

литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № **199** [3'2026]

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

7 *Никита Левитский. Мир снизу. Отрывки*

L A C U N A E

15 *Иван Курбаков. «Приблизительный человек», век двадцатый*

24 *Тристан Тцара. Приблизительный человек
(пер. с фр. И. Курбакова)*

ЯЗЫК СВИДЕТЕЛЬСТВА, ЯЗЫК КАТАСТРОФЫ

36 *Никита Быстров. От переводчика*

39 *Жак Деррида. Этика памяти. Интервью Михаль Бен-Нафтали
в музее Яд ва-Шем (пер. с иврита Н. Быстрова)*

59 *Михаль Бен-Нафтали. Смерть свидетеля: что остается после
ухода свидетеля (пер. с иврита Н. Быстрова)*

63 *Никита Быстров. «В памяти нет прошедшего времени»:
поэзия свидетельства Тувии Рюбнера*

ГАПТИЧЕСКОЕ В МОДЕРНИЗМЕ

- 77** *Татьяна Венедиктова.* К истории и теории литературной гаптики

ЧАСТЬ I. К ЭСТЕТИКЕ УМНОГО КАСАНИЯ

- 81** *Татьяна Венедиктова.* Правда жизни на взгляд и на ощупь
- 95** *Рональд Шлэйфер.* Модернистская мудрость гаптического искусства: Скорбь, смех и лиризм у Эрнеста Хемингуэя, Уильяма Карлоса Уильямса и Антона Чехова (пер. с англ. А. Карташова)

ЧАСТЬ II. ПРОГУЛКИ С ВИРДЖИНИЕЙ ВУЛФ

- 111** *Наталия Морженкова.* Блуждая по модернистскому тексту: модернистский читатель и писатель (случай Вирджинии Вулф)
- 128** *Дина Шулятьева.* Этот смутный объект внимания: «реальные предметы» и гаптический опыт в рассказах В. Вулф

ЧАСТЬ III. АФФЕКТИВНЫЕ СО-НАСТРОЙКИ В ПОЭЗИИ И ТЕАТРЕ

- 141** *Анна Швец.* «Неявное знание осязания»: гаптическое воображение в поэме Мины Лой «Песни к Иоаннесу»
- 158** *Чанг Чен.* Гаптическая эстетика в западном модернистском театре (пер. с англ. А. Карташова)

НАДЕЖДА ДМИТРИЕВНА ХВОЩИНСКАЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

- 177** *Алексей Вдовин.* От составителя
- 183** *Хильде Хогенбом.* «Я раб действительности»: Надежда Хвощинская, реализм и деталь (пер. с англ. А. Кима)
- 203** *Алексей Вдовин, Мария Вербицкая.* «В ожидании лучшего» Н.Д. Хвощинской и романы Ф.М. Достоевского первой половины 1860-х годов: незамеченный диалог
- 220** *Кирилл Зубков.* Почему Надежда Хвощинская не была русской Бронте: либерализм и эмансипация в критике и прозе 1860-х годов
- 242** *Евгения Строганова.* «Свободное чувство искреннего уважения...»: Приветственный Адрес Н.Д. Хвощинской в контексте становления жанра

ЭГО - ДОКУМЕНТ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

- 254** *Мария Александрова. Подростковый дневник 1920–30-х годов: Модели самоидентификации в дневнике Аты Типот*

ПРОЧТЕНИЯ

- 278** *Анатолий Рясков. Владимир Казаков: время и пределы романа*

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 289** *Алексей Порвин. Алгоритмы против алгоритмов (Рец. на кн.: С.К.К. Оккулит-ра. Чебоксары, 2025)*
- 294** *Александр Уланов. Ритмы костра (Рец. на кн.: Сабиров Д. Фонтан-Противогаз. М.; Тбилиси, 2026)*
- 298** *Ольга Балла. Главное с ним уже произошло (Рец. на кн.: Ионова М. Гелий: роман. М., 2025)*
- 302** *Саодат Камилова, Александр Марков. Сад на месте бывлых царств, или Роман о хрупкости (Рец. на кн.: Афлатуни С. Катехон. М., 2024)*

БИБЛИОГРАФИЯ

- 306** *Вера Котелевская. Монополия на истину: взлет и падение нацистской «письменности» (Рец. на кн.: Барбиан Я.-П. Литературная политика Третьего рейха: книги и люди при диктатуре. М., 2025)*
- 312** *Артем Зубов. Человек в истории жанра (Рец. на кн.: Павел Т. Жизнь романа: краткая история жанра. М., 2025)*
- 320** *Евгений Савицкий. Пацифисты, воинствующие интеллектуалы и Просвещение в XVIII–XXI веках (Рец. на кн.: Gelker N. Schriftsteller und Schriftstellerinnen als literarische Figuren (1750–1850). Berlin; Boston, 2025; Berger D. Polemische Aufklaerung: Thomas Abbt und die polemische Konstitution der buergerlich-literarischen Oeffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Berlin; Boston, 2025)*
- 331** *Дарья Московская. «О зудящем беспокойстве в поиске точного слова»: перевод в исторических судьбах текста (Рец. на кн.: Мультилингвизм и обратный перевод. М., 2025)*
- 340** *Анастасия Голованова. Контрархивы: память в движении (Рец. на кн.: (Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground. Cham, 2023)*

- 351** *Галина Ельшеская. В поисках советского сюрреализма* (Рец. на кн.: Селиванова А., Плунгян Н. Сюрреализм в стране большевиков. М., 2025)
- 355** *Галина Заломкина. Век разлома и общности* (Рец. на кн.: Letteratura russa dal primo Novecento all'inizio del nuovo secolo. Milano, 2025)
- 359** *Валерий Вьюгин. Шпионский роман как политическая теория* (Рец. на кн.: Griffin M. Reading Espionage Fiction: Narrative, Conflict and Commitment from World War I to the Contemporary Era. Edinburgh, 2024)
- 365** *А. Кулагин. «...И можно ли раздвинуть горизонты?»: новое в изучении авторской песни*

НА ПОЛЯХ

- 381** *Александр Кобринский. Даниил Хармс как апофеоз русского авангарда, или О новом событии в хармсоведении* (Рец. на кн.: «ВЗИРЬ ЗАУМИ»: Даниил Хармс и литературный авангард 1920-х годов. СПб., 2026)

РЕТРОРЕЦЕНЗИЯ

- 387** *Карина Проничева. Как не-искусство становится искусством* (Рец. на кн.: De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art. Paris, 2012)

- 393** Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- 409** *Вера Мильчина. XXXII Лотмановские чтения «Литература и книга»* (РГГУ, 20–21 декабря 2024)
- 423** *Алина Полякова. Съедобное-несъедобное: к антропологии пищи и насыщения* (ЕУСПб, 6–7 декабря 2025)
- 436** Наши авторы
- 438** Summary
- 441** Table of Contents
- 445** Our Authors

Редакция

- Ирина Прохорова** (основатель и учредитель журнала) *канд. филол. наук*
Татьяна Вайзер (шеф-редактор) *канд. филос. наук; PhD*
Валерий Отяковский (теория) *PhD*
Кирилл Зубков (история) *канд. филол. наук*
Александр Скидан (практика)
Абрам Рейтблат (библиография) *канд. пед. наук*
Владислав Третьяков (библиография) *канд. филол. наук*
Николай Нахшунов (хроника научной жизни) *магистр политических наук*
Валерий Отяковский (выпускающий редактор) *PhD*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ка-Фоскари, профессор

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

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд*
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Изящная словесность

Никита Левитский

Мир снизу

О Т Р Ы В К И

Этот так называемый Город — сплошные развалины, что только притворяются цельными, архитектурными ансамблями, каменным садом, отвернешься — гадкие ухмылки трещин. В них теряется взгляд, блуждает и простужается, так что потом пятна в глазах и двоится, и все будто на стекло подышали, кто-то из руин нагло дышит нам на глаза и не боится, что его схватят за нос. Ресторан, в котором я работал у Озера, закрылся, а мне даже не сказали загодя, просто однажды утром написали, что приезжать не надо, деньги у них кончились. Тогда я пошел устраиваться в бар и записался на два собеседования, но в одном баре начальник-африканец явно в измененном состоянии сказал, что ему нужна киска за баром, а в другом — где начальник заторможенный Ванюша, не замечающий, что за стойкой уже пить нечего: краны сломались от жары, не охлаждают пиво, водку и бутылочное, пришлось его упрашивать заказать — я простажировался всю ночь за бутылку пива из бара и еще одну — крепленого, недопитую посетителем, и на следующий день, вместо приглашения на работу, в телеграм-канале бара написали, что они закрываются. Руины. Руины-обманщицы. Бродячие скалы. Каменные пятна в глазах.

Но дома еще остался кофе и вино со вчера. Что еще остается? Всякая публичность порочна, профанна (в плохом смысле этого слова, не агамбеновском), когда она *перечеркивает* это уединенное, одинокое усилие, твое одинокое, когда никого нет вообще рядом; нет никаких сподвижников, никаких коллег, никаких единомышленников... потому что очень многое — и это не опыт четырех лет, а может, весь мой опыт с тех пор, как я, так сказать, покинул отчий дом, — показывает, что идеи могут быть замечательны, инициативы могут быть замечательны, теории могут быть замечательны, а люди — говнецо. Тогда, в конце концов, какая разница, откуда я выслан и где мне быть запрещено, если я все равно всегда смотрю в это самое лицо, которое я не люблю? Зато в одну-единственную ночь, после дня без какой-либо пищи и без единого слова кому-нибудь сказанного я наблюдал весь лунный цикл от начала и до конца и глотал вино легко, как песок! Лунный свет, которого с каждой небес-

ной минутой становилось все больше, наполнял мой желудок непревзойденным неистовым сахаром, и мне хотелось выпустить изо рта сияющий рой жесткокрылых. Моря, пятна, кратеры отпечатывались на моем лице картой спящих дней, пока рождалось из черной кожи лунное яблоко. Прогулка по Городу — это предельный черный опыт подкожного соприкосновения с собственной тьмой, решиться на это, вообще говоря, далеко не каждый способен! Вот пример: куда этот черный туннель ведет? Есть ли там, вообще говоря, такие предметы, как... Другой? солидарность? встреча? Я не уверен. Но пройти его, Саша, мне все же придется, ведь я иду домой. Беды царя Давида!

Руины зоркие. Они умеют видеть. Они видят нас насквозь и вытаскивают на свет те наши слабости, которые мы хотели бы скрыть больше всего. Удивительно даже не то, что отчего-то мало кто замечает, что Город превращен в руину, а то, что мало кто замечает среди руин своих друзей и близких, вообще людей. Макс исчез на месяц или около того: как раз когда я нашел ему музыкальную подработку на Озере — «как хорошо, — подумал я тогда, — бы Макс смотрелся здесь с джазовым ансамблем на фоне Солнца, уходящего в горы, и Луны, бегущей вверх по Озеру», — он вдруг перестал выходить на связь. Я справлялся по его поводу у Кости и тот отвечал, мол, да, Макс жив и бродит иногда по его дому, ему стало лучше, он все еще, по выражению Кости, *skonфуженный*, но — восстанавливается, хотя, добавил Костя, я бы допустил, что снова декомпенсируется. Однако Макс будто бы не *декомпенсировался*, а обзавелся в конце концов новым телефоном или каким-то другим образом вышел в сеть и написал мне, что он нашелся, что работает в овощной лавке грузчиком, а в казино, где он работал прежде, его не пустили, потому что не прошел алкотест. Я подумал, что, может, и я бы смог поработать грузчиком и спросил его про оплату, однако Макс рассказал, что они оплачивают его сотовую связь, дают ему овощей и фруктов, сигарет да иногда наливают. Примерно год назад у жителей Города слово *приезжий* перестало в любом из случаев обозначать *богатый*, или *тот, кого можно нагреть*, и с тех пор медленно меняло оттенок смысла, так медленно и неощутимо, что сами заинтересованные лица ничего не замечали, пока слово приезжий окончательно не слилось с принятым в языке местных словом *бледный, отчаявшийся, пахнущий луком*, как приезжих и стали теперь называть, но — что не улавливают сами приезжие — которое также имеет самое простое значение: *раб*. И когда теперь я вижу людей, топчущихся среди руин, у которых еще вчера были утро-глянцевые фантазии о собственном будущем, они кажутся мне не побежденными, а уже просто-напросто слепыми, и мне становится страшно, ведь и я то и дело замечаю ржавые пятнышки на собственном зрачке, и я подчас вижу в зеркале, как на меня пристально смотрят, закрыв глаза, и в ужасе я кидаюсь к глазам своей дочери, ведь не может ослепнуть, потерявшись в руинах, четырнадцатидневный человек, ведь не может? я смотрю в ее синие глаза, раскосые, как и у меня, двумя лодочками с круглыми ледяными гондольерами, и, когда она так трогательно и жутко косит их друг к другу, я замечаю, что любовь — это электрические оковы, которые удерживают нас от самой простой и ясной мысли: не продолжать! не плодить эти бройлерные руины! Ее глаза всегда наполнены чем-то: такие внимательные, цепкие, иногда они вдруг становятся печальными, не то чтобы серьезными, нет, настоящая, умудренная печаль не может быть серьезной, это просто прямой и будто бы все осознающий взгляд, с которым она родилась, однако она слишком любопытна, как и положено

четырнадцатидневному человеку, и он то и дело тонет в новых впечатлениях, образами глядения падающими на зрачки, ее глаза всегда заняты, в них нет пустоты. В моих же полно пустоты: я прихожу домой среди ночи с пустотой в глазах, я впускаю в них все и слишком много, и я приношу это с собой, как сквозняк, и со мной всегда приходит этот загадочный человек, вовсе не человек, эта тень — так что я проскальзываю тенью мимо своей дочери и ее матери, спящих, но тень отсоединяется от меня и садится на диван, и смотрит на нас всех, зачем? я не знаю. Нюкта не замечает этого или не осознает, она теряет мои следы, обитая в черно-белом лабиринте, и большая часть ее жизни сейчас заменена рефлексам: сосание, хватание, она даже не может взять в толк, что, чтобы хорошо сосать палец, нужно отогнуть его от ладони, и просто надеется на удачу, а иначе — кричит, тоже рефлекторно, эмоции только зреют в ее маленькой быстрой груди, а вот Даша все видит, все замечает, все — чувствует, чувствует меня, промерзлую пустоту, дышащую моими глазами, мою тень, как она отделилась от меня и уселась подле нас, и зачем-то смотрит, силится что-то понять, что-то заметить. За полчаса моего неровного сна запах моих дряхлеющих, налитых вином кишок распространяется по всей комнате; Нюкта начинает волноваться и ворочаться, и Даша, заметив, конечно, и это, будит меня и просит уйти, чтобы не мешать малышке спать.

И вот передо мной этот черный туннель, Саша, в который мне надо войти, в который, положив руку на сердце, меня влечет, в котором, как ты и сказал, все разрушается, привычное и искомое — все уносится в черный космос негативности, а то, как там понимается хотя бы сам факт нашего обладания телом, — это довольно-таки серьезный вызов вообще всем современным теориям, в том числе гендерным! «Гуляй! Гуляй!», — говорю я себе. По руинам принято гулять. Гуляй, как глоток крови. Душа дороги не разбирает. И, как говорят: душа гуляет — заносит тело! А Город упрямо смотрит в мои следы, и под носом у него щель, которая всегда должна оставаться влажной.

✱

Мир очевидно пытается нащупать и выскрести меня из своего дырявого зуба, в ход идет все, что под рукой, там, где я, — кариес, черный, разъедающий, красная припухлость нарывающего воспаления придушивает меня каждым новым объявлением на столбе: пропал человек, от двадцати до тридцати лет: ее уже нашли в луже вытекшей крови, теперь этот: рыжий, лопоухий, улыбается, слышал он в рабстве, — тошнит — тошнотворный запах сквознячком из кишечков наружу, где с той или иной *оживленностью*, и не то чтобы по своей воле, перемещаются остатки других пережеванных субъектов, то есть это слово здесь, так сказать, на реликтовых правах и им по гамбургскому счету сейчас, в их видимой кондиции, совершенно не подходит, это раньше, возможно, пока еще мама гладила их по головке, а фантазия оживляла глину и вообще любую грязь, смешанную с водой, так что у них был какой-то призрачный шанс если не на Адама, то хотя бы на голема, теперь их окончательно пережевало, до последней проглоченной ими куриной косточки, вот же они, полюбуйтесь сами: как живые, ходят и все такое прочее, то есть все, что из этого следует и приличествует, на месте, но, выражаясь популярным нынче квазинаучным языком: целиком и полностью объективированные, а у меня самого шея уже хряснула:

я и звук услышал довольно отчетливо, и побежал в комнату к Даше, которая тебя кормила, спросить, один ли я слышу этот чудовищный, невыносимый, отдающий в ногтях звук, или она тоже, но она ничего не слышала, и я сам ощутил, как побледнел в этот момент. Я выхожу на улицу, чтобы встретить Наташу в аэропорту, она наконец прилетит, человеку нужно, чтобы кто-то брал его лицо руками, хотя бы в качестве подарка на новый год, но вместо того, чтобы оборваться, пуповина сновидения раскрывается незнакомым сосудистым зонтиком похмельного бреда над каждым пуантом реальности, и все эти точки, если приглядеться, — пусты; лучше не приглядываться, а если все-таки пригляделся — все рассыпается вместе с тобой, сознание рассыпается, а с ним — мир, притом что мир в этом самороспуске как раз *просыпается* и показывает свое отсутствующее лицо, прежде спрятанное за простыней привычки здоровья. Быть при смерти приятно, только пока продолжаешь вливать в себя яд. Даша говорит, что это мой политический жест, эта пустота, она не просто проскальзывает из-за вещей, шаркая по половине лица или кончику кожи руки холодной чешуей, она еще что-то говорит, высказывается так же, как забытые напоминает, а красота подъедает то, что упало (или было брошено) с этого косяного стола. Почему я готов все продать за это высказывание? Никакое унижение не смущает меня, когда я думаю о нем, клацая клыкастым клювом мимо мальчик в маске древнейшей птицы пробегает, а глаза не двигаются, они — нарисованы, как у бабочки на крыльях, только клюв — жив. Как я оказался посреди Города — места, где классы расслаиваются от дождя?! Нет ничего прекрасней зимы в Городе, зима в Городе ужасна: зеленый теперь кажется серым, звуки, даже автомобильные гудки, — бесцветными, меня спрашивали: какой именно город я подразумеваю под Городом, да вот только я сам, как и было сказано, ума не приложу, как здесь оказался, и самое главное — не хочу знать где: местные мне не нравятся, их традиции вызывают ужас, меня даже искренне изумляет, что они умеют писать и читать и, соответственно, рано или поздно могут прочесть то, что я пишу о них, но этого я не боюсь: они не убьют меня, ибо очень добры, а мои слова так холодны, что примерзли друг к другу, и одно не отделить от другого. Однако сейчас они пугают меня, пугают все больше и больше: все в черном, притворяющиеся преступниками, — *зачем?* — я знаю, что они ничтожества, но все равно содрогаюсь, Солнце приплющивает сознание, а здания, из которых выстроен этот без шуток прекрасный город, в котором — а я только недавно смог оценить в полной мере гений главного его архитектора! — проспекты устроены так, что закатное Солнце ложится ровно-нехонько между домов, будто проспект завершается в глубине Космоса, увенчанный пылающим шаром, главным источником тепла и красоты, кажутся мне теперь настоящими (то есть наоборот — *ненастоящими*) декорациями, они плоские, как картонные вырезки, а люди, люди тоже плоские, но все же не настолько плоские, в них есть какая-то пугающая трехмерность, как у игл, так что я отпрыгиваю от них, идущих в мою сторону, как удушение, а в действительности же трехмерность сохраняю теперь только я один, внутри себя, трехмерность воздушного шара, карликового дирижабля, чья огненная тяга вот-вот подожжет всю конструкцию, и я рухну на гладкую плоскую поверхность тошнотворно-зеркального мира.

В какой момент я осознаю, что иду не в ту сторону, что мне можно было сесть на автобус еще три квартала назад, так или иначе, сейчас я здесь, на своей каменистой окраине, в стрижестане под пустым небом, а до прилета Наташи

осталось полчаса, очевидно, я не успеваю, хотя, может быть, из-за этого смога самолет какое-то время повисит в воздухе, из-за этого смога каждый день Даша начинает с того, что изучает приложение, сканирующее чистоту воздуха в Городе: сегодня индекс загрязнения двести тридцать, концентрация РМ2.5 в тридцать один раз выше среднегодового значения нормы, в приложении это выглядит как карта, покрытая фиолетовыми пятнами — солнечными лентиго с красными и грязно-оранжевыми прожилками, а в окне как серо-малиновое небо и город, утонувший в омерзительной взвеси мельчайших кусочков саж, асфальта, расплавленных автомобильных покрышек, сульфатов, нитратов и целой палитры оксидов, тяжелых металлов, полициклические углеводороды красиво переливаются, словно разлитое в воздухе машинное масло, и весь этот абстрактный экспрессионизм беспрепятственно проскальзывает через дыхательные пути, бронхи и попадает прямиком в альвеолы и в кровь, легочные рецепторы возбуждаются, дыхание учащается, сердце сбивается в беспорядочных ритмах, почти мгновенно клетки легочного эпителия высыхают и крошатся, как осенние листья, кровь сворачивается и закупоривает сосуды, пока их стенки набухают и взрываются, и все это происходит в теле трехмесячного ребенка, вызывая радикально раннюю деменцию, конечно же кариес, эректильную дисфункцию, ультрабыстрое старение, нечувствительность к боли, невозможность спать из-за ощущения нитей под серебристо-синей кожей и синдром пророка, по крайней мере, так это видит твоя мама, именно поэтому ты не покидала дом уже почти месяц, с тех самых пор, как ударили холода, нищие зажгли свои мусорные костры и поднялся Смог, врывающийся удушливой волной в раскрывшиеся двери автобуса вместе со мной, и я в своем изодранном макинтоше цвета каменной пыли и дырявых спортивных штанах выгляжу его амбассадором, по крайней мере, у нас есть что-то общее.

В автобусе мне не слишком становится лучше. И это только так кажется, что все во мне отказывается от участия в мире, так бы *могло показаться* — и с должной убедительностью! — на первый взгляд, ведь я чувствую нечто, что можно назвать *смертельным*, по крайней мере, оно таким кажется изнутри, нечто, что ускоряет мое движение на пути к последней инстанции, это точно, возбуждающее мое мортидо до полного бессилия, такое расстройство всех чувств, казалось бы, должно изолировать меня от так называемой действительности, однако на самом деле все с точностью наоборот: все во мне смешивается с материальным миром до неразличимости, до невозможности даже сомнения в односоставности с ним, вся чувствительность моего тела и, особенно, того, что я привык называть сознанием и в самостоятельном присутствии чего сомнение только растет экспоненциально до полного самоотрицания, оборачивается на ускоренно расширяющийся из каждой своей точки мир, растягивающий меня тонким слоем по себе, как масло по хлебу нищего, масло, слой которого становится таким тонким, исчезающе тонким, что в основном его заменяет воображение, мрачное и ничему не доверяющее воображение, я становлюсь бедным творчеством обстоятельств, и смесь, которой я принадлежу, которую я чувствую, со всей очевидностью, как я теперь ясно вижу, не должна была бы ни иметь, ни быть ощутимой, она была тайной настройкой и то, что я в нее залез, — тошнотворно, особенно это чувство движения атомов в моем теле, чувство роения электронов; что ни говори, но не должен человек своей селезенкой, своей лимфой чувствовать, с какой (в основном исчезающе невысокой) вероятностью в этот самый миг *его собственный* электрон не

здесь, а там; и все это радикальное мирозатворение должно было бы по идее, по инструкции, примирить меня с реальностью, более того — приспособить меня к существованию в ней в качестве более или менее калорийного ингредиента этого вечнопервичного бульона, но, как выяснилось, эта смесь растворяется сама в себе, если в ней нет того, кто радикально отделен от нее своей волей, и все же в этом еще одном самороспуске содержалась определенная красота, даже звучала музыка, словно огромное здание, казавшееся со стороны таким брутальным и почти не имевшее окон, оказывалось собранным из фарфоровых чашечек, которые теперь лопались с восхитительным звуком, скорее шелестом или даже щебетом, и складывались в нечто непредставимое, такое, как вывернутые наизнанку нервные волокна электрического тела. Так я доехал обратно до своей остановки, то есть дотуда же, откуда начал путь, затем переехал через мост и на повороте вышел, чтобы пересечь на девяносто седьмой, который идет прямо до аэропорта, только вот до Наташиного прилета оставалось пятнадцать минут, а автобус, во-первых, должен был по расчетам карты затратить на путь отсюда пятьдесят семь минут, а во-вторых, уехал только что, буквально у меня из-под носа, и хоть я не видел его заднего стекла своими глазами, но в режиме реального времени наблюдал меланхолично маленькую и безразличную, как зрачок улитки, синюю точку, медленно, но неуклонно ползущую по синей же линии, условно обозначавшей грязную дорогу передо мной, которая с каждой секундой, точнее говоря, с каждой следующей мыслью, становилась все длиннее, все непреодолимее, а моя *встреча* с Наташей, по полюбившемуся мне нынче словечку, — все *радикальней*, и кроме того, кроме всех топографических проблем, свалившихся на мою зашедшуюся в фуге паники голову, в этот момент, пока я судорожно перебирал варианты, как бы добраться *быстро*, а лучше *мгновенно*, до аэропорта, голову мою бомбардировали, во-первых, повторяющаяся мысль о том, откуда берется *следующая мысль*, а во-вторых, почему-то размышления о режиссере Аронофски, чей новый фильм я не видел, но чьи старые ленты оказали на меня огромное влияние, точнее, даже не то чтобы *оказали влияние*, не это важно, а то, что позволили не чувствовать в самые чувствительные моменты взросления себя одиноким и совершенно покинутым Богом: и зеркала, которыми полны его фильмы, отражения, которые он прививает человеческим телам, а может, только одному телу, которое только и может существовать в *реальности*, в *жажде вместить в себя* Черного и Белого лебедей *разом*, разрушаясь, облекая кожей, как говорят: *освежаясь*, оскальпываясь (— *какие прекрасные! удивительные слова!* —) (*тебе стригут ногти, а ты ожидаешь, нет, предчувствуешь — ампутацию!*), и старый лебедь вслушивается в темный импульс и приносит в жертву свои ноги синтетическому лебедю (— *а у кого есть руки, у того нет крыльев!* —) (*поэт больше не верит, что может пройти сквозь зеркало*); но тем непонятнее становится мир, когда Хореограф требует трансцендентности, которая *мало у кого есть* (— *а должна бы быть!*), танцовщица *не может поглядеть в зеркало*, она вся в своем теле, обретает слепоту, чтобы жить в стремлении к совершенству; после слепоты рождается отражение, чтобы показать совершенство (*какое странное, вытянутое слово*), мои ботинки — рвань, левый набился снегом, и боль от снега, от кусочков льда под ступней все усиливается, пока не становится пыткой — мне в ногу вгоняют гвоздь. Отвлекаясь от мыслей, я оглядываюсь вокруг и замечаю, что снег ведет себя странно: он *шевелится*, белое перетекает маленькими ручейками,

квадратами и зигзагами, закручивается во фрактал, я приглядываюсь к снегу прямо под своими ногами, и налипшему на ботинки, и наконец замечаю, что он полон червей, *бледных*, белых: я много слышал о *снежных червях*, но никогда еще не видел их воочию (нет, видел, в юности, в Сибири, ночью, после скольких-то бутылок портвейна), это критически ужасно, когда они лезут в дырку в ботинке, и я даже чувствую, как они копошатся под штаниной по щиколотке, их присутствие (и теперь я вспомнил отчетливо, как это было тогда, когда мне было девятнадцать) вызывает еще один приступ тошноты, словно ты забыл что-то важное и не вспомнишь потому, что у тебя для этого воспоминания не хватает какого-то органа, части мозга, неожиданно погибшей от случайного заряда, предназначавшегося не тебе, конечно, ты его не заслужил. Я определенно рассчитывал на чудо. Так действуюешь, когда ничего другого не остается. Так что определенно рассчитывая на чудо, я ворвался в какую-то дверь, за которой не было никаких сибирских червей и было тепло, зато там была женщина, лет сорока или пятидесяти, в своем состоянии я не мог точно определить ее возраст, но у нее были роскошные рыжие волосы, это я сразу заметил, и она там была совершенно одна, я имею в виду, она была в окружении мужчин, *местных*, которые совершенно не заслуживали ее, никаких женщин в помещении не было, и, судя по всему, это был очень дешевый бар, или даже закусовая, куда, однако, ходили выпить, а о том, что мужчина за лавкой был ее мужем, я узнал слишком поздно, когда неожиданно сам для себя поцеловал ее сухие, смазанные акульим жиром, воском и спермацетом тонкие ярко-морковные губы, напоминавшие хвост кометы, глаза ее были большими и уставшими, мешки под ними их оттягивали, как дурное прошлое, с которым они вынуждены были куда-то там катиться через весь мир (явно она была не отсюда, в отличие от ее несчастного мужа), раскладывая случайным, чуть более, чем другие симпатичным пьяным мужчинам, карты: «*у тебя есть брат*, — сказала она уверенно, а я не был так уверен, когда вроде как утвердительно покачал головой, — *ты никогда о нем не говорил*, — заявила она так, будто мы знакомы больше, чем десять минут, за которые я выпил те две стопки, которыми она меня угостила, и я снова покачал головой, — *вы очень похожи, не так ли?*» — это уже была ложь, — «он остался там, а я — здесь», — вот что я ответил, — «*может, это правда*, — странно покачала она головой, будто можно было подумать, что *на самом деле* это он здесь, а я остался там, с червями в Сибири, — *и вы любите друг друга больше, чем хотелось бы*», — я вздрогнул и вспомнил, как брат впервые изнасиловал меня: кто бы мог сказать, в чем *именно* я провинился в тот раз, скорее всего, я рассказал что-то скверное о нем нашим родителям, а может, он опять нашел и прочел мой дневник, который я вел до того самого случая и перестал его вести только *после* того самого случая: «*ты встрял*», — я прекрасно помню, как он прошептал мне эти слова, когда родители были совсем рядом, но не могли их услышать, хотя я и не мог оценить предстоящий ущерб, впрочем, разве это был ущерб, в какой-то момент он неожиданно вскрикнул: «*я — Башня!*» — и все кончилось: у него была голова рыбы, это я точно помню, еще пару раз он варил рыбу так: наловив ее в озере, он просто бросал ее в кипящую воду, и рыба пыталась выпрыгнуть обратно, впрочем, это было похоже на то, как рыба вообще пытается, тщетно, выпрыгнуть из воды, он так же мучил и убивал кошек, а потом старая кошка вынашивала новых мертвых кошек, пока не сбежала, кому какое дело, я только опять утвердительно покачал головой,

а вот она качала головой отрицательно, распахнув губы, словно в гримасе ужаса, хоть и несколько наигранной: *«твоему брату угрожает опасность!»* — «опасность?» — я хмыкнул, — «что еще за опасность?» — *«опасность найти себя»*. *«Как его зовут?»* — я наклоняюсь к ней и шепчу: *«ты знаешь, как его зовут, старая сука»*. Дальше этого не зашло: ее муж вызвался отправить меня на такси: он уже знал *всю историю*, так что я, сочтя это за своего рода мрачное рождественское чудо (лишь слегка сатанинское), согласился.

По Наташиным глазам я смог самостоятельно сосчитать, как долго она ждет меня в аэропорту, на маленьком неудобном металлическом стуле, на котором она выглядела особенно смешно, — длинная, как ободранный стебель, торчащий из мусорки: она поднимает на меня огромные на худой морде глаза дворняги, даже хуже, и тут же, узнав меня, улыбается, встает, не торопясь, и берет мое лицо в руки, словно великанша, возвышаясь надо мной: ее губы совсем другие, они отличаются от всего. Когда брат встречал меня после долгой разлуки, он крепко обнимал меня правой рукой, а левой бил в печень, удар за ударом, пока я не согнусь, а я *не должен был* сгибаться; с тех пор я ежедневно тренирую свою печень. Людей, насколько я понимаю, он тоже *мучил до смерти*, или что-то в этом духе, впрочем, он всегда защищал меня от них.

Таксист, как водится здесь, счел знание нашего языка за приглашение к долгому интимному разговору, со всякими каверзными вопросами типа: что вам нравится в Городе (я попытался сформулировать, как я отношусь к прекрасной его архитектуре, монументальной и авангардной, тонкой и грубой одновременно, когда он перебил мое молчание словами: *«люди — хорошие, это понятно!»*, что было наглой ложью, потому что местных людей я как раз ненавидел больше всего в этот самый момент), но Наташа тут же осекла его: «через полчаса нас здесь не будет», — казалось, она только начала, вперив холодные свои мутные глаза ворожей в его зеркало заднего вида, — «и ни вы нас, ни мы вас больше никогда не увидим. Зачем начинать эти проклятые беседы? Я по горло сыта солнечным светом». — «Но надо же наслаждаться жизнью!..» — начал было он оправдываться, очень нелепо на наш вкус, — «вы, русские, совершенно не умеете наслаждаться жизнью!» — «во-первых, мы не русские», — она отрезала, — «украинцы?» — «коммунисты!» — она отрезала еще раз, так что голова покатилась и он заткнулся, только неожиданно пробурчал минут через пятнадцать ни к селу ни к городу: *«с наступающим»*, — и в этот момент я осознал, что на улице темно и через пару часов начнется другой год, кому какое дело, хотя то, что Наташа заткнула его, — это настоящее чудо. Я почувствовал, как мир вынул свои вонючие пальцы изо рта и плюнул на мое наличие между его зубов, отвлекся на что-то за окном, так что и я теперь мог отвлекаться, например на Наташину ладонь, сухую, ломкую, как листик из далекой-далекой жизни, дрожащий на пыльном ветру молодости, и почувствовал этот особенный запах, который ни с чем не спутаешь и которого, в общем-то, не существует.

Lacinae

Иван Курбаков

Приблизительный человек, век двадцатый.

ЗАМЕТКИ К ПОЭМЕ ТРИСТАНА ТЦАРА

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_15

Ivan Kurbakov

Approximate Man, the 20th Century. Notes Toward Tristan Tzara's Poem

Иван Курбаков

Независимый исследователь
ensueo@gmail.com.

Ivan Kurbakov

Independent researcher
ensueo@gmail.com.

1

В середине 1920-х годов Тристан Тцара приступает к написанию объемной поэмы «Приблизительный человек», уже мало похожей на те дадаистские стихи и манифесты, благодаря которым он стал известен, но вместе с тем развивающей их образный мир.

Время ее написания охватывает годы с 1925-го по 1930-й. За это время дадаизм сошел на нет, хотя его бунтарские флюиды регулярно можно было наблюдать в сюрреалистическом сообществе. После бурной размолвки во время премьеры «Газового сердца» в Париже между Тцара и группой Бретона в 1923 году поэт подводит итог дадаистскому периоду, смещая акцент в своей жизни с общественной на частную: создает семью с художницей Гретой Кнутсон, у них рождается сын Кристоф, архитектор Адольф Лоос строит примечательный модернистский дом для них на Монмартре. Во Франции тем временем наступает время расцвета сюрреализма, его зрелый период, когда Бретон пишет «Первый манифест» и «Надю», Элюар — «Столицу скорби», Арагон — «Парижского крестьянина» и «Защиту бесконечности», Роже Витрак пишет пьесы «Тайны любви» и «Виктор, или Дети у власти», Макс Эрнст изобретает новые

живописные техники, такие как фроттаж и гроттаж, создает книгу-коллаж «Женщина о ста головах» (не говоря уже об участии в постановках Дягилева вместе с Миро), Ман Рэй, Бунюэль и Дали снимают сюрреалистическое кино — «Антракт», «Мистерии замка костей», «Андалузского пса» и «Золотой век».

Книга «Приблизительный человек» вышла в издательстве *Editions Fourcade* в 1931 году небольшим тиражом в 510 экземпляров с иллюстрациями Пауля Клее, с которым Тцара был знаком еще со времен «Кабаре Вольтер» в Цюрихе. Отдельные ее части последовательно появлялись в периодике, в том числе в 1929 году в журнале Бретона «*La revolution surrealiste*», последняя часть поэмы даже печатается в одном выпуске со «Вторым манифестом сюрреализма», знаменуя не просто перемирие, а новый этап взаимодействия. Бретон отзывается о поэме самым лестным образом, приветствуя выдающийся лирический талант своего визави, пришедший на смену нигилистическим абстракциям дада. Книга, впрочем, не получает широкого резонанса, хотя некоторые видные литераторы, не относящиеся к сюрреализму, например Жан Кассу, также оценивали ее очень высоко, в том числе за нехарактерный ранее для поэта гуманистический тон.

Сюрреализм Тцара в «Приблизительном человеке» хоть и привержен определенным принципам автоматического письма (за редким исключением отсутствуют знаки препинания, доминирует произвольный синтаксис), однако уже движется в заданном направлении — цепочки слов нанизываются на непрерывность формы, ритмические акценты и содержательную константу, которая удерживается благодаря сквозному лирическому «я» поэмы, то теряющему, то вновь обретающему свою человеческую сущность. Субъект поэмы постоянно мерцает на гранях я/ты/мы и уносит тем самым свою субъективность к горизонту множественности. Стремление к лиро-эпической интонации заметно на уровне содержания так же отчетливо, как на уровне формы. Если ранние дадаистские стихи, как правило, умещались на одной странице и были подобны мгновенному типографскому фейерверку, то тут каждая часть разворачивается долго, слой за слоем составляя масштабное полотно. Переходящие друг в друга ландшафты, переполненные города, скорбные пустоши, безостановочное движение человека по ним то в виде полета, то в виде падения, то в одиночестве, то в слиянии с массами, в которых он растворяется; и вместе с тем обрывочный песенный лиризм — как контрапункт в длинных метафорических рядах Тцара.

Именно на этапе написания «Приблизительного человека» в поэзии Тцара начинает появляться все больше созвучий с предшествующей ему поэзией французского модерна — не только любимого им Аполлинера, предвосхитившего сюрреализм, но и до некоторой степени Бодлера. Фланирующий субъект «Цветов зла», замороженный сиюминутной городской жизнью и ищущий особую интенсивность красоты в ее безобразных проявлениях, составляет одну из сущностей «Приблизительного человека». Номадический импульс постоянен, и человек всегда предан движению, то осознанному, то бессознательному. Опуская биографические подробности собственной жизни в то время, Тцара создает субъективное альтер эго из бесчисленных оттисков других, которые стирают его собственное отражение. Деконструкция эпического начала также происходит через отсутствие четкой сюжетности — процессом тцаровского эпоса является становление сознания в его попытках устоять перед шквалом индивидуального и коллективного бессознательного и обрести путь, ведущий

к фундаментальному обновлению человеческого «я». Теоретические размышления самого Тцара об этом будут сформулированы позже в сборнике «Зерна и урожай» (1935), сочетающем опыты утопического воображения с анализом места поэзии в современности и в будущем. Фрагментированность, неслиянность опыта превращают субъекта в грезу или галлюцинацию о самом себе — «сны едкие таскают наши туши словно загнанных зверей и кран в порту небесном возносит нас висющими на крюке грезы»¹, — которая обладает особой материальностью и проходит разные субстанциональные стадии вне человеческого облика: от газообразно рассеянного, растительного и животного до напластований горной породы и огненных вспышек.

Мотив приближения у Тцара связан с блуждающим или вовсе отсутствующим центром — сменой наблюдающего (подобно кинокамере) начала и субъективного проявления, которое теряется в множестве себе подобных. Рефрен *et tant d'autres* — один из самых распространенных в поэме, и он играет вполне артикулируемую роль, вписанную в исторический контекст: с одной стороны, это то, что Ортега-и-Гассет называет «восстанием масс», с другой — человеческая общность как потенциальная утопия, связанная с культурой и искусством. Внимание к Другому — одна из причин гуманистического поворота в поэзии Тцара, начинавшего с символистских стихов на румынском языке, позже исследовавшего стихотворный фольклор Африки и Океании во времена «Кабаре Вольтер» (невышедший сборник «*mrpa gaoo*») и затем полностью перешедшего на французский язык.

Приблизительный человек явлен на фоне последствий Первой мировой войны в Европе, антиколониальной борьбы, основополагающих для XX века научных открытий, гуманитарных исследований и резонирующих с ними революций в искусстве.

18 февраля 1930 года астрономы открывают самую удаленную планету Солнечной системы, называя ее именем римского бога потустороннего мира Плутона (в образе и этимологии имени которого соединены смерть и немислимые богатства), в новой символической интерпретации отвечающего за ядерную физику, тоталитарные режимы и собственно массы как феномен цивилизации. Человек обретает немислимые ранее возможности, но этому сопутствует разрастающийся экзистенциальный кризис. Сквозь искореженные Первой мировой войной ландшафты и пухнувшие города индустриального Запада просвечивают эти разнообразные Другие, не вписанные в новый порядок вещей, выпадающие из него. Начиная с руин распределенного времени (дни недели как дни творения уже не состоятельны, и тем не менее первое слово поэмы — это именно день недели: *dimanche*, воскресенье) и заканчивая эсхатологической концовкой (ожидание очистительного огня), Тцара прокладывает головокружительный маршрут по кривым пространства и времени, предчувствуя новую катастрофу XX века в виде следующей мировой войны.

Возвышенный тон по мере развития поэмы приобретает более объемное и полифоничное звучание, задействуя для этого достаточно обширный лексикон. Для Тцара важна возможность создать панорамный вид на цивилизацию, отражением которой является «приблизительный человек», и здесь поэма оказывается способной трансформировать оптику по ходу развертывания. От-

1 Tzara T. L'homme approximative / Pref. d'Hubert Juin. Paris: Editions Gallimard, 2007. P. 30.

даление, дистанция, которые Тцара практикует в этой поэме, не менее важны, чем то самое приближение. Как если бы для нового приближения, еще более точного и интенсивного, нужно было бы отходить, отодвигаться и начинать сначала, пробуя все новые и новые образные ряды. Можно сказать, что этот кинематографический прием очень прочно укоренен в инструментарии поэмы. В новых приближениях варьируется тот же лейтмотив грезы:

составы тормозят на берегу растворены в морях земные мерки
пловец засеивает воду своим жестом
движение как плод уже попутно широте ее лаская
он вспахивает непокорную волну
из рук его и ног испарина следа что направляет путь
вся масса его тела движима мечтой
и в дверь мечты стучит одышка его ритма²

Этот лейтмотив сближает подход Тцара с логикой возникновения архаических мифов, в которой между человеческим, животным и растительным нет четких границ, поскольку они существуют в одной досубъектной среде («время сновидения», «время оно» и т.д.). Именно в подобной среде осуществляется антропоморфный бриколаж, напоминающий мифы о первочеловеке — например, Пань-Гу из древнекитайской легенды о создании мира. Вот краткая сводка его «метаморфоз».

«Истинный» человек появляется тогда, когда уже возникла «тысяча вещей», то есть в разделении великого одного, в горизонте множественности. «Истинному» человеку соответствует Пань-Гу, миф, который в самых общих чертах предполагает четыре последовательных состояния: во-первых, зарождение мирового яйца; во-вторых, созревание внутри яйца «мирового» человека Пань-Гу; в-третьих, выход Пань-Гу из расколовшегося яйца, половинки которого образуют небо и землю; и наконец, смерть Пань-Гу и образование из части его тела всех вещей и существ. Пань-Гу также может быть уподоблен Адаму Кадмону в каббалистической традиции.

что кристаллизуешь ты вокруг ненастного призвания — где находишь
ты частицы самого себя
с каждым витком дороги ты меняешься становишься другим³

В контексте же поэмы Тцара происходит обратное движение, поиск и переборка этого прототипа из рассеянного множества. Как говорит Мишель Лейрис в «Представлении “Бегства”»: «Тцара было необходимо сначала разобрать человека на части, разметать их по всему свету, чтобы затем, уже по-новому, прийти к его, человека, воссозданию»⁴.

На мифотворческую среду и космогоническое время накладывается не-обратимый ход истории, та череда катастроф, по которой мы узнаем XX век; и Тцара (в отличие, например, от Паунда с его «Кантос», который активно монтировал исторических лиц, их высказывания и теории, так что этим создавал

2 Ibid. P. 75.

3 Ibid. P. 34.

4 Лейрис М. Представление «Бегства» / Пер. с фр. Е. Березиной // Антология французского сюрреализма / Сост., предисл. и коммент. М. Яснова. СПб.: Амфора, 2004. С. 417.

отпечаток своего отношения к текущему периоду цивилизации, будь то ирония, восторг или ожесточенная критика) дает эти черты эпохи как бы слитыми в один апокалиптический поток, где нет имен собственных, а есть все люди, им подхваченные, от лица которых и случается песнь Тцара.

Примечательным образом перекликается с этим запись из «Бегства из времени» Хуго Балля, писателя и сооснователя дада, товарища Тцара во времена их совместных перформансов в цюрихском «Кабаре Вольтер».

Октябрь 1915

Сбросить свое «я», как дырявое пальто. Чего нельзя удержать, пусть падает. Есть люди, которые абсолютно не выносят мысли о расставании со своим «я». Эти люди думают, что у них только один экземпляр их «я». Но у человека много «я», как у луковицы шелухи. Больше или меньше — без разницы. Ядро — тоже в достаточной степени оболочка. Странно видеть, как люди цепляются за свои предрассудки. Выносят жесточайшие муки, лишь бы не расстаться со своим «я». Вероятно, самая нежная внутренняя суть человека очень чувствительна; но она же, без сомнения, и весьма удивительна. Немногие приходят к этому пониманию⁵.

У Тцара эта нежная внутренняя суть связана со словом, как с некой плацентой.

Я думаю о вытканном слове тепле

Вокруг своего центра что мы называем собой⁶

Здесь проявляется своеобразный эзотеризм Тцара, который, в силу постоянного напоминания о других, становится чем-то вроде «эзотерического коммунизма», основанного на языке, на слове, способном окружить человека этим теплом, — необходимым не только чтобы выжить, но также чтобы познать себя через других. В этом смысле он напоминает «теплый марксизм» немецкого философа Эрнста Блоха, противопоставлявшего науку и искусство по принципу холода и тепла. Неизвестно о том, читали ли они друг друга, но между статьей Блоха «Марксизм и поэзия» 1935 года и книгой «Зерна и урожай» Тцара того же года есть очевидные параллели в смысле веры в утопический и социальный потенциал поэзии.

Марксизм хочет создать новый тип взаимодействия между миром и внутренней жизнью, преодолеть отчуждение и овеществление. Это намерение совершенно реалистично, но, естественно, не в смысле банальности или схематизированного клише. Напротив, марксистская реальность — значит реальность плюс то будущее, которое находится в ней⁷.

Тцара, в свою очередь, говорит о важности поэзии как спонтанной деятельности духа, опережающей сознание, в противовес поэзии как средству выражения, основанному на непосредственном опыте собственной жизни, уже обработанном сознанием. Первому подходу, который заряжен в большей степени энергией настоящего момента и устремлен в будущее, он на практике был верен и

5 Балль Х. Бегство из времени / Пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2022. С. 33.

6 Tzara T. L'homme approximative. P. 25.

7 Bloch E. The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Studies in Contemporary German Social Thought. Cambridge: MIT Press, 1988. P. 162.

в дадаистский период, и в «Приблизительном человеке», где при значительно более лирической интонации считается все тот же мгновенный генезис визуальных и слуховых образов. Поступательное написание поэмы в течение пяти лет придало ей как раз сложное равновесие между этими двумя ее сторонами. Намеченная же в поэме линия утопического потенциала человеческого воображения находит более ясное и артикулированное выражение в упомянутых уже выше «Зернах и урожаях», первая часть которых носит название «Грезы эксперимента», а вторая является развернутым критическим комментарием к первой и к общей ситуации вокруг искусства и поэзии того времени.

Как замечает Юбер Жуин в предисловии к поэме: «Поэзия Тцара сопровождается критикой поэзии <...> желание соединить сам акт поэзии с брошенным на нее взглядом — постоянно <...> поэзия таким образом становится поэтикой, поэма — способом познать поэзию»⁸.

2

Самое материальное и непосредственное, что есть у человека, — это его тело.

Из дадаистского периода (в частности, пьесы «Газовое сердце», где глаз, нос, ухо, рот и другие части тела были выведены в качестве отдельных персонажей) в разбираемую нами поэму переходит также множество образов, связанных с органами тела. К этой теме обращалась исследовательница творчества Тцара Ника Голубицкая⁹:

Оба уровня — микрокосм и макрокосм — имеют центр, метонимически представляющий целое. Сопоставление этих центров осуществляется через использования одних и тех же телесных метафор: сердце, утроба (*ventre* или *entrailles*), голова, кулак. Неразрывность связи человека с ядром, которое он «не может сломать», представлена, с одной стороны, его связью с утробой матери, с другой — земным ядром: земля «держит его в грозовом кулаке» <...>. Эта связь мучительна для человека, что раскрывается одновременно в образах «анатомической тюрьмы» <...> и «тесной Вселенной»...¹⁰

Покидая утробу, человек оказывается предан постоянному движению:

приблизительный человек движешься в почти что судьбы
с сердцем чемодану подобным и танцем вместо головы
пар на холодном стекле ты скрываешь свой вид от себя
высокий и незначительный среди ледяных украшений ландшафта¹¹

Движению навстречу смерти; и осознание своей смертности оказывается необходимым звеном приближения. Здесь в тоне Тцара появляются порой ноты, характерные скорее для экспрессионизма:

8 Ibid. P. 17.

9 Нельзя не упомянуть, что недавняя диссертация Н. Голубицкой «Поиск нового языка в творчестве Тцара» является наиболее глубоким и подробным академическим исследованием, посвященным Тцара на русском языке.

10 Голубицкая Н.В. Метафоры тела в поэме Тристана Тцара «Приблизительный человек» / Stephanos. 2015. № 6 (14). С. 229–235.

11 Tzara T. L'homme approximative. P. 29.

ты баюкаешь ритм минут чтобы время тайны прошло
проходит время и пусть смерть не станет слишком резким сюрпризом
с такими широко раскрытыми глазами
наполняется страхом каждый момент без спешки и остановки¹²

Образный и интонационный ряд поэмы интегрален для своей эпохи в том смысле, что сочетает в себе дадаистские, экспрессионистские и сюрреалистические регистры; будучи глубоко укорененным в телесности, отталкиваясь от нее, воображение поэта развивает потенциал для преобразований в слове и звуке (первое, что случается после того, как лирический субъект поэмы проваливается внутрь себя, — звон колоколов, который смешивается с лязгом цепей). И позже: «я всего лишь маленький звук»¹³; первоспособность к звучанию становится фундаментом позиции «я могу говорить», уже обладающей силой воздействия на мир. Составляя грандиозную сновидческую опись всех мытарств и горестей приблизительного человека, поэт совершает также определенный ритуал очищения и оказывается способен заклясть мир, остановить его на мгновение, которого может быть достаточно для читателя, чтобы поверить в усилия своего воображения. Наследующее поэме эссе о положении поэзии заканчивается фразой Лотреамона о том, что поэзия должна создаваться всеми. От отчаяния субъект поэмы приходит к надежде:

бутыл на гребешке волны и ореол
чудовищных бессмертий
ты прячешь в тайне своих недр ключ
к великим совпадениям
не позволяешь зависти проникнуть
в подвижные зияния содружества плодов
но вечное смятение — общий свет для нас
к эпохе от эпохи привязывает нас он к грезам
что всходят полем колоссящимся¹⁴

Не уставая проверять на поэтическую прочность тело, Тцара играет на оппозициях, расширяющих образное пространство языка. В нем тело, подобно Иксиону в колесе, исчерпывает себя, переходя в иное состояние. Конец поэмы манифестирует ожидание глубинной метаморфозы:

свое ожидание в пустыне страстями окисленной посвящаю я
мощному восшествию на престол ее пламени¹⁵

Позволим здесь себе вспомнить небольшой отрывок из эссе ирландского поэта У.Б. Йейтса, чтобы дать одну из интерпретаций образа пламени и разомкнуть эсхатологический контекст «Приблизительного человека» в более широкое поле мировой культуры того времени. Итак, в «Anima mundi» (эссе, написанном тоже в 1920-е годы) читаем:

12 Ibid. P. 31.

13 Ibid. P. 24.

14 Ibid. P. 40.

15 Ibid. P. 159.

Существуют две реальности: земная реальность и состояние огня. Вся власть исходит от земной реальности, ибо там сходятся все противоположности и существует свобода выбора, полная свобода. Там существуют раздор и зло, ибо зло есть насилие одной крайности над другой: но в состоянии огня все — музыка и покой.

<...>

Но несомненно, что цель наша — Состояние Огня, где чувства не обрываются грубо и внезапно, где нет ни оград, ни ворот, туда мы обязаны подняться; и маска, снятая с ветви дуба — символ ритмического тела, которое мы должны обрести. Нужно молиться этой цели — не важно, под каким именем, но не так как молятся вещи или идее; большинство молящихся обращаются к ней, как к мужчине или женщине или ребенку, ибо

у Милосердия — сердце человечье
у Сострадания — женское лицо

Внутри нас самих Разум или Воля, как муж и жена приносят к неведомому алтарю плачущее или смеющееся дитя¹⁶.

Ритмическое тело поэмы Тцара то возвращает себе «я» субъекта поэмы — самого себя, волит эту кристаллизованность собственного опыта в панораме общей жизни (даже когда в духе экспрессионизма ужасается ей), то растворяет его без следа в мироздании, переключаясь в этом и с высоким модернизмом «Сестры моей жизни» Пастернака.

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной¹⁷.

Зрелое кредо Тцара — «Задача поэзии — не потерять на своем пути человека»¹⁸ — отсылает и к его возросшей политической и социальной активности. Тцара-поэт в 1930-е все больше настаивает на ценности поэзии как способе познания и, как следствие, способе переустройства мира. И человек, по его мнению, должен принять этот риск, связанный с выходом за пределы материального мира и подразумевающий возможность разотождествления с привычной формой себя (в чем тоже есть мотив растворения — трансформации, — кристаллизации в новом качестве), человек переживает становление не только сам по себе, он является и агентом — активным веществом становления Вселенной как таковой.

Ретроспективная алхимическая модель человека как микрокосма подразумевает, что многие внешние явления имеют свои соответствия в человеческой органике. Вселенная расширяется, следовательно, расширяется и спектр этих соответствий внутри. Как пишет Борхес в предисловии к сочинению Сведенборга: «В человеке заключены и Ад, и Рай, впрочем, так же как планеты, горы, моря, континенты, минералы, деревья, травы, цветы, рифы, звери, реп-

16 *Йейтс У.Б.* Страна друидов, снов и струн / Пер. с англ. Г. Кружкова. М.: Азбука-Аттикус, 2019. С. 371, 387.

17 *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 128.

18 *Tzara T.* L'homme approximative. P. 17.

тилии, птицы, рыбы, инструменты, города и здания»¹⁹. Но для Тцара в новом прочтении этой алхимической модели важен утопический аспект, располагающий будущего человека в геометрии нового воображения и новой реальности, которую он создает сам, переосмысляя материальные, социальные и мистические элементы существования и, главное, активизируя врожденную для него поэтическую способность.

Думается, что по прошествии столетия среди новых вызовов времени и новых катастроф «Приблизительный человек» может быть наконец прочтен во всей полноте возможных интерпретаций, не только литературных или искусствоведческих, но также перформативных и аудиовизуальных.

19 *Борхес Х.Л.* Предисловие / Пер. с исп. Б. Дубина // Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде / Пер. с швед. А. Аксакова. СПб.: Амфора, 2006. С. 15.

Приблизительный человек¹

I

воскресенье тяжелая крышка над бурлением крови
еженедельным грузом прижатые мышцы
провалившись внутрь себя обнаружив вновь
колокола звонят беспричинно подобно нам
звоните колокола беспричинно также и мы
ликуем под лязг цепей
звением ими вместе с колоколами

*

что за язык хлещущий нас мы вздрагиваем на свету
нервы наши кнуты в руках времени
и влетает сомнение с одним бесцветным крылом
хватая сжимая комкая нас
словно обертку мятую вскрытой коробки
дар эпохи другой в скольжении рыбы печальной

*

колокола беспричинно звонят подобно нам
око плодов внимательно наблюдает за нами
дела наши все под контролем не спрятано ничего
вода рек стлала свое ложе так долго
уносит прочь она нежные нити взглядов
что кружили у подножия стен в липких забегах жизни
прельщая ослабших множественные соблазны осушенные экстазы
откопанные глубины старых возможностей
и открытые источники запертых слез
источники во власти ежедневных удуший
взоры взятые высохшими ладонями
ясное сотворение дня или темное появление
что дают разрастись беспокойному благу улыбки
прикрепленной к петлице утра подобно цветку
те кто взыскуют отдыха или неги
вибраций электротока внезапных толчков
приключений огня уверенности или рабства
взгляды что выстлали русло порывистых бурь
измотали улицы городов искупив множество оскорблений
подаванием взгляды один за другим потупленные в свитках воды
этот поток по направлению к морю цепляющий
сор человеческий и его миражи

1 Перевод первых четырех частей поэмы выполнен по изданию: © Tzara T. L'homme approximative. Paris: Editions Gallimard, 2007.

*

вода рек стлала свое ложе так долго что
даже свет скользящий по безмятежной волне
теперь обрушивается на дно
с громким грохотом камня

колокола беспричинно звонят подобно нам
заботы что мы носим с собой
наше внутреннее одеяние
в него мы облакаемся каждое утро
его снимает ночь руками мечты
украшенными бесполезной металлической головоломкой
очищенными в водах тех же самых ландшафтов
в городах уготовленных к резне и к жертвам
рядом с морями вымытых горизонтов
в горах тревожной жестокосердности
в деревнях болезненного равнодушия
рука прикрывает голову
колокола беспричинно звонят нам подобно
покидаем с отъездом приезжаем с прибытием
покидаем с прибытием прибываем когда уходят другие
без причины чуть сухие чуть твердые и суровые
хлеб насущный больше не тот хлеб что сопровождает
сладкий гимн из гаммы языка
цвета бремя мысли бросают
и думают или кричат или насытиться жаждут
плодами легкими парящими словно дым
что размышляет о вытканном тепле слова
вокруг своего центра что мы называем собой

*

колокола звонят беспричинно подобно нам
гуляем в надежде уйти от путей что ветвятся
с пейзажем в бутылке одна болезнь всего лишь одна
одна единственная болезнь которую мы возделываем смерть
я знаю этот мотив я ношу в себе и я его не боюсь
я ношу смерть и если я умираю то это же смерть
что понесет меня в своих неощутимых руках
тонких и легких как запах хрупкой травы
хрупких и тонких как без причины разлука
без горечи без признаний без сожалений без
колокола звонят беспричинно подобно нам
к чему искать конец цепи что снова нас скрепляет с цепью
колокола звонят без причины подобно нам
зазвеним мы внутри разбитыми стеклами
серебряными монетами вперемешку с фальшивкой
фестивалей осколки взвиваются шквалом и смехом
у дверей за которыми открываются бездны
склепы воздуха мельницы мелят кости арктические

эти фестивали что нас к небу уносят
и плюют в наши мускулы ночь расплавленного свинца

*

я говорю о кто говорит кто говорит я один
я всего лишь маленький звук во мне есть целый мир звуков
замороженный звук покалеченный на перекрестках выброшенный на сырой тротуар
к ногам спешащих людей бегающих с мертвецами своими
вокруг смерти что протягивает свои руки
к циферблату единственного часа в солнце живущего

*

таинственное дыхание ночи становится гуще
и вдоль вен поют флейты морские
транспонированные в октавы слои разных жизней
жизней повторяющихся до бесконечности до расщепления атома
и вверх так высоко что не видно
и с этими жизнями на обочинах что мы не видим
ультрафиолет такого множества параллельных путей
которые мы могли б предпочесть
и не являться в мир
или оставить его давно так давно
что земля и эпоха покончившие с плотью нашей
были бы уже забыты
жидкие соли кристаллы металлы прозрачные на дне колодцев

*

я думаю о вытканном словом тепле
вокруг своего центра что мы называем собой

II

земля сжимает меня в своем кулаке штормовой тоски
ни с места! слышно час что рождает летящую муху
и сливается с днем в поиске завершения
вцепимся же зубами в минуты что разделяют нас

руки вверх! добро пожаловать ангел что вот-вот упадет
сбрасывая свои листья словно стрекоз в снег на головах ваших
небо ослаблено ветром он дует так долго
долги неисчислимы мы оплатим страданием

густо замешан вокзал в переключке паровозных гудков
так много намерений в горьком тумане плывут
что пронзительный звук сплетает въедливое половодье
с проклятиями зловонными черными пенные недра земли

к фасадам бархатным навстречу целям каким пьяные от надежд
что покупают по цене медленных зерен
украшенных отметинами торгующих тел
что жадно пьют из поилен с подрагивающими лошадиными ноздрями
что преследуют кругами на деревенской карусели
что выкуривают через старинную трубку полета орла
что стерегут пастухи дымом над крышами вечерами
отраженными в зеркалах расположенных в сердце камней
в глубине нефтяных скважин над пластами тяжелого ила
в амбарах где жизнь измеряется в зернах
подушки чистые под солнцем вспенившихся вод

*

приблизительный человек как я как ты читающий как другие
пучок шумной плоти и эхо сознания
завершенного в единственном элементе воли твое имя
переносное впитываемое отполированное послушными изгибами
женских голосов
разные двусмысленности для удовольствия коммуникабельных групп
приблизительный человек движешься в почти что судьбы
с сердцем чемодану подобным и танцем вместо головы
пар на холодном стекле ты скрываешь свой вид от себя
высокий и незначительный среди ледяных украшений ландшафта
и все же люди составив крути поют под мостами
с ртами сухими и от холода синими на другой стороне пустоты
приблизительный человек жалкий или прекрасный
в тумане девственных эпох
жилье по доступной цене глаза посланники огня
что каждый вопрошает волнуется в меху забот в меху своих идей
глаза что разжигают снова гнев податливых богов
переходящий к вспышкам зубастых пружин смеха
приблизительный человек как я как ты читающий
ты держишь свои руки так как будто бросишь мяч вот-вот
сияющая сумма вся голова в поэзии твоя

*

дверь ночи навсегда закрыта плод прекрасных тел
протяжный крест такой торжественный в дыхании росы
в границах вечера дневное одеяние снято
пока туннель растягивает вширь аккордеон своих сторон
скользит по струне рельс сквозь арки длинные железный караван
из-за нехватки солнца в стороне другой быть может смерть
что ждет тебя как рев в ослепшем вихре
как тысяча взрывоопасных рук
тебе протянутых навстречу человек цветок что передан из рук торговли
в любящие руки и любимые что передан невольно из рук события к уже другому
печальный попугай
кльки дверей стучат и так не терпится всему
помочь тебе уйти быстрее

приветливый товар субъект с разверстыми глазами что накрепко завязаны
каскадов кашель воды ритм в меридианах в траншеях отраженный
и карта мира пачканная грязью кровью и проказой
зима что вздыблена на пьедестале ночи бедненькая ночь
бессильная стерильная
что опускает облачный занавес на мерзнувший зверинец
и держит руки так как будто бросит мяч вот-вот
сияющая сумма вся голова в поэзии твоя

*

жест округлый рук подносит образ воздуху
тревожный соловей смыкает цепь твоих всех удовольствий
и в жалоб зареве дурачишь ты себя
таинственной чем все другие ты дальний самый
ты рвешься вверх по реям астрономов к созвучиям великим
питаешься шагами кровными на лестнице голгоф
и ревность твоя рвется дальше из чуть заметных миражей
что скрадывает время из кармана твоей жизни
беременеешь ты от жизни лишь когда все в безопасности и так
стареешь ты тем временем не зная почему ржавеют петли головы твоей
и набухают сухожилия твои как лист промокнув под дождем высокомерие
хватаешь дверь ты в гневе крепко так что ногти ввинчиваются в кожу
темнеющее горло где скучиваются облака
где гордость беспокойная не может возродиться
уже протянута навстречу смертельным лагерям и холокостам
ее безумие насколько хватит взгляда
и чистая вода всегда она где вновь в слиянии твои любви и сияют

*

линии твоих поглубевших рук отмеченные ангелом при рождении
твой путь одаренный всеми земными удачами
дымка твоей ошибочной жизни спрятала их и ты пачкаешь то к чему прикасаешься
ты валяешься в хрипе и в золоте в раскаленных обманах
все что тебе осталось от жизни это отчаяние сорванного побега
и все же ночь раскрывает в своей груди канаты
и колокольчики звезд
ритмичное телосложение обрушенных разом музыкальных стропил
и все же люди жмутся в круги под мостами
и листают прохладные вечера в фотоальбомах
среди стольких горестных почек что память превратила в цветок
на тяжелой скатерти
защищай зубовным скрежетом свой лоскут мира так чтобы ты смог спать
от одних выходных до других
безымянный и высмеянный в своей старой заботе о роде
и все же люди сходятся в круги и песни раздаются под мостами
снимая цедру мозга
скребут все дальше чтобы найти что спрятано на дне благоуханной
апельсиновой башки

*

в неистовстве снегов пусть час себя швыряет в муках каясь
пусть кровь пульсирует в тебе из новых уст астральных
пускай сочится сквозь клетку каждую анатомических темниц
пускай роятся миги в мешковине легких засеая лут
милых домов террасы с бильiardными столами
пусть преступление цветет в итоге свежим юным
в иллюминациях тяжелых посреди домов
окормляет кровью авантюры новые жатвы будущих племен
орлы во рту времен рассеиваются словно сахар
рассеивается сахар дней отбытых в чаше океана
с цветка в цветок перелетая кожи лепестки на крыльях
микробы насекомые страданием постели полнят
циклы года
сны едкие таскают наши туши словно загнанных зверей
и кран в порту небесном возносит нас висящими на крюке грезы
нежнее солнца разложение где ни ворон ни червяка
в неуязвимой безупречной белизне

III

что связывает нас с лонами матерей наших
с теми кому мы на время жизнь омрачаем
в окрестностях цветущих восторгов гуляем мы
неспособные надломить сердцевину

*

и пока опустевший звон наполняет наши горизонты тревогой
ты вкушаешь мякоть плода и внутри там тайна
ты баюкаешь ритм минут чтобы время тайны прошло
проходит время и пусть смерть не станет слишком резким сюрпризом
с такими широко раскрытыми глазами
наполняется страхом каждый момент без спешки и остановки
я пью едкий террор того что мне не понять никогда
счастье в семенах лилий я зарыл их в тебе безмятежно

*

я пред тобой оголяюсь карманы вывернуты наизнанку
я предал своей тоске желание раскрывать тайны
я живу с ними я подстраиваю себя под их замкнутость
ржавый инструмент медоточивый голос явления длимого удивления
загораживающие тайны знаки смерти среди нас
на прилавках со скорченными от времени улыбками
в концертных залах кипарис растет стережет
проницательная юность о которой никто поведать не мог тебе не мог показать ее
где конспираторы домашних хлопот
рыскают толстыми пальцами сквозь заросли этикета

вокруг любовью с утомительными непостоянствами под маской восстаний
у парикмахера ты даешь своей голове поникнуть и снег
возникший из ежедневного савана заботится о том, чтобы руки ума не скребли
липкую массу кошмара
на аренах где бесцеремонные мысли приводят к потопу
с его апостольским грохотом
у садовников где в навозе в осколках
неразборчивое солнце окультуренное цветами
восставшее из могилopodobных сплетений с временами года и их разыгравшейся
смелостью

*

тыходишь ты смотришь вокруг ты чувствуешь что у тебя в карманах
сдержанные ураганы выцветших монет
что золотосные потоки выиграла ценой пытки морщинистым временем
ты уходишь таким же бедным нянча кости свои в одежде плоти
сморщенный до души уставшей от мирской суеты
сморщенный до уставшей души
но день начинается снова цвет логарифмов фертильных
одетым в элегантности собственных глаз ты ходишь по тротуарам улиц
твоя гордость скрыта в нарочитом безделье
ты знаешь что ты распадешься в конце своей жизни
но ты утаиваешь себя иходишь
цветок узел лент человеческой кожи
и так мало вещей тронули меня братья мои и плакать меня заставили
на вокзалах — но я никогда не мог сказать всего о вокзалах — увиденный день
кусочки очарования приветствия слишком короткие
в отелях в строго высчитанной нужде
где даже любовь только необходимость древней легенды
я истощил свою юность она не знает как пробудиться снова
в то время как направление жизни снаружи совпадает с деревьями сна за окнами
поездов
сады женщин с восхитительными лопатками отдыхающие
в своем воднолилейном томлении
выпрашивая свет каждый поглощает все что желаемо
и в метро ты предпочитаешь забыть что сирены и день существуют
слова достаточно чтобы видеть
в больницах где достаточно комнат
чтобы распластаться в кровати белой надеждой скорой смерти
в соборе Сент-Эташ я видел двух проституток гуляющих
в то время как старые женщины в семь утра
носили корзины в своих руках и детей на своих головах
окуная свой бесхитростный опыт и веру в вино святого закона

*

несмотря на ущерб что нам причинило гордое время
непогода обильно плюет на пустыню ночи с холмистых вершин
несмотря на грузный крик животного обреченного на смерть
брешь открылась в сердце армии слов противников наших

ледяная лень судьбы что позволяет нам сбежать как нам угодно
наши собаки мы сами бежим за нами
одни в лающем эхо наших собственных волн ума
несмотря на невыразимую полноту окружающую нас невозможным
я пред тобой оголяюсь карман вывернут наизнанку

*

сталкиваясь с другими ты не тот что ты есть
по лестнице волн по строению каждого взгляда
непохожие немые галлюцинации что напоминают тебя
лавочки с хламом разнообразным что напоминают тебя
что кристаллизуешь ты вокруг ненастного призвания — где ты находишь
самого себя частицы
с каждым витком дороги ты меняешься становишься другим собой
в домах — сжатые челюсти — угрюмые обломки сердца закрыты
свет что стирает себя на безжизненных шторах
в пампасах мужской аромат героизма
раздирающая сердце мелодия предшествует тебе в сумасшедших домах
и без спутников ростовщичество наших грехов становится тесной вселенной
человек головокружительных сальто в пространстве
я видел животных с человеческими чувствами грубо растущими в них
разодетые лотосы в театральных залах свисают с нас
в соглашениях нашептывания импульсов механизмируют свою игру
среди крестьян беззаботных нег в постаревшей тени презрительных жестов
на почте где удовольствия и страны соприкасаются
у ювелиров мы примеряем миниатюрные ландшафты
в морских портах земля кончается протянутые руки
в алкоголе нашел я мое единственное забвение свободу
в мюзик-холлах с натужной рекламой порыва
и терпеливых жестов предложенных рисков избытков
в залах ожидания цикады мои сестры
в кабаках непроницаемых жизнью клетках прекрасных в рощах
но оставим дороги и волнорезы на кожаной обшивке карт
так много витальных призывов привязали нас к каменной кладке плоти
что букеты дымящихся рук построили в тюрьмах
головы в беспокойном метании с одной руки на другую ночью и днем
бесчисленное цветение ненависти на исчезнувших кораблях
у плонувших на все отшельников пшеница грубая
скрещивается с руками стеблями и зданиями
над ночным покоем мощное благоухание ночного покоя
и все множество других множество всех других

IV

просей цветов решетчатая ясность
заплывшим глазом клонится клубника к изнанке пухлой губ
недоверчивой раны неба касается перст указующий пестика
раны разграбленной ночными рейдами выдр

расширенной перед нами там где канатоходцы мнительные падают в сеть
подвешены на иве доспехи печали
с трепетом простыней окропленные долгими осенними днями

*

смеется белье в белом пламени у него алкогольный язык
и насекомое-коляска свои рессоры собирает и багаж
вниз катится она по лысине дороги где слово прошивает пробку
и дерево сосет смолу из мисок горячащихся сердец

*

пушечный выстрел вьет красные капли
в палатке
где живы сонные снаряды в электрических колониях
и собирает в свой лучистый фартук
по вечерам ошметки горизонта
бесформенный модельер видит в каждом дереве живое знакомое
на лысой дороге где словом прошиты высоты
лес на последнем дыхании достигает вершин
математической формулы
повисая грудью безоблачной над кукушками
что стали минутами
но сумрачная прохлада духа скоро утолит
по мирам наш голод
и сделает тусклыми частицы жизни что мы отбрасываем
шаг за шагом
в пустом вращении сбежавшие
с орбиты смерти

из мешка так прискорбно набитого звучным сором
наказаний несказанных
от потрясений и усталостей неисчислимых
без всякого результата
измученные как мы есть микроскопическими предсказаниями ума
бедные существа неспособные отвернуть свой пристальный взор от пятки
смерти
когда бесформенный модельер видит в каждом дереве живое алиби
осень рождает ветра заику на костылях
и кустистые плавники больше не плачут в укрытии
усни усни
люцерна на веке твоём закрывается
семя гор
смотрит вода на тебя
караваны воды
семя взгляда
хмурятся листья горные брови
под нежными пальцами вод склоняются колокола
туннельный веер распаивается на вечерней груди
все время каникул звучали мечты

*

пень бородатый кулак поднятый за сражение засух
затвор громовой аллей опечаленных
напевная монотонность киосков что как кофейные чашки в ряд
и сверхъестественная пряжа что связывает целебные тропы
крепимые к валам нестигаемых шей
трепетные круги вокруг фосфоресцирующей смерти
из гримас гнилых часток огибает кошмар
клыков воинственных
но ты беспечен к тому у чего нет веса знамения нет
вспышка субстанции
наудачу едва улыбаясь мускулы
ветер глаза
таковы снежные языки что лижут глубокие соли
кишащие пропасти сфер
усни усни
тополь собирается полетать
боярышник собирается оседлать трещину в облаке
накренилось крыло равновесия
там где пейзаж помещается на своей ослиной спине
горе распространяемое у горцев
цветы еще более мелкие чем пылинки
тебя понесут над алфавитом аккордеонов
на развернутых крыльях бабочек
усни застывшая прозрачность инея
в изобилии ночи
и чистая корзина озера
новые скрипки растут
на скрипичных деревьях
усни усни
дождь ускользнул гребец белизны

*

разбросаны связки ключей родники
под коврами известняка
мародерствуют черные сборища поговорок все еще выжидают в окрестностях сна
пение кристальных хребтов на органе
остов спинной груза жующего силы свои
на пределе дегтярный запах двигаются тяжелые племена мебели что как плоть
но в тот час когда лепестковая гордость начинает цвести становятся они зарослями
косуль чтоб умереть
и флейты гейзеры сознания
взъерошены на мельничных макушках
заплесневевших под зонтами из соломы
где вьет экватор свои гнезда
у очага где тишина сливается с хной звезд
и кожура счищается обманчивых цветов
плоды с их бронзовым загаром совлекают
заплаканные наволочки

старых дев
что рассказы пассатов прибили к мостовым
и в гроте вспыхивает музыка цыганская
стояние елей на страже шерсти теневой что вздыбливается
у ацетилена ламп
базар моллюсков втихомолку
звучит прозрачно в горне слюдяном
кортеж тех путешествий тронулся в дорогу
безвременник рук сложенных иссяк в себе самом
зародыш ласточки
спи в белизне подальше от волков

*

рассеянная мифология проростков диких знания
нас крутит жернов планетарной мельницы
и неразрывно длинное исчезновение птичьей песни
и неразрывен твоих величественных мук янтарь
так спаяны с истинами что как металл те
праздники которые мы суть
которыми хотели бы мы быть
в одной косе песков зыбучих сплетены
сердца скользят во всю длину сплетений
когда спускается ныряльщик на глубины слез
от нас шлейф катастрофы тянется
что льет и льет луна
спи в желобе подмышечном у вод
блуждай в единственном числе
прижми как можно крепче цветок что опоздал
к груди где свой шатер установила нелюдимость моряков
ночь заточила дрок в тюрьму
и человек лишил себя своих снастей
и приручают козодои звук свистящий
и коронованны железные обрезки уже до белизны костей иссякшие
и исчезают высоко за гневом фьордов

вот-вот падут в кипящем наложении
их железы молочные с клыками как из сланца
с заботой материнской о новорожденном втянутые
в гребенчатое солнце на восходе
угроза грубых похищений пилит нервы
перекрывает путь испуганный к колыбелям в трансе
все трещины заполнив чувством
и отпускает шумное небытие скрестив свои предплечья над бездной зачарованной
где мир выкуривает свое горе
в сердечных залежах извилистость ростков
хмелеют веки в аллегориях страниц
бросаю якорь хаотичных снов в заливе где знакома так крикливость заклинаний
и вспыхивают жалобы ночные через призму лжи
у экипажа спятившего моля о передышке сожаления бездомного

*

плененный разум сказками разлада
так жук содержит в себе беглый свой отказ
узник монастырский своего оккультного лекарства
обрядов исполинских бессмысленных страстей заложник
и логово где загрызает злое слово клятвы трепетную лань
где россыпь адских кратеров где мышей летучих сплетни тут и там
водители раздора сбрасывают плен мимики судов и судей
крошась под весом пламенеющих дров
печальные рабы фурора
и вдоль запойных алкогольных стен осколков гордости
месть как пример которой мера ловкий выкуп

*

страж эфемерных отдыха лачуг
бутылъ на гребешке волны и ореол
чудовищных бессмертий
ты прячешь в тайне своих недр ключ
к великим совпадениям
не позволяешь зависти проникнуть
в подвижные зияния содружества плодов
но вечное смятение — общий свет для нас
к эпохе от эпохи привязывает нас он к грезам
что всходят полем колосящимся
мир вне мира этого перевернут в форме
безымянных приближений
и вне такого множества других и вне такого множества других

Перевод с французского И. Курбакова

Язык свидетельства, язык катастрофы

Никита Быстров

От переводчика

Nikita Bystrov
From the Translator

Интервью Жака Деррида израильской писательнице и переводчице Михаль Бен-Нафтали было записано 8 января 1998 года в Иерусалиме по инициативе Мемориального центра истории Холокоста «Яд ва-Шем» и опубликовано в 1999 году на иврите в журнале «Теория и критика» (*Теория увикорет*)¹ под названием «Этика памяти» (*Этика шель зикарон*), предложенным тогдашним редактором журнала Ади Офиром. Информация об обстоятельствах, которые можно считать контекстуально значимыми для этого интервью — в событийном, философском и в некоторой мере психологическом плане, — дается в предисловии Михаль Бен-Нафтали к его переизданию, вышедшему отдельной брошюрой в тель-авивском издательстве «Реслинг» в 2017 году. Приведем несколько фрагментов из этого текста.

Это был второй визит Деррида в Израиль. В Еврейском университете, в кампусе, расположенном в Гиват Раме, он прочитал лекцию об идее прощения, со ссылками на сочинения франко-еврейского философа, выходца из России Владимира Янкелевича и на закон об отмене срока давности для преступлений против человечности — преступлений, которые по определению не могут быть прощены. А за день до интервью в тель-авивском Оперном театре Деррида говорил о гостеприимстве. При рассмотрении обеих тем, со временем развернутых в его книгах, использовались характерные для Деррида апоретические формулировки, в которых каждая идея располагается как бы между двумя противоположными осями: с одной стороны, осью возможного и обусловленного, а с другой — осью невозможного, безусловного, абсолютного. В этих терминах Деррида описывал обыч-

1 Журнал культурно-философской и общественно-политической тематики, издаваемый с 1991 года иерусалимским Институтом Ван Лира совместно с издательством «Га-кибуц га-мейухад».

ное, безусловное гостеприимство, реагирующее на изменчивые геополитические ограничения и осознанно или неосознанно противостоящее чистой идее абсолютного, безусловного гостеприимства. Чрезмерное гостеприимство лишает определенности как само различие между гостем и тем, кто его принимает, так и чувство собственности этого последнего по отношению к тому, что он называет своим домом. В сходной манере Деррида говорил в Иерусалиме об идее абсолютного, безусловного прощения, противоположной обычным представлениям о прощении, которое обусловлено просьбой о нем, например, просьбой о прощении, адресуемой преступником своей жертве².

Судя по всему, тель-авивская и иерусалимская аудитория (с которой отчасти сближает себя и Бен-Нафтали) несколько отчужденно приняла выступления французского философа:

Это весьма необычное движение между абстрактным и конкретным, меланхолический момент отстранения от мира ради мысли, даже когда от нее ждут решения политической проблемы, настоятельная потребность Деррида во внимании и времени [слушателя] — все это предполагало близость с аудиторией и, по сути, было устремлено к созданию этой близости. Но в то время, когда еще ни одна книга Деррида не была переведена на иврит (лишь примерно через два года появились, одна за другой, «Фармация Платона» в переводе Моше Рона и «Вокруг Вавилонских башен» в моем переводе), не было ни малейшей готовности к его яркому дискурсивному жесту. Напротив, встреча в Тель-Авиве подчеркнула отсутствие близости, растерянность, смущение, а разговор, состоявшийся на следующий день, зимним пятничным полднем в иерусалимском районе Мишкенот Шаананим (собственно интервью. — Н.Б.), был отмечен — пусть косвенно, неявно — чувством дискомфорта и, возможно, даже разочарования (с. 10).

Михаль Бен-Нафтали отмечает, что некоторые вопросы, затронутые в беседе с Деррида, обсуждались в других его интервью или в иных текстах, с ним связанных. Это, в частности,

детство Деррида в колониальном Алжире, радикальное несходство опыта алжирских и французских евреев в годы войны... условия формирования позиции, отвергающей исключительную принадлежность к группе и тем более возможность трансформации трагических обстоятельств в чувство привилегированности и априорной избранности; вопрос об уникальности понятий «Аушвиц» или «Шоа», связь между Шоа и другими случаями геноцида и т.д. Вместе с тем в этом интервью есть высказывания, которые, насколько мне известно, в других контекстах не появлялись, и, прежде всего, это [признание в] запоздалом раскаянии, которое Деррида испытывает из-за написанного им о его друге Поле де Мане во время бурного «дела де Мана» в американской академии, связанного с обнаружением статей о литературе, публиковавшихся де Маном в бельгийской коллаборационистской газете «Ле Суар» с 1940 по 1942 г. (с. 12–13).

2 Бен-Нафтали М. Диврей маво // Га-этика шель га-зикарон: рэайон им Жак Деррида бе «Яд ва-Шем» / мерайенет Михаль Бен-Нафтали, мецарфатит Моше Рон [Бен-Нафтали М. Предисловие // Этика памяти: интервью с Жаком Деррида / интервьюер Михаль Бен-Нафтали, пер. с французского Моше Рон]. Тель-Авив: Реслинг, 2017. С. 8–9. Далее цитируется с указанием номера страницы в скобках.

По поводу еще одной примечательной особенности интервью — драматического обострения диалога, под знаком которого проходит вся его финальная часть, Бен-Нафтали пишет:

За годы, прошедшие после интервью, я ни разу его не перечитывала. Тут и там слышала разные отклики на него, но читать не хотела. Я смутно припоминала тот конфликтный момент, когда спросила Деррида об использовании в его сочинениях слова «холокост». Помнила, что настаивала на чем-то и что из всех прочих моментов интервью, спланированных заранее, это была единственная спонтанная часть, которая как бы сама собой вспыхнула в нашем диалоге. Я не перечитывала интервью также и потому, что, как мне казалось, я буду сожалеть об этой части, и потому еще, что знала, что если бы провела эту беседу несколькими годами позже, то выбрала бы другую линию поведения... наконец, потому что я чувствую, что сейчас его ответы мне гораздо ближе, чем казалось в тот момент. То, что так задевало меня тогда и было причиной моего протеста, теперь не задевает, не в такой форме (с. 13).

Напоследок процитируем заключительный фрагмент предисловия Михаль Бен-Нафтали, неожиданным образом подтверждающий мысль Деррида о том, что архив — это место не только хранения, но и забывания информации, и объясняющий, почему «нам остается только перевод» этого интервью:

Зимний день в Мишкенот Шаананим, в присутствии Амоса Гольдберга³, работавшего тогда в «Яд ва-Шем», и тамошнего оператора, которому было поручено записать интервью на видео. По окончании разговора выяснилось, что в кадре — только один Деррида. И он, весьма удивленный, попросил заново отснять мою часть и включить ее в фильм. Через полгода, в самый разгар лета, я была приглашена повторно исполнить мою роль в интервью, на сей раз с помощью другого оператора. Нелепое (даже в плане одежды) гибридное творение (по-видимому, результат вклейки новой записи в копию старой. — *Н.Б.*) было отправлено Деррида. Исходная кассета с записью интервью, на которой, как уже сказано, был снят только он один, осталась на хранении в «Яд ва-Шем». Когда я попросила найти ее, чтобы еще раз прослушать оригинальную версию (по ней Моше Рон⁴ сделал перевод на иврит и английский), обнаружилось, что она исчезла. Как будто земля поглотила ее. И нельзя сказать, что это никак не связано с динамикой архива, столь хорошо описанной Деррида, и с функциями хранителей-архонтов, классифицирующих и толкующих, напоминающих и забывающих. То, что нам остается, — только перевод (с. 16).

3 Амос Гольдберг — историк, профессор Еврейского университета в Иерусалиме, специалист по истории холокоста.

4 Моше Рон — филолог, переводчик с французского и английского языков, почетный профессор Еврейского университета в Иерусалиме.

Жак Деррида

Этика памяти

ИНТЕРВЬЮ МИХАЛЬ БЕН-НАФТАЛИ С ЖАКОМ
ДЕРРИДА В ЯД ВА-ШЕМ 8 ЯНВАРЯ 1998 ГОДА¹

Jacques Derrida

On the Ethics of Memory. An Interview with Jacques Derrida Conducted by
Michal Ben-Naftali at «Yad Va'Shem»

Уникальность, срок давности и возможность прощения

Михаль Бен-Нафтали: Мне хотелось бы поставить вопросы на двух разных уровнях: первый связан с темой «после Аушвица» — общепризнанной, хорошо артикулированной поворотной точкой в определенных направлениях европейской философии; второй соотносится с вашей работой в этом контексте, часто именуемой «деконструкцией». Несмотря на то что это разные уровни, они, как я думаю, не могут не совместиться в ходе нашего разговора. 5 января 1998 года вы прочитали несколько лекций в Иерусалиме и в них выступили против идеи прощения, вступив в диалог с работой Владимира Янкелевича. Воспринимаете ли вы эту работу как типичную для французских или, может быть, франко-еврейских исследований холокоста, начиная с 1960-х и далее? Связываете ли понятие непрощения у Янкелевича с определенным опытом либо с каким-то этапом еврейской или французской работы скорби в эпоху после Виши?

Жак Деррида: Спасибо. Здесь много трудных вопросов. Перед тем, как мы начнем это интервью, я хотел бы отметить одну или две вещи. Первое: проблемы, которые мы здесь затрагиваем, сопровождают нас постоянно. Они отразились на нашей памяти, на нашем внимании — даже когда оно не направлено на них, когда мы явным образом о них не думаем. Холокост оставил след на всем нашем опыте, к чему бы мы ни обращались, и поэтому трудно выделить, обособить его как тему для разговора и в интервью, подобном этому, собрать воедино размышления [о нем], которые не переставали накапливаться с тех самых пор. Мне очень неловко обсуждать холокост как отдельную тему в импровизированной беседе в Иерусалиме, когда сознательная или бессознательная память об этом событии каким-то образом присутствует повсюду в нашей культуре, повсюду в моей жизни, в жизни моего поколения. Должен признать, что ощущаю дискомфорт еще до начала таких разговоров, как этот. Но все же попытаюсь не уклоняться от вопросов и от приглашения, принятого мною.

Итак, я, конечно, не думаю, что это серьезный подход — сводить всю работу, в которую я был вовлечен, к названию «деконструкция» (вы на это на-

1 Перевод выполнен по изданию: Этика шель зикарон: Михаль Бен-Нафтали мерайенет эт Жак Деррида бе «Яд ва-Шем» [Этика памяти: Михаль Бен-Нафтали интервьюирует Жака Деррида в «Яд ва-Шем»] // Теория увикорет. 1999. № 15. С. 5–17.

мекнули), сводить ее к чему-то, что может быть определено как то, что «после Аушвица». Полагаю, что это и неправильно, и несерьезно. И тем не менее я до известной степени убежден, что эта работа, в том виде, в каком я взял ее на себя, или в том, в каком она сама мне себя навязала, не была бы такой по форме и не обладала бы столь высокой степенью настоятельности, если бы над важными проблемами западной рациональности, западной философии, западноевропейской метафизики не был поставлен большой знак вопроса — прежде всего, тоталитаризмом XX века, но особенно холокостом. Безусловно, попытка мыслить холокост — задача трудная, и, чтобы ее осуществить, необходимо, по крайней мере, задаться вопросом: как западная культура, в которой господствовало то, что называется философией, иудео-христианскими традициями и т.п., могла допустить возможность или не сделать невозможным событие, именуемое Аушвицем или холокостом.

Вместе с тем я должен признать, что у меня — как и у других, но, может быть, в более радикальной форме — было немало проблем с именованием этой вещи, с идеей имени для того, что ради удобства надо как-то назвать: «Шоа», «холокост», «Аушвиц». Для меня вопрос об имени, то есть об особости этого события, всегда оставался нерешенным, открытым, всегда был предметом дискуссий и даже разногласий с многими философами моего поколения. Мы, несомненно, к этому вернемся; я уверен, что это событие в определенном смысле уникальное. Но что значит в данном случае слово «уникальное»? Каждое событие уникально, каждое преступление уникально, каждая смерть уникальна. А если так, в чем состоит единственная в своем роде уникальность холокоста? Для меня это тема постоянных размышлений и споров с другими философами. Этот вопрос не закрыт; я вижу, что он вновь и по-новому ставится даже сегодня, в частности во Франции. Не знаю, могу ли сейчас что-то прояснить в этой теме, особенно в таких условиях.

Но если вернуться к той части вашего вопроса, которая касается лекции о прощении, прочитанной в Иерусалиме несколько дней назад и в большой степени связанной с Янкелевичем, я хотел бы напомнить две-три вещи. [Владимир] Янкелевич, французский философ русско-еврейского происхождения, написал философскую книгу о прощении, об иудео-христианско-греческой истории этого понятия². Книга эта, изданная в 1960-х, не касалась темы холокоста. Это была философская работа об этике прощения, о концепции прощения, о наследии, оставленном этой концепцией. Очень сильная книга, которая определенным образом закрепила себя за иудео-христианской традицией, выдвинув представление о том, что сам Янкелевич назвал гиперболической этикой прощения, то есть непреложным требованием прощать зло: даже если зло сильнее прощения, прощение должно быть сильнее зла. Иными словами, он отстаивал идею абсолютного прощения.

И если уж речь зашла о Франции, в 1964-м году французский парламент принял закон о неприменении срока давности (*imprescriptibilite*) к преступлениям против человечности, обратившись, таким образом, к понятию «пре-

2 См.: *Jankelévitch V. Faut-il pardonner?* Paris: Editions Aubier-Montaigne, 1967. — Здесь и далее, помимо специально оговоренных случаев, примечания Михаль Бен-Нафтали. (Русский перевод другой работы Янкелевича на тему прощения, вышедшей тоже в 1967 году, см. в: *Янкелевич В. Прощение* / Пер. с фр. Б. Скуратова // Янкелевич В. Ирония. Прощение. М.: Издательство «Республика», 2004. — Прим. ред.)

ступление против человечности», которое было сформулировано и введено в юридический обиход на Нюрнбергском процессе в 1945 году. Это понятие настолько туманное, что обосновать его или очертить его границы довольно трудно. Но, как бы то ни было, оно существует как юридическое понятие. И, безусловно, все, о чем мы говорим, относится к категории преступления против человечности. Итак, в 1964-м французский парламент принял закон, утверждающий, что никакое преступление против человечности не будет подпадать под действие закона о сроке давности, и потому всегда должна быть возможность привлечь к судебной ответственности виновных в таких преступлениях. Смысл закона о сроке давности, *la prescription* на французском юридическом языке, в том, что по истечении определенного времени, обычно через двадцать лет, преступление уже не рассматривается судом и в результате происходит что-то вроде аннулирования преступления — не прощение, а аннулирование, отмена судебного процесса.

В 1964-м во французских газетах и в интеллектуальных кругах Франции были яростные споры по поводу этого закона, сразу после его принятия. В это время Янкелевич занял [новую] позицию: он написал небольшую книгу под названием «Без срока давности»³ и в ней вполне сознательно высказал нечто противоположное тому, что говорил в предыдущей книге. Он заявил, что прощать нельзя, что за преступления против человечности, совершенные во время того, что называют холокостом или Шоа, не может быть прощения, — именно потому, что они превысили меру любого человеческого суда, выпали из сферы действия всякого закона, всякого принятого людьми наказания, а потому непонятно, за что прощать. Более того, он утверждал, что немцы, или нацисты (порой он говорит о немецком народе, порой о немцах, порой о нацистах), никогда не просили их простить. Тем самым он поставил себя в рамки такой логики, в которой прощение требует, чтобы претендующий на него сам попросил прощения и продемонстрировал осознание зла, им совершенного. И он заявил весьма решительно, что прощение умерло в лагерях смерти, что в нем уже нет никакого смысла.

Именно этот подход я анализировал на лекции тем вечером, показывая, где его можно было бы подвергнуть сомнению. Я не согласен с Янкелевичем, но и не оспариваю его. Я пытаюсь думать о том, что в данном случае означает прощение, какова связь между прощением и сроком давности. И должен сказать, что в том моем отношении ко всем этим вещам, которого я стараюсь придерживаться, у меня нет ясных и исчерпывающих позиций. По сути, это неиссякаемый источник перепродумывания одних и тех же проблем. Когда я говорю о прощении, о *гостеприимстве*⁴, контекст всегда соотнесен с этим событием, хотя сама уникальность его не очевидна. Я знаю, конечно, что оно уникально. Но что касается понимания того, можно ли принять эту уникальность за исходную точку отсчета, за образцовый пример, то для меня это остается крайне проблематичным на фоне других случаев геноцида.

Недавно, буквально несколько недель назад, после того, как церковь во Франции попросила у Бога прощения за свое отношение к евреям во время войны и призвала еврейскую общину стать свидетелем этого, кардинал Люстиже выступил с ярким и весьма необычным заявлением, в котором сказал,

3 Jankelevitch V. L'imprescriptible: Pardonner? Dans l'honneur et la dignité. Paris: Editions du Seuil, 1986.

4 Здесь и далее курсив Михаль Бен-Нафтали. — Прим. пер.

в частности, что дело не только в том, что холокост уникален, но и в том, что для всякого геноцида в мире характерно как бы повторение случившегося в холокосте. По его словам, холокост был преступлением против народа, который обрел Тору, или, иначе говоря, против каждого, кто подпадает под действие закона, кто принимает закон. Дело не в уникальности холокоста, а в том, что в принципе нельзя думать о геноциде в мире — в Камбодже или в каком-то другом месте, — не интерпретируя его как преступление против человека, людей или народа, отвечающих за сохранение закона, морального закона. Это довольно решительная позиция. Не знаю, как далеко можно зайти, следуя кардиналу Люстиже, но это было бы равносильно утверждению вроде такого: пусть холокост и образцовый пример [геноцида], однако невозможно представить себе другой геноцид, не трактуя его как практику уничтожения, направленную именно на ликвидацию или разрушение связи с законом, связи с Торой, с народом, какими они были на горе Синай. Всякий геноцид происходит в перспективе горы Синай.

Но в чем суть этой позиции? Означает ли она, что даже в таком смысле еврейский народ является избранным народом, то есть что даже Шоа подтверждает его избранность и, следовательно, его абсолютную привилегию, его союз с Богом? Или все-таки это — попытка, так скажем, философски подойти к вопросу о любом геноциде, любом [массовом] уничтожении и в конечном счете о любом преступлении — о любом преступлении против человечности как преступлении против закона, против Торы, против заповеди «не убий»? Другими словами, эта позиция придает холокосту исключительный статус и в то же время позволяет сказать, что всякое преступление, даже самое обычное, ординарное, а вовсе не геноцид и не истребление людей (преступление против конкретного человека или против человечности конкретного человека), не может быть названо преступлением иначе как в связи с «не убий», главной заповедью Торы. По мнению Левинаса, «не убий» — это не просто одна из заповедей, это сама Тора. Здесь, в «не убий», и начинается формироваться этический опыт. Преступление против человечности — это посягательство на Тору, на «не убий». И где бы оно ни совершалось — в Камбодже, в Южной Африке или в каком-то другом месте, оно, в конце концов, всегда соотносится с одним и тем же — с Торой.

Когда кардинал Люстиже, высокий сановник французской католической церкви (еврей по рождению), говорит это, что он, в сущности, делает? Просто заново напоминает о чем-то очевидном? Освящает абсолютную привилегию еврейского народа, даже в этой его ужасной катастрофе? Или, может быть, просто описывает то, что понимается под моральным законом? Сущность морального закона. У меня нет убедительного ответа на этот вопрос, но это именно тот вопрос, который я пытаюсь задавать себе и пытался [задать] на своей лекции — правда, в иной форме — в связи с прощением. Может быть, я упустил что-то из того, что вы спрашивали...

Различия между поколениями

М.Б.: Есть ли какие-то значимые различия между вашей работой и работой ваших предшественников, Левинаса или Янкелевича? Какова, по вашему мнению, связь между теми общественными процессами — юридическими, поли-

тическими и социальными — во Франции после Второй мировой войны, о которых вы упомянули в своей лекции, то есть эволюцией от голлистского победного мифа до осознания причастности Франции к злодеяниям, выразившегося в форме признания ответственности режима Виши за преступления против человечности, — какова связь между этими процессами и динамикой французской философии?

Ж.Д.: Я уверен, что межпоколенческие различия во взгляде на эти проблемы существуют. Понятно, что тот, кто был уже взрослым во время холокоста, относится к нему совершенно иначе, чем представители следующих поколений. Это не вопрос о людях, живущих хронологически в одно и то же время; временная дистанция между одним поколением и тем, что идет за ним, то есть 25–30 лет, — это время, когда совершается работа скорби, когда активизируется индивидуальное, групповое и политическое подсознание, и мы знаем, что для таких чудовищных травм, как эта, время имеет огромное значение. Что касается вопроса о прощении, о котором мы уже говорили, то возможен — без утраты памяти о холокосте — период ослабления страдания, облегчения страдания, которое не забывается, но в любом случае это род снятия боли, создающий возможность для каких-то иных жестов.

Вот, например, ситуация, когда Янкелевич пишет молодому немцу (я упоминал его на лекции), который рассказывал ему, что его мучает совесть за преступления нацистов, хотя в своем поколении он вины не чувствует. Это был такой жест примирения в сторону Янкелевича. Янкелевич принял его благосклонно, но ответил: для моего поколения это невозможно, нельзя перейти эту границу прощения; но для вашего поколения, когда-нибудь позже, это будет возможно. Значит, по его мнению, ход времени создает возможность чего-то такого, что не есть прощение, — как раз в тот вечер я пытался отличить чистое и безусловное прощение от других форм оправдания и примирения, которые не являются прощением как таковым. Можно полагать, что для поколения, ставшего свидетелем и носителем этой травмы, прощение непредставимо, но для следующего поколения [иные] формы примирения, переписывания, скорби становятся в какой-то мере более доступными, даже если прощение по-прежнему невозможно.

Естественно, различия между поколениями сказываются на публичном и философском дискурсах. Во Франции, например, тот факт, что Франсуа Миттеран, будучи главой государства, никогда не соглашался официально признать ответственность Франции за преступления режима Виши, воспринимался именно как поколенческий феномен. Миттеран говорил, что Виши — это не Французская республика, что республика была уничтожена, и поэтому Франция как Франция не может взять на себя ответственность или вину за совершенные при Виши преступления против евреев. Многие французы, многие интеллектуалы, включая меня, писали ему и требовали признать вину Франции. Миттеран сопротивлялся, предъявлял свои аргументы, объяснял, почему он считает, что будет неправильно, если Франция обвинит себя в таких грехах, — потому что это была не Франция, не французское государство, не Французская республика. Это очень сложно, и я, конечно, не согласен с такой позицией, но это была его позиция. Помимо того, что в прошлом, в начале Виши, Миттеран имел какие-то связи с этим режимом, его точка зрения объясняется и феноменом поколения; вот Жак Ширак, который не принадлежал к этому поколению и достиг зрелого возраста, когда после войны прошло уже до-

вольно много времени, смог сделать (по сложным причинам, в которые мы сейчас не будем вдаваться) то, что не удалось сделать Миттерану, а именно публично признать — в качестве главы государства, сразу же после избрания, — что при Виши Франция совершила то, что он назвал «непоправимым злом». Это было сильное заявление, даже сегодня о нем еще спорят во Франции, в частности, в кругу сторонников Ширака, в его партии.

Бесспорно, феномен поколения реален, его следы можно найти не только в официальном политическом дискурсе, но и в философии. Если говорить о Франции, то у таких философов, как Жан Валь, Янкелевич, Левинас, франко-еврейских философов одного поколения, не было, конечно, того опыта, того отношения к холокосту, какое было у тех, кто моложе, у моего поколения. Что касается меня, то есть разница поколений и есть тот факт, что я — алжирский еврей, что у меня не столь близкая связь с европейскими делами и что во мне в большей степени оставил свой след алжирский антисемитизм, который действительно был очень жестоким, хотя и не доходил до убийств и депортаций. Было много случаев притеснения, исключения из школ, отказа в получении некоторых профессий, было много насилия, административного и гражданского, но не было массовых депортаций и преступлений вроде тех, что совершались в Европе. Так что персонально, в той мере, в какой я зависим от личного опыта, я и сегодня знаю, что у меня не то отношение к холокосту, что у французских евреев — главным образом, тех, кто принадлежит к старшим поколениям. Конечно, благодаря размышлениям, чтению, архивам, исторической информации у меня со всем этим очень крепкая связь. Но она, конечно же, не та, что у тех, кто жил в Европе, особенно за поколение до меня. Несколько недель назад я ездил в Польшу, в Аушвиц, впервые, по причинам, имеющим отношение ко всему этому. Долгое время поездка в Польшу была для меня проблемой, однако я все же туда поехал и много говорил на эти темы. Но я слишком много говорю. I speak too much.

Подпись, дата и опасности для архивов и свидетельства

М.Б.: Вопросы, которые я пыталась поставить ранее, исходили из некоторого предварительного допущения, которое надо проговорить и обосновать. Не в каждом направлении философской мысли вопрос об истории и историчности был воспринят как философская данность, как аксиома. И, напротив, всем нам известно, что ваша работа и работа других мыслителей, которых немало и которые принадлежат к тому же интеллектуально-плюралистическому кругу, что и вы, акцентирует внимание на подписи философа, на его/ее имени, и, таким образом, намеренно создает датированную философию и философию даты. Как вы примиряете эти воззрения, которые кажутся в значительной степени противоречащими друг другу (и, может быть, проекту философствования как таковому)? Стоит ли защищать такую концепцию, если, как кажется, философия, когда-то действительно тесно связавшая себя со своим временем — периодом между войнами, — дала поддержку, легитимацию и даже, как вы сами это сформулировали, духовную силу политике? Какова оптимальная позиция, которую философия должна занять «после Аушвица» по отношению к политике и истории?

Ж.Д.: Мы, конечно, не сможем в часовом интервью учесть или взять на себя всю философскую сложность проблем, поднятых вами. В своем ответе я попытаюсь вернуть разговор к исходной теме, то есть к «Яд ва-Шем» и холокосту. Я действительно всегда пытался работать с вопросом [личной] подписи в философии, с вопросом подписи и даты⁵. Классический жест философов-классиков заключался в том, чтобы представить подпись или дату философского рассуждения как что-то случайное или чисто эмпирическое, как если бы философский дискурс требовал стирания подписи, имени собственного, даты философа. Мыслители вроде Платона, Канта, Гегеля делали все, чтобы системность их рассуждений могла обойтись без соотнесения с именем подписавшегося, без даты написания и т.д. Я пытался подвергнуть сомнению эту аксиому — со ссылками на многие тексты Гегеля, Ницше и др.

И если вернуться к тому, чем мы здесь занимаемся, то каждый раз, когда мне хотелось вновь водворить на сцену подпись и дату, я делал это [одним из двух способов]: либо через обращение к авторам, имеющим отчетливую связь с тем, о чем мы говорим, то есть, например, к Ницше и традиции, ведущей от Ницше к нацизму (в этом небольшом тексте под названием «Ухобиографии», в контексте [разговора о] подписи Ницше, я попытался так организовать рассмотрение имени собственного, чтобы оно начиналось с отсылки к нацизму и обсуждаемым нами проблемам), либо через обращение к Целану, в «Шибболете», где вся поэтика даты и подписи увязана с историей еврейского поэта, для которого немецкий не был родным языком, но который стал одним из крупнейших немецкоязычных поэтов послевоенного времени. Целан потерял всю семью в лагерях, и в его творчестве, как бы мы его ни толковали, отношение к холокосту является решающим. Разумеется, нет ничего случайного в рефлексии по поводу даты и подписи, они всегда меня волновали, потому что они, прямо или косвенно, связаны с событием, о котором мы говорим. Когда мне случается — в умеренной степени и на свой лад — вписывать автобиографические аллюзии в мои философские работы (я делаю это все чаще и чаще: в «Glas» (1974), в «Почтовой открытке» (1980), в «Шибболете» (1986), а недавно и в «Circumfession» (1991)), это, конечно, вытекает из «еврейского вопроса», из вопроса об обрезании, из моего отношения к иудаизму, из того, что происходит или происходило с евреями в нашем столетии... Хотя, повторюсь, уникальность происшедшего для меня — проблема, но она до сих пор не дает мне покоя, как и вопрос о том, надо ли заниматься только холокостом-Шоа (с артиклем)⁶ или любым другим холокостом, со всеми теми проблемами [холокоста как] метонимии и образцового примера, которые мы уже обсуждали

5 Деррида касается вопроса о подписи и имени собственном в нескольких работах; см., например: *Derrida J. L'Oreille de L'autre: Otobiographies, transferts, traductions; Textes et débats avec Jacques Derrida. Sous La direction de Claude Lévesque et Christie Vance McDonald.* Montreal: VLB, 1982; *Derrida J. Memories: for Paul de Man / Trans. by C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava.* New York: Columbia University Press, 1986; *Derrida J. Feu la cendre.* Paris: Éditions des femmes, 1987. Глубокий и подробный анализ вопроса о дате содержится в статье, посвященной Паулю Целану: *Derrida J. Shibboleth: pour Paul Celan.* Paris: Galilee, 1986. (Русские переводы некоторых из упомянутых работ см. в: *Деррида Ж. Ухобиографии. Вокруг вавилонских башен. Шибболет. Золы угасший прах / Пер. с фр. и коммент. В. Лапицкого.* СПб.: Machina, 2012. — *Прим. ред.*)

6 На иврите *шоа* — катастрофа, бедствие; шоа «с артиклем», *га-Шоа*, — это Катастрофа европейского еврейства, синоним холокоста. — *Прим. пер.*

в начале. Во всяком случае, когда задаешься вопросом, что такое дата, что такое подпись, холокост, к несчастью, оказывается неисчерпаемым источником для размышлений.

Вместе с тем если говорить о подписи, то холокост в большинстве случаев был попыткой стирания имен, стирания имен собственных, попыткой не просто уничтожения [человека], но и уничтожения архива. «Яд ва-Шем» — это прежде всего память об именах, что, конечно, более всего волнует и впечатляет, я бы сказал, вызывает тревогу, когда вы приходите в «Яд ва-Шем»: первой его задачей было воссоздание имен, их соби́рание, сохранение. Как будто имена и являлись подлинной целью уничтожения. И вместе с ними — идентичность, память, возможность назвать по имени. Делом «Яд ва-Шем» было сохранение имен и дат, которые в конечном счете неразделимы. Ибо что такое дата? Дата — это момент времени, но также и место. Это — форма существования незаменимого события. И поэтому, хотя, так или иначе, любое событие, даже самое незначительное, несет в себе связь с именем и датой, тем не менее с этой точки зрения Аушвиц — это тот бездонно глубокий опыт, мимо которого люди моего поколения и поколения, предшествующего моему, пройти не могут. Чем он станет в будущем? Я не знаю. Ваши вопросы о дате, подписи, поколении побуждают меня не без некоторого страха думать, что, может быть, через два или три поколения все это станет лишь относительно ценным, если совсем не забудется, и холокосту будет отведено место одного из многих эпизодов смертоносного насилия в человеческой истории: были случаи уничтожения народов и до, и после. Библия полна [описаний] ужасающего насилия со стороны народов, уничтожающих друг друга. Поэтому мы знаем, что в будущем, возможно, все это будет если не стерто и забыто, то, по крайней мере, подвергнуто классификации и, таким образом, релятивизировано.

Создание такого архива, как «Яд ва-Шем», — это акт благочестия, акт памяти, призванный не допустить уничтожения информации. Но в то же время (и в этом есть некая пугающая двусмысленность) сама работа по архивированию способствует классификации, релятивизации и, следовательно, забвению. Архивирование сохраняет, но оно же инициирует процесс забывания. И, возможно, наступит день — эта мысль ужасна, — когда «Яд ва-Шем» будет восприниматься как еще один памятник, не более того; потому что в нем поддерживается режим герметичной локализации с этим обычным для архивов «не входить!», потому что здесь, в этих стенах, все записано, перенесено на компакт-диск, имена помещены на таблички, и поскольку это хранится, то, в сущности, может быть и потеряно, забыто. Всегда есть этот риск, и это та двойственность концепции архива, которой я уже касался в другом месте. Всегда есть опасность утраты именно того, что мы храним, забывания именно там, где память объективирована усилием ее обособления, в местах объективации.

Это страшный риск. Страшный риск, который и был скрытым элементом работы уничтожения, — там попытка стирания следов и свидетельств дошла до такой точки, что оставила открытой дверь для всех этих историков-ревизионистов. И то, что сохранилось, — всего лишь архив, материальный архив. Конечно, когда я был в Аушвице, то, как и любой другой, был ошеломлен, увидел тонны волос, тонны обуви, комнаты, доверху заполненные очками. Это страшно, жутко, убийственно. Но вместе с тем, поскольку это лишь физические свидетельства, ревизионисты всегда могут сказать, что все это подстроено, что это ничего не доказывает. Доказательством могли бы быть не физические или

архивные экспонаты, а живые свидетельства. Однако живого свидетельства нет по определению, потому что те, кто все это испытал, сгинули в крематориях, а также потому что всегда будет соблазн думать, что, возможно, свидетель обманывает, — ведь свидетельства такого рода рассчитаны на веру, на убеждение. Поэтому всегда есть опасность отрицания [достоверности] архива и даже самого свидетельства, либо их оспаривания. Отсюда бездна проблем, которые вечно возникают из-за негативизма и ревизионизма. И это — то, что было заложено в самой структуре уничтожения.

Хайдеггер, дух и культура Европы

М.Б.: Когда вы всматриваетесь в интеллектуальный пейзаж Франции и сравниваете его с немецким пейзажем после холокоста, видите ли вы какие-то значимые различия? Как их можно объяснить? Почему реакция на философию Хайдеггера занимала французских мыслителей больше, чем немецких? Или это оптическая иллюзия? Или обе стороны были в это вовлечены, но по-разному? И каким образом? Осознаете ли вы эволюцию вашей собственной мысли, тесно связанную с мыслью Хайдеггера, — особенно в том, что касается его политической онтологии? Могла ли ваша книга «О духе» (1987) быть написана раньше? Написали бы вы ее снова и считаете ли до сих пор, что ошибка Хайдеггера вытекает из «спиритуализации нацизма»? И не является ли это ваше утверждение формой прощения?

Ж.Д.: Если отвечать на последний вопрос, то я не мог бы сказать, что подход Хайдеггера заслуживает или не заслуживает прощения. Не вижу, как я, например, мог бы сформулировать вопрос в таких терминах. Кто должен прощать Хайдеггера? Давайте начнем с гипотезы, что хайдеггеровская позиция отягощена безграничной виной. Кто, в свете этой гипотезы, имеет право сказать: «я прощаю» или «я не прощаю»? Я не знаю. Во всяком случае, не я. Я никогда не относился к этому как судья, как тот, кто спешит закончить книгу или выступление словами: «Хайдеггер виновен, и я его не прощаю». Мне слишком трудно это сделать.

Если вернуться к вашим первым вопросам, то, конечно, есть заметные различия между взглядом на холокост французов, особенно французских философов, и позицией немцев и немецких философов. Прежде всего, по очевидной причине: французы — это французы, немцы — это немцы. Вина, переживаемая гражданами Германии или немецкими философами после войны (порою не было чувства вины, но иногда оно было довольно сильным), выражалась в том, что они снова начинали запрещать чтение некоторых текстов, прежде всего, Ницше и Хайдеггера, которые после войны фактически бойкотировались. Хайдеггер действительно был предан суду и по судебному решению — как это сказать? — выведен из образовательной программы. В этом смысле официальной позицией немецких философов, по крайней мере, на публике, было масштабное и весьма решительное исключение из обихода текстов, подобных текстам Ницше и Хайдеггера, и так продолжалось долгое время. Только сейчас начинают преодолевать эту цензуру, стирать этот знак позора.

Во Франции все было и сложнее, и, в некотором отношении, проще. Влияние Хайдеггера распространилось там еще до войны. А после войны философы, которые интересовались Хайдеггером — Сартр, Мерло-Понти и другие,

включая Левинаса, — продолжили им заниматься. Очень рано начались политические дебаты по поводу позиции Хайдеггера до войны и в ходе войны, при нацистском правлении. Очень рано в журнале «Les Temps Modernes» прошла первая волна критики Хайдеггера, которая вскоре утихла, после чего в 1950-е, 1960-е, 1970-е в связи с Хайдеггером была проделана большая философская работа, не касавшаяся инородной для нее политической проблемы. А дальше — вопрос эпохи, поколения, времени, необходимого для освобождения от прежних табу, и т.д., и т.д. (все это требует более строгого анализа) — и, как вы знаете, в середине 1980-х дискуссия о Хайдеггере возобновилась.

Я занял известную вам позицию в [книге] «О духе» и в ней вовсе не пытался просто связать всю деятельность Хайдеггера с тем, что вы называли «спиритуализацией», с неким духовным гуманизмом, с обращенностью к духу. Нет. Я полагаю, что ответственность Хайдеггера за его решения в частных обстоятельствах — когда он, будучи ректором, поступал так-то и так-то, когда говорил то-то и то-то, когда ставил свою подпись над тем или иным текстом и т.п. — это ответственность, с которой надо разбираться отдельно. Его судили за это, и что до меня, то у меня нет оснований его от этой ответственности освободить. То, что я пытался сделать, это хотя бы в какой-то мере объяснить, насколько в его дискурсе философски совместимо то, о чем он писал и чему учил, с тем, что он говорил в своей речи при вступлении в должность ректора.

Линией мысли, которой я следовал, действительно была обращенность к духу. Здесь я не могу пересказать эту работу. Но главное для меня заключалось не в том, чтобы объяснить каждое действие Хайдеггера сосредоточенностью на духе, а в попытке выявить определенную закономерность — не скажу связную последовательность, но именно закономерность в его философском пути, — ту самую, что сделала возможной его приверженность к нацизму, или не сделала ее невозможной. Я считаю, что мне удалось найти эту закономерность в том, как он с самого начала, на протяжении долгого времени выстраивал свое отношение к духу и духовности. Думаю, что если бы он смог занять позицию, которая позволила бы, так скажем, деконструировать последствия этого спиритуализма, то он смог бы расшифровать в нацистском дискурсе и ситуации нацизма то, что, к несчастью, не расшифровал.

Этот ход не заключал в себе ни обвинения Хайдеггера в поступках, не заслуживающих прощения, ни оправдания его грехов; скорее он был исходной точкой в попытке понять то, что происходило при апелляции к духу, — не только у Хайдеггера, но и у многих других философов той эпохи. Скажем, в книге «Другой курс» (1991) или в «О духе» я сопоставлял это отношение к духу с похожим отношением, с похожей логикой, которую можно найти у Гуссерля, у Вальери. Так что речь идет не только о Хайдеггере. Я пытался реконструировать не то чтобы дух эпохи, *Zeitgeist*, но нечто вроде общего ограничительно-го фактора (*мигбала клалит*), оказавшего влияние на всю культуру Европы, с тем чтобы объяснить не только прегрешения Хайдеггера, но и причастность Европы к преступлениям нацистов. Нацизм, как я говорю в «О духе», не вырос сам по себе, словно гриб. В конце концов, десять или двенадцать лет европейские дипломаты, европейские церкви и европейские университеты доступными им способами сотрудничали с нацизмом. Это нужно объяснить. Это происходило на почве словопрений, дипломатических договоров, молчания, попустительства, недобросовестности. Как церковь могла так себя вести? Как могла дипломатия, английская и французская, работать в привычном стиле

(я имею в виду довоенный период)? Почему они делали вид, что не понимают или не видят, что в это время происходило с евреями? Все это касается европейской культуры в целом. И если сейчас вернуться к сказанному в начале, то именно здесь причина того, что работа деконструкции — это работа над историей Европы и европейской культурой, и она не могла бы приобрести свои нынешние формы без обращения к тому моменту европейской истории, который имел место в этом столетии, в период между двумя войнами. Поэтому моя книжка о Хайдеггере и, по существу, все мои тексты, посвященные Хайдеггеру, выстраиваются не только вокруг его творчества, для меня все еще очень трудного и очень провокативного, но и вокруг европейской мысли в целом — мысли, в которой Хайдеггер занял место столь выдающееся, что его, скажем так, совершенно невозможно объять⁷.

Прощение? Зависит от жертв

М.Б.: Последний вопрос может привести нас к проблеме Поля де Мана, вашего близкого друга, «импортера» деконструкции в американскую [интеллектуальную] среду, а также к вопросу о дружбе и прощении. До этого мы еще дойдем. Но сейчас я должна спросить, согласны ли вы со следующим утверждением, принимаете ли вы его: «деконструкция» — это постоянная приверженность идее дружбы, потому что она занимается текстами, потому что она интертекстуальна и служит выражением интертекстуальности как в ее прямой артикуляции, так и в практике ее осуществления/разыгрывания⁸. [Идея дружбы] — это в действительности абсолютная идея. Она невозможна и экстремальна, она одновременно передает ощущение нестерпимого одиночества (друг никогда не «переприсвоен», он всегда уже-почти в ситуации исчезновения, расставания, ухода) и нестерпимого удовольствия (любовь, соприкосновение). И этот императив — дружить, быть другом — намекает, если по-французски, и на *don* (дар, подарок), и на *pardon* (прощение). Я понимаю, что недостаточно строго формулирую. Тем не менее прощение — *pardon* — это императив? Существует ли этот императив «после Аушвица»? Почему? Как бы вы обосновали эту идею? Есть ли различия между вашей позицией и позицией

7 Деррида затрагивает проблемы, связанные с политической онтологией Хайдеггера, в нескольких важных текстах, см.: *Derrida J. Heidegger's Ear: Philopolemology (Geschlecht IV)* / Trans. by J.P. Leavy // *Reading Heidegger: Commemorations* / Ed. by J. Sallis. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1993. P. 163–218; *Derrida J. Geschlecht II: Heidegger's Hand* / Trans. by J.P. Leavy // *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida* / Ed. by J. Sallis. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. P. 161–196. (Русский перевод последней работы см. в: *Деррида Ж. Geschlecht II: Рука Хайдеггера* // Хайдеггер М. Что зовется мышлением? / Пер. с нем. Э. Сагетдинова. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. — *Прим. ред.*)

8 Отсылаю к тем текстам Деррида, которые имеют дело с идеей дружбы: *Derrida J. Memories: for Paul de Man* / Trans. by C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava. New York: Columbia University Press, 1986; *Derrida J. Politique de l'amitié*. Paris: Galilee, 1994. На мой взгляд, деконструкция ориентирована не только на дружбу; в аспекте характерного для нее (меланхолического) понимания дружбы она в самом существе своего письма активизирует эротическую или «дружескую» психодинамику в отношении тех текстов, с которыми соприкасается. В этом смысле у Деррида существует тесная связь между «дружбой», «письмом», «историчностью», «традицией» и «наследием».

Левинаса, который, как кажется, весьма радикален в утверждении долга преследуемого перед преследователем? Как объяснить жесткую реакцию Левинаса на Хайдеггера?

Ж.Д.: Мне пришлось бы говорить не один час, чтобы ответить на эти вопросы. Полагаю, что лишь один-единственный раз мне пришлось написать или опубликовать фразу «не заслуживает прощения» — именно в связи с Полем де Маном, в статье о нем, после того как выяснилось, что в его жизни был один краткий эпизод, когда он писал статьи для коллаборационистских [пронацистских] газет в Бельгии. В то время ему было двадцать лет⁹. Когда эти статьи обнаружились, в Соединенных Штатах были колоссальные споры. Я написал два объемных текста на эту тему и в первом из них прямо заявил, что сделанное де Маном в тот период не заслуживает прощения. Такое выражение я употребил. И не уверен, что прощаю себя за это.

Но все-таки я это написал. Почему написал, правильно это было или нет? По двум причинам, по крайней мере. Первая: я пытался показать в начавшейся тогда дискуссии — а это была жаркая дискуссия, которая сопровождалась разными аномальными подозрениями, — что у меня ни в коем случае нет намерения преуменьшить серьезность проступков де Мана, что я отношусь к нему так же, как и другие, и что в этот момент беру на себя ответственность и не хочу, чтобы меня обвиняли в недооценке того, что делал де Ман. Поэтому я сказал, что, прежде всего, было бы правильно и стратегически важно отметить, несмотря на мои дружеские чувства к де Ману и на все, что я собирался сказать в этой сложной статье, которую не могу здесь обсуждать, что, по-моему, позиция де Мана была непростительной.

Вторая причина: я думаю, что это непростительно просто потому, что никакое преступление, например, то, о котором мы говорили выше, человек не имеет права прощать, если он — не прямая жертва этого преступления. Де Ман не был виновен в преступлениях против человечности, не входил в число убийц, не был нацистом; тем не менее он публиковал статьи о литературе в коллаборационистской газете. Сам я не могу простить ни де Мана, ни любого другого коллаборациониста, потому что в данном случае прощение зависит от жертв их преступлений. Иначе говоря, те, кто умерли в лагерях, или те, кого преследовали немецкие или бельгийские нацисты, — именно от них зависит прощение, если у них есть желание прощать. Но для меня это непростительно, я прощать не вправе. Вот что я хотел сказать — по крайней мере, эти две вещи. И тем не менее моя совесть беспокоится оттого, что я это написал, поскольку это слишком категорично — заявить, что сделанное де Маном непростительно, а такого я не могу сказать ни о чем и ни о ком. Единственный раз в жизни я позволил себе написать такое, написать, характеризуя поведение того, кто был мне другом, к кому я всегда относился с полным доверием и кого, ко всему прочему, уже не было в живых. Я и сегодня виню себя за это и должен как-то попросить прощения.

Затем у вас был вопрос: «следует ли прощать после Аушвица?» Я бы сказал, что никто ни в коем случае не имеет права решать, надо прощать или не

9 См.: *Derrida J. Like the Sound of the Sea Deep Within a Shell: Paul de Man's War // Responses On Paul de Man's Wartime Journalism / Ed. by W. Hamacher, N. Hertz, T. Keenan T.; trans. by P. Kamuf. Lincoln; London: The University of Nebraska Press, 1989. P. 127–164.*

надо. Прощение — я пытался это показать на лекции в [Еврейском] университете в Иерусалиме, — чистое или безусловное прощение должно быть событием или актом милосердия, которое невозможно подчинить приказу. Не может быть долга прощения или долга непощения. Иными словами, если чистое прощение, касается ли оно Аушвица или чего-то другого, в принципе осуществимо, то каждый человек должен прийти к нему сам, взять за него собственную ответственность, не вдаваясь в экономику суда, расплаты, наказания и т.п. Прощение — наше право; поэтому я разделяю прощение и срок давности, ограничение [наказания]. Я не верю, что опыт прощения, если таковой существует, может быть предметом суждений типа «теперь мы должны простить» или «теперь мы должны отказать в прощении». Вопрос срока давности, вопрос юридический и политический, не равен вопросу о прощении; что касается прощения, то только жертвы вправе прощать. Кого именно прощать? Кто кого прощает? Сами жертвы решают, простить или не простить палачей. Но сегодня мы — наследники жертв или наследники палачей, и вопрос о прощении как таковом, в его чистой форме, сейчас не может быть задан.

С другой стороны, это затруднение само по себе может побудить нас задуматься о смысле прощения. Откуда берется ценность императива прощения? Возможно ли прощение? Эти вопросы, которые я пытался задать в тот вечер, снова и снова пробуждаются в нас при любом напоминании о холокосте. Я не зря говорил о нем в своей лекции в связи с Янкелевичем; пример холокоста не был здесь одним примером из многих, можно было бы выбрать и другие. Но именно память о холокосте побуждает нас спрашивать, в чем смысл прощения, возможно ли оно, необходимо ли, откуда оно исходит, какова та культура, которая несет в себе концепцию прощения, существует ли прощение в культурах, источником которых не является, в той или иной форме, Тора? Для меня это не просто отвлеченные вопросы, это поистине вопросы исторического существования, в котором мы пребываем.

Англо-аналитическая философия и Шоа

М.Б.: Вернемся к вопросу об историчности и неисторичности. Как вы полагаете, почему англо-американская философская мысль после холокоста предпочла вынести за скобки историю и историчность? Не думаете ли вы, что тревожная, а порой и агрессивно выраженная реакция на вашу философию, на деконструкцию, связана с тем, что, как это ни странно, деконструкция часто воспринимается как «аисторичная», «аполитичная» и т.д.? Не считаете ли вы, что для разговора о холокосте уместны и, может быть, даже необходимы оба подхода — вынести за скобки всю историю целиком, чтобы с самого начала предотвратить опасность политизации духа, либо снова обратиться к истории, но теперь уже с осторожностью, педантично, менее претенциозно?

Ж.Д.: Знаете, нам потребуется больше, чем несколько минут, чтобы разобраться с проблемой англо-американской философии (на самом деле таких проблем много), ее отношением к истории и ее дистанцированности от работ вроде моих, например. Может быть, я ошибался, но мне никогда не приходило в голову, что сопротивление англо-американской философии некоторым текстам, в частности моим, прямо или косвенно связано с холокостом. Однако, если учесть ряд опосредований, то, может быть, вы и правы. Вот, скажем, упре-

кают нас или меня за чрезмерное внимание к истории, и отсюда иногда вытекает упрек, совершенно несправедливый, — упрек, скажем так, в релятивизме, историцизме и т.п. Это возможно.

В аналитической философии или, по крайней мере, в ее доминирующем срезе — не будем упрощать — господствует на удивление полное безразличие к политической истории нашего века, это [вы отметили] правильно. Они философствуют так, как если бы ничего не происходило. Поэтому в их враждебности к деконструкции есть, может быть, нечто вроде угрызений совести перед философией, которая ставит вопрос о Европе, ставит вопрос об истории и т.д. Это парадоксально, но иногда бывает так, что некоторые из этих англо-американских философов обвиняют меня или то, что они именуют «деконструкцией», в аисторичности, аполитичности. Но одновременно в такой же степени распространено и обвинение обратное, в том, что деконструкция — это политический радикализм, что она слишком политизирована. И тут, чтобы объяснить несоответствие между двумя этими обвинениями, пришлось бы, конечно, провести скрупулезный анализ [философского] поля. Сейчас, бегло, мы не можем этого сделать.

В любом случае, поскольку вы затронули англо-американскую тему, я думаю, что за то короткое время, которое у нас есть, нужно отметить по крайней мере две вещи. Одна связана с упомянутым аисторизмом, со скудным интересом англо-американских философов к истории, к политической истории и к политической истории Европы. Это не обязательно философы, живущие в Соединенных Штатах, поскольку там все же много интересующихся философией континентальной. Как вам известно, в Соединенных Штатах есть несколько центров, несколько университетов, в которых очень серьезно работают — я уверен, что более серьезно, чем в любом другом месте, — над Гуссерлем, над Хайдеггером и т.д. Но если иметь в виду большую часть американской философской территории, то там фактически господствует то, что называют «аналитической философией», хотя сейчас она находится в довольно кризисной фазе. И особенно бросается в глаза, даже когда есть интерес к вопросам морали, это, как вы сказали, принципиальное замалчивание всех событий, всех травм, которые мы сейчас обсуждаем, вынесение их за скобки. Надо подчеркнуть, что отсутствие философского интереса к холокосту, философское безразличие к холокосту (я имею в виду философский уровень, философский дискурс, потому что есть люди, которые по-человечески интересуются холокостом, но не сочетают этот интерес со своим философским дискурсом) сосуществует в американской академической культуре, вероятно, из-за угрызений совести, со склонностью осуждать европейских интеллектуалов за малейший проступок, ими допущенный, чему свидетельство — примеры Поля де Мана и Хайдеггера. Американцы, которые по большей части были не знакомы с тем, что происходило в Европе, и просто находились далеко, американские интеллектуалы и профессора зачастую аполитичны. В отличие от большинства европейских интеллектуалов они замкнуты в своих академических учреждениях, у них нет простора для политического действия, и очень часто, слишком часто они не интересуются даже политикой их собственной страны: их очень мало волнует расизм в Соединенных Штатах, экономическая дискриминация, бездомность и т.п., но зато они торопятся устроить суд над всем, что касается литературного фашизма во Франции: случай де Мана, Бланшо и др. Я думаю, в этом можно усмотреть симптомы уязвленной совести беспомощных, далеких от

жизни интеллектуалов, которые часто — как это сказать? — не проявляют особенной активности в своей собственной стране. Я говорю, конечно, о том, что типично, в общем плане. Среди американских ученых-интеллектуалов есть и деятельные люди, и активисты; но многие из них, во всяком случае, те, кто организовывал эти суды над де Маном, это люди, которые у себя в стране совершенно слепы и глухи ко всему, что касается других серьезных современных проблем. Надо бы [целиком] воссоздать эту сцену, я привел лишь несколько схематических черт.

«Аушвиц» как имя собственное

М.Б.: До сих пор я задавала свои вопросы так, как будто деконструкция, ваша философия истории и историчности — это действительно ответ на Аушвиц. Так ли это? Это только Аушвиц? Есть ли это философия выжившего? В каком смысле вы говорите: «Я мог бы там быть», — как в том сне, о котором вы рассказываете в своей автобиографии?¹⁰ Почему вы воздерживались от употребления этого имени (вы пользовались другими, например «шибболет» и «брит мила»)?

Ж.Д.: Прежде всего, деконструкция — это не философия истории. Не знаю, понимаете ли вы это выражение буквально, но это не философия, и, кроме того, понятие истории для меня столь проблематично, что я не мог бы сказать, что деконструкция — это философия истории. Вы задали вопрос о том, почему я не использую имя «Аушвиц». А до того какие были вопросы?

М.Б.: Действительно ли деконструкция — ответ на Аушвиц? Только ли на Аушвиц? Есть ли это философия выжившего?

Ж.Д.: Я мог бы продемонстрировать (но, опять же, не здесь, не в этих обстоятельствах), что понятие выживания занимает совершенно особое место в моей работе¹¹. Есть текст, который называется «Survivre», и в нем я пытаюсь объяснить, что выживание не есть жизнь или смерть, и показываю, как определенное представление о выживании сопротивляется сведению его к оппозиции жизни и смерти. И [говорю,] что след — это всегда своего рода выживание.

Все начинается с выживания, мы находимся в области выживания, то, на чем основан весь этот дискурс, — это элемент выживания. И здесь связь с ситуацией наследования и ситуацией призрачности, с логикой призраков, которая пронизывает каждую мою работу, по крайней мере за эти двадцать пять лет (в «Почтовой открытке», «Призраках Маркса»). В логике призраков есть намеки и на другую связь — с тем духом, о котором мы говорили ранее, если понимать призрак как *Geist* и *ghost*.

10 Я имею в виду тот фрагмент из «Circumfession», в котором Деррида, помимо прочего, рассказывает о своей неосуществленной фантазии стать бойцом Сопротивления (*Derrida J. Circumfession. Paris: Éditions du Seuil, 1991. P. 208*).

11 Н.С. Автономова обозначает это «выживание» неологизмом «пережизнь»: «Русского аналога этому слову в форме существительного — кроме как “пережизнь”, кажется, нет. “Переживание”, “пережитие” ведут в другие семантические края. Предельная философская задача — научиться умирать, а вместе с тем — научиться жить. Тогда, может быть, пережизнь — это мастерская обеих наук, обоих умений?» (Автономова Н.С. Краткое послесловие к публикации // Деррида Ж. «Наконец-то научиться жить» (последнее интервью) / Пер. с фр., примеч. и послесл. Н.С. Автономовой // Вопросы философии. 2005. № 4. С. 143). — Прим. пер.

Само собой, для того чтобы думать о выживании, не обязательно иметь в виду выживших в Аушвице. Чисто логически предложенный мною дискурс выживания не требует соотнесения с холокостом. Однако нужно быть слепым и глухим, чтобы не видеть и не слышать, что сегодня всякое упоминание выживших отсылает именно к нему. И, конечно, я думаю об этом не меньше, чем любой другой. Но в то же время настаиваю, что это слово [«выживание»] или эта логика выживания, отсылая к Аушвицу, указывает не только на Аушвиц, это правда. Хочу заметить, что этот дискурс мог бы иметь место и в XIX веке или даже в том случае, если бы Аушвица никогда не было.

Это подводит меня к вашему вопросу о том, почему я не упомянул имя «Аушвиц» в этом тексте (хотя вообще-то в другом месте я его упоминал). Это потому, что, как я уже говорил в начале, мне не хотелось присваивать имя собственное, единичное, уникальное, всей теме геноцида, всем возможным случаям уничтожения [людей] и даже уничтожению евреев нацистами; я не чувствую, что имею на это право. Аушвиц, где я побывал несколько недель назад... Аушвиц — это ужасное место, это нечто чудовищное, безусловно. Однако даже во времена геноцида это было только одно место из многих. Зачем же эта метонимия? Хорошо известно, что когда сегодня говорят «Аушвиц», то не думают только о городе, который все еще существует: по-прежнему в Освенциме есть рестораны — но есть и место совершенно особенное.

Я не чувствую себя вправе — как по причинам риторической строгости, так и из уважения к жертвам — пользоваться именем «Аушвиц», чтобы обозначать им любое место, где могли происходить подобные вещи. Это слово часто употребляют неправильно — как девиз, как этикетку: «по крайней мере, я произнес слово “Аушвиц”, я исполнил свой долг, моя совесть чиста». Я против такой легкости. По-моему, это и слишком тяжело, и слишком легко. Я не пользуюсь этим словом, разве что в самых серьезных случаях, когда понимаю, что оно необходимо.

«Холокост» как имя нарицательное

М.Б.: Интересно, что именно понятия «катастрофа» и «холокост» раз за разом появлялись в ваших сочинениях: в «La Carte Postale», в «Glas», «Feu», «La Cendre» и т.д.; но когда они появлялись, то не были написаны с заглавной буквы! Вы всегда настойчиво и педантично подчеркиваете значение идиоматики, но такое впечатление, что вы превратили эти перегруженные [смыслом] понятия в нарицательные. Почему?

Ж.Д.: Вы это хорошо сформулировали. Но каков вопрос? Вы правильно сказали то, что нужно сказать и можно развить. Не вижу вопроса, на который мог бы сейчас ответить.

М.Б.: С моей точки зрения, как израильтянки, это похоже на действия тех, кто переписывает историю. Я знаю, что это звучит, может быть, слишком дерзко. Тем не менее, обобщая, мы создаем аналогию. Это суть той проблемы, с которой мы сталкиваемся: как говорить о холокосте, не допуская тривиализации, гомогенизации и т.п.? Как выразить ужасное? Нельзя ли сказать, что обобщения подразумевают прощение?

Ж.Д.: [Значение слова] холокост, безусловно, зависит от контекста. Это имя нарицательное. «Холокост» — греческое слово, оно означает «всесожжение».

Я назвал это по-французски *brele tout*, то же, что и «холокост» (в «Почтовой открытке»); «сожжение всего, что есть», «всесожжение» — вот значение «холокоста». Иногда слово «холокост» употребляют как перевод ивритского слова *корбан* «жертва» — сжигаемая и т.д. Таким образом, это имя нарицательное. И я порой пытаюсь говорить о холокосте применительно к сожжению, скажем, каких-нибудь любовных писем, «всесожжению». А почему это должно быть запрещено для...

М.Б.: Не запрещено, конечно, но я нахожу это задевающим, ранящим.

Ж.Д.: Разумеется, я понимаю, что делаю, когда говорю, например, в «Почтовой открытке», что нужно практиковать холокост того или иного, чему должно сгореть и т.д. В конце концов, я человек своего времени и знаю, какие отзвуки это рождает. Я убежден, что сегодня вообще ничего нельзя сжечь, даже любовное письмо, не думая при этом о гигантской Катастрофе (Шоа), о гигантском пожаре этой эпохи, — не только о газовых камерах и крематориях, но и о книгах, сожженных в самом начале гитлеризма. Когда они выбрасывали все книги Фрейда и Кафки на городскую площадь и сжигали их, это тоже относилось к разряду холокоста. То есть они сожгли все. Употребляя имя «холокост», я использую его как нарицательное, но в моих ушах, в моем уме есть при этом по меньшей мере мимолетная отсылка к тому Холокосту, о котором мы говорили утром, то есть к Шоа, если на иврите. Но разве это плохо? Надо ли винить меня за то, что я пользуюсь именем «холокост» как нарицательным? Считаете ли вы, что его применение в этом контексте — в связи с сожжением открыток или любовных писем — недопустимо?

М.Б.: Да, считаю.

Ж.Д.: Надо подумать об этом.

М.Б.: Мы коснулись проблемы, которую я обнаруживаю и в других философских теориях «после Аушвица», а именно проблемы трансформации некоторых обстоятельств, навязанных историей, в псевдо-трансцендентальные категории, которые конституируют условия, определяющие возможность субъективности в целом. Более того, эти категории указывают на идею возможного совершенствования, улучшения человека. Иными словами, мне кажется, что и Левинас, и вы сами превратили некоторые специфические травмы и obsessions, порожденные холокостом, в дескриптивную данность опыта и с помощью этой аксиомы возвысили некоторые патологии, деэстетизировали их, сделали «этической проблемой»: человек должен уже-всегда скорбеть; человек должен уже-всегда прощать. И т.д.

Ж.Д.: Такое постоянно случается. Все время. В тот момент, когда вы попытаетесь заговорить, например, о выборе, каждое слово, которым вы воспользуетесь, говоря об этом, говоря об этой уникальной вещи, будет взято из обиходного языка — как имя нарицательное, которое снова перенесет вас в обиходный язык, и, следовательно, холокост тоже будет перенесен в этот язык. Вопрос, который вы мне задали, правомерен, и он действительно касается Левинаса. Предположим, мы скажем, что Шоа была огромной травмой, что она ни с чем не сравнима, уникальна в человеческой истории, что это рана нашего времени, рана нашей совести, нашей памяти. Если мы воспользуемся словом «травма», чтобы с некоторой долей обобщения сказать, что травма имела место и что, например, нравственное отношение к ближнему проходит, как говорит Левинас, через некую травму, осудили бы вы Левинаса за то, что он употребил слово «травма», тогда как ему следовало бы заменить его на «Шоа»? Осудите ли вы

его за то, что он превратил травму, рану, ранимость, по сути, в условие морали — трансцендентальное или, во всяком случае, общее условие морали? Ясно, что, когда сам Левинас говорит «травма», «преследование», «заложник», «преследователь», он, конечно, думает о Шоа, в этом нет сомнения. Но он сказал бы то же самое, если бы Шоа не было. Шоа помогает нам размышлять о морали и преступлении; но мне не кажется, что у нас есть право кого-то в чем-то подозревать [из-за использования этих слов] или налагать запрет на их употребление по той причине, что они должны применяться исключительно для обозначения Шоа. Иначе вообще ни о чем нельзя будет говорить. Наоборот, я уверен, что это — возможность заново (из уважения к Шоа) подумать об этике, о политике, о философском дискурсе, основанном на категориях, которые кажутся нам наиболее совместимыми с Шоа. Это, в частности, категории травмы, преследования и, разумеется, «не убий». Когда Левинас говорит «не убий», он думает о Шоа. Однако [сама по себе] Шоа не нужна ему для этого. Здесь всегда — та же самая ситуация, о которой мы говорили в начале. Наверное, мы могли бы остановиться на этом.

Деконструкция и вытеснение насилия

М.Б.: Закончим на том теплом приеме, какой вам оказали в Израиле. Некоторое время назад в Иерусалиме впервые прошла конференция о Ханне Арендт, на которой было заявлено несогласие с ее идеями по поводу холокоста и процесса Эйхмана. Считаете ли вы, что эта открытость по отношению к философу, долго остававшегося на периферии [внимания], в какой-то степени связана с ответом, адресованным вам?

Ж.Д.: Даже если это так, вы думаете, в этом есть связь с «Яд ва-Шем»? Нет, когда я говорю «Яд ва-Шем», то имею в виду те проблемы, которые мы сейчас обсуждаем. В этом интервью мы не должны говорить ни о чем другом.

М.Б.: Конференция, упомянутая мной, — это часть более широкого процесса и, возможно, необходимый этап в попытках израильского общества разобраться с памятью о холокосте. Музей Израиля, например, был готов последние два месяца демонстрировать выставку молодого художника Рои Розена, где зрителя призывают вникнуть в переживания Евы Браун — именно как возлюбленной Гитлера. Конечно, выставка вызвала большой скандал, потому что она была первым в израильском контексте столкновением не с позицией жертвы, а с магией насилия, зла или причастности к нему.

Ж.Д.: Не хотите ли вы сказать, что именно сейчас, когда в результате некоторой эволюции появился интерес не только к преследуемым, но и к преследователям вроде Евы Браун, можно заинтересоваться и мной?! Что в то время, когда, наконец, стало возможным говорить о Еве Браун, принимают и меня?! Нет, это шутка, я смеюсь, это шутка!

Думаю, что — вот как мы говорили несколько минут назад о французской культуре — у израильской культуры тоже есть свое собственное время развития. И она вписала в свою совесть, в свое сознание или в бессознательное всевозможные виды насилия. Разумеется, насилие Шоа, которое было еще очень близко в момент создания Государства Израиль, не позволяло выставить на публичную сцену вещи, казавшиеся слишком оскорбительными или слишком жуткими, довести их до общественной совести, сознания, до простого упоминания.

нения (в первые дни Государства Израиль не могли говорить даже о Спинозе). Поэтому позиция Ханны Арендт, сложившаяся в ходе процесса Эйхмана, привела к отторжению от самой Ханны Арендт. А затем мало-помалу здесь, как и во Франции, то, что было вытеснено, смогло освободиться. Политическая ситуация изменилась, и я уверен, что сегодня Израиль может свободнее, чем раньше, говорить о вещах, которые ассоциируются с нацистским насилием или с насилием по отношению к евреям вообще, — от событий, связанных с немцами, до Спинозы (который и в самом деле был подвергнут бойкоту, по крайней мере, изгнан из общины).

Но равным образом он может признать и собственное насилие, то есть насилие, сопутствовавшее созданию Государства Израиль. Это невозможно обсуждать так скоро после того, что здесь происходило, но со сменой поколений и развитием политического поля вытесненное и подавленное выходит на поверхность. И так возникает шанс либо заново, либо впервые заинтересоваться людьми, идеями, дискурсами, которые до того были недоступны. Таков и случай Ханны Арендт.

Я не хотел бы сравнивать себя и свои обстоятельства ни с кем из тех, кого вы упомянули, это все большие имена — от Спинозы до Евы Браун и Ханны Арендт. И все же я думаю, что моя работа нередко ассоциировалась здесь с несколько карикатурным образом деконструкции, который склонны были связывать — в какой-то степени так же, как и повсюду в мире, — с Хайдеггером и Ницше, с немецкой мыслью, с излишне утонченной французской философией. А кроме того, наряду с этим общим изменением в израильской культуре, наряду с этим общим сдвигом, на кафедрах философии имело место англо-аналитическое доминирование того самого типа, о каком мы говорили раньше. В полной мере оно не исчерпалось, но стало терять свою абсолютную власть, немного оттеснилось в сторону. Есть определенная американская гегемония в академической философской культуре Израиля (то, что справедливо для философии, не обязательно справедливо для других дисциплин, но в философии были привилегии для американской традиции). Это медленные изменения, постепенно ландшафт меняется и приобретает новую форму. Я обратил внимание, и не я один, но и мои друзья, на то, что есть большая разница между отношением к моей работе двадцать лет назад, десять лет назад и нынешним отношением к ней. Перемены значительные. Я полагаю, это можно объяснить не только тем, что некоторые люди прочитали мои тексты, но и характером общей трансформации, происходящей в израильском культурном поле.

Эта трансформация, если вернуться к нашей теме, сопряжена по крайней мере с двумя основными видами насилия, которые до последнего времени были вытеснены или, скорее, замаскированы, — как по очевидным причинам, связанным с насилием Шоа, так и из-за того, что Шоа явилась одним из оправданий возникновения Государства Израиль. Все, что угрожало, преследовало, мучило, истязало, уничтожало евреев, стало, как бы сказать, неприемлемым. С одной стороны, было вытеснение насилия по отношению к евреям до войны и в ходе войны, а с другой — имело место иное насилие, сопровождавшее создание Государства Израиль и похожее (о чем я упомянул в тот вечер, когда читал лекцию в Тель-Авиве) на насилие при создании любого государства, хотя, с точки зрения израильтян, лишь в очень специфическом смысле, — колоссальное насилие против палестинцев и насилие внутри страны. Образование Государства Израиль — событие, в некотором роде еще не завершенное и

к тому же очень жестокое. И именно в отношении этого фундаментального насилия сейчас меняется память.

Что касается этих двух видов насилия, то в 1950-х, 1970-х, 1980-х имело место [их] вытеснение, или, если можно так выразиться, репрессивная нейтрализация, которая, как и всякое вытеснение, в терминах психоаналитиков, есть также работа скорби. А сейчас вещи изменились и можно снова, как вы заметили, говорить о немецких делах, о палачах, однако, с другой стороны, можно говорить и об израильском насилии. Я не хочу сравнивать, но, в конце концов, и то и другое — это насилие. И, кроме того, сейчас мы вправе говорить об определенном виде дискурса, который до этого, прямо или косвенно, считался непонятным, ненужным или угрожающим. Деконструкция, к сожалению, часто воспринимается как нечто угрожающее — не только в Израиле, но и в других местах. И мы должны объяснить это, мы обязаны объяснить, почему деконструкцию воспринимают как источник угрозы. Но это уже другая тема. Спасибо вам.

Иерусалим. Париж

Перевод с иврита Н. Быстрова

Михаль Бен-Нафтали

Смерть свидетеля

ЧТО ОСТАЕТСЯ С УХОДОМ СВИДЕТЕЛЕЙ¹

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_59

Michal Ben-Naftali

Death of the Witness: Thought on What Remains when the Witnesses Depart

Михаль Бен-Нафтали

Писатель, переводчик, эссеист
michal1963@gmail.com.

Michal Ben-Naftali

Writer, translator, essayist
michal1963@gmail.com.

Апокалиптические выражения, указывающие на завершенность тех или иных ситуаций, фигур или явлений, хорошо известны нам из модернистского или современного дискурса. В XIX и XX веках говорили о «смерти Бога», о «конце истории» и даже о «смерти человека». В каждом из этих случаев речь шла, конечно же, не о реальной физической смерти, а об исчерпанности определенной формы чувствования, социокультурной эпохи или позиции, о том, что с этого момента мы уже не можем говорить на прежнем языке. Как будто некоторая принципиально важная дискурсивная способность перестала существовать, утратила свою актуальность, несмотря на то, что в каждом из этих высказываний апокалиптическое предчувствие сохраняло знание о том, что вытесняемое может внезапно проявиться в неясных, но столь же радикальных формах и тот, кто был объявлен мертвым, как в «Тотеме и табу», после смерти окажется еще более мощным и требовательным, чем при жизни.

В статье 1967 года Ролан Барт говорил о «смерти автора». В то время как авторитет автора — всезнающего существа, утвержденного в начальной точке развития и обоснования текста, — заполняет пустое теологическое пространство, открывшееся со «смертью Бога», Барт хочет переориентировать литературоведение и критику с монологически организованного сообщения автора текста на язык текста как такового. Любопытно, что бартовская «смерть автора» в конце шестидесятых смыкается с формированием другой дискурсивной фигуры, может быть, наиболее яркой в постмодернистскую эпоху: фигуры свидетеля. Барт, в отличие от других французских мыслителей тех лет, не занимался вопросами [художественной] репрезентации «после Аушвица» — такая периодизация не вполне адекватна для понимания его мысли. Вместе с тем не ощущается ли связь между развенчанием величия автора и фигурой свидетеля, рождающейся в это же время на фоне острой критики метафизических убеждений и современного гуманизма, фигуры, лишенной всякого суверенитета, фигуры, чья сила в ее слабости, требующей новых форм речи? Не существует ли какой-то зависимости между концом одного и рождением другой? Не так же ли обречена на уничтожение и фигура свидетеля? Не движемся ли мы в направлении эпохи, характеризуемой «смертью свидетеля» и созданием но-

1 Доклад, прочитанный в Университете Бен-Гуриона в Негеве (Безр-Шева) 3 мая 2011 года.

вой дискурсивной формации? Не являемся ли мы сами свидетелями эпистемической трансформации в духе Фуко, по законам которой устанавливается подобие между дискурсами, — например, между философским, эстетическим, юридическим и этическим дискурсами последних сорока лет, — готовыми трансформироваться в новую додискурсивную сеть, для нас еще непонятную?

Как было отмечено, с семидесятых годов в окружении Барта начинается процесс философского осмысления феноменов свидетельства и свидетеля. Эммануэль Левинас, Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида и Клод Ланцман стоят на пороге той эпохи, которую Эли Визель назовет «эпохой свидетельства», поставив высокое значение, придаваемое в эту эпоху жанру свидетельства, в параллель со значением трагедии в классической Греции. «Эпоха свидетельства» начинается, таким образом, не сразу после Шоа. Готовность к радикальному вопрошанию о сущности исторической травмы и о ее долгосрочных последствиях должна была созреть постепенно — и в Израиле, и в Европе, и в Америке. Главная особенность «эпохи свидетельства» заключается в ее противодействии нацистской программе геноцида, которая требовала устранения любой возможности наблюдать и рассказывать. Свидетельство — подлинная победа над режимом, пытавшимся с помощью стратегии дегуманизации (стратегии, начинающей с ликвидации имени собственного и заканчивающей уничтожением тела) истребить саму способность человека свидетельствовать о происходящем. Нацизм создал ситуацию массовой анонимности, которая в каждом своем аспекте противится описанию «изнутри» и трансляции, вынуждая тех, кто в ней задействован — жертв, убийц, сторонних наблюдателей, — к соучастию в ее вытеснении и забывании. Но забывание — не постепенный процесс, не просто следствие ревизионистского извращения истории; в том и состоит сущность нацистской логики, чтобы с самого начала предотвратить возможность свидетельствования, возведения мостов над необозримой пропастью, отделяющей мир вчерашний, послевоенный от реальности смерти. Поэтому самое эффективное противодействие нацизму — это слово свидетеля, получившего право высказаться, то есть осознанное стремление выжившего преодолеть трудности с вербализацией описываемых событий и свое собственное нежелание возвращаться в травмирующее прошлое, чтобы сделать себя частью общечеловеческой истории. Однако «эпоха свидетельства» Визеля и прочих авторов выходит за пределы массового накопления письменных и устных свидетельств, которые слагаются в солидные архивы по всему миру и, как говорит Саул Фридендер, вынуждают историографию, расставшись с идеалом науки, свободной от моральных ограничений, оказаться теснейшим образом связанной с перформативной речью. Ибо отношение, которое возникает между историей и свидетельством, проблематизация общепринятых исторических представлений и смешение когнитивных категорий с моральными не просто сопротивляются превращению Шоа в безусловный монументальный исторический нарратив. Свидетельство сформировало новые основания дискурса, в центре которого — фигура носителя радикального этического требования, фигура, активно, но не во всей возможной полноте задействованная в дискуссиях о Шоа. В отличие от истории как таковой свидетельство приказывает, требует; оно есть раз и навсегда налагаемый на субъекта императив ответственности за несчастье и страдание свидетеля в любое время и в любом месте — той самой ответственности, которая в Торе и определяет субъекта как субъекта. Фигура свидетеля, таким образом, стала всеобщей совестью и компасом (*лемацпун улемацпен*), точно

определяющими, что переносимо и что непереносимо, что возможно и что невозможно, что доступно восприятию и что недоступно. Вопросы об этом, с разных позиций адресуемые свидетелю, при попытке держаться вблизи его собственной точки зрения явно или неявно очерчивали пространство высказывания, репрезентации с тем, чтобы не допустить его повторного превращения в жертву. Свидетель — и все субъекты речи «эпохи свидетельства» — были как бы стражами порога культуры, создавшей хрупкий и в то же время внушительный дискурс этики как первой философии.

Но если эта картина верна и если свидетельство или, точнее, понятие свидетельства, идея свидетельства уже изъяты из того контекста культуры, в котором они впервые были задействованы, то как нам следует понимать «смерть свидетеля»? Ведь реальная, физическая смерть свидетеля, смерть свидетельствующих о Шoa от первого лица, еще не означает неизбежного конца «эпохи свидетельства», то есть самой идеи свидетельства в ее исторических, философских, юридических проявлениях, в тех новых формах, какие они приняли после Шoa. Речь не идет о каком-то апокалиптическом предвидении; даже если будущее готовит нам необратимые трансформации эпистемы, сейчас у нас нет возможности ждать, когда они произойдут, какая эпоха придет на смену «эпохе свидетельства» и какая фигура, какое «я» выступит в роли адресата или адресанта, занявшего место свидетеля. Кроме того, может быть, «эпоха свидетельства» еще не исчерпала себя — именно потому, что она всегда акцентирует свои пробелы, невозможность своего завершения, как проект, по самой своей природе транслируемый, передающийся на хранение свидетелям второго порядка в качестве текстуального и визуального наследия. Почему же сегодня возникает вопрос о смерти свидетеля и в нас пробуждаются тревога и страх? Может быть, потому, прежде всего, что свидетель, который уже мертв заживо (*мет-хай*), который должен был умереть и, сумев спастись, всю жизнь носил с собой свою смерть, скоро покинет мир, как любой из нас. Интересно, что именно естественная смерть свидетеля, уже не зависящего от произвола убийц, потрясает нас. Как если бы мы надеялись, что свидетели, которые прошли через опыт уничтожения, пережили смерть и возродились, чтобы дать невозможное свидетельство о невозможном, оставшись в своих собственных телах, превратятся в свечи, вечно горящие над смертью, будут избавлены от нее. Как если бы нам было трудно привыкнуть к дополнительной смерти, окончательной смерти спасшихся. Как если бы мы уповали на то, что первая смерть освобождает их от смерти второй. Это потрясение от «удвоенной» смерти, цикличной фатальности смерти, и, по существу, мы уже испытывали подобное потрясение, когда узнавали о добровольном уходе из жизни Примо Леви, Жана Амери или Пауля Целана — тех, кто не выдержал напряжения жизни-смерти и покончил с собой. Наша реакция на смерть свидетелей исходит, таким образом, из вполне понятного страха каждого поколения перед теми, кто придет вслед за ним, перед неотвратимым столкновением с неизвестным, которое для старшего поколения — справедливо это или нет — означает утрату того уникально ценного, что оно воплощает в себе, создавая ничем не заменимую преграду между памятью и забвением. Разрыв между поколениями, осложненный ускорением исторических процессов и сопровождающей их банализацией, которая может стать пагубной для нашей способности к восприятию и суждению, а также страх из-за того, что свободный выбор будущих поколений в конце концов ослабит сердце и укрепит рассудок, — вот что усугубляет трудности, с ко-

торыми мы (Государство Израиль) все еще сталкиваемся как культура и как общество в перспективе тотальной смерти, трудности, не позволяющие нам без опаски, а порой даже и с вызовом задавать вопросы и различать между реально и мнимо невыносимым. Мы жили между таким невыносимым, которое открывало путь мысли, заставляя ее вибрировать, быть уязвимой, динамичной, расширяющей границы, и таким невыносимым, которое блокирует мысль, боится мысли и того, что она может сделать с известным и понятным, с предрассудками, с незыблемыми истинами.

Что умирает со смертью свидетелей? Что будет с памятью, что будет с архивом, что будет со словом «Шоа»? Об этом спрашивают не только сами свидетели, но и общество, которое тревожится из-за того, что с ним происходит и что еще может произойти, или, если точнее, из-за того, что оно никогда не умело найти правильную дистанцию между собой и пространством смерти (если вообще возможна такая вещь, как «правильная» дистанция) и поэтому вечно балансировало между меланхолическим погружением в память о Шоа и леденящим душу политико-бюрократическим безразличием к социальным и экономическим нуждам выживших. Таким образом, смерть свидетелей первоначально ставит вопрос о скорби израильского общества как конститутивном основании его самовосприятия. Даже если понятно, что меланхолия выживших была неизбежной реакцией и, может быть, неосознанным протестом против убийственной реальности нацизма, пытавшегося вместе с мертвыми устранить и работу скорби, необходимую для признания самого их существования, нужно задаться вопросом, каким образом меланхолическое (вос)приятие свидетелей сформировало израильское общественное сознание, начиная с процесса Эйхмана. Меланхолическое долженствование (*ѓа-хов ѓа-меланколи*), заключающее мертвого в теле живого, было столь характерным и очевидным, что, казалось, завершение процесса общественной скорби нельзя понимать иначе как уход в глухую беспамятность. И все же, если воспользоваться терминами Фрейда, вопрос об отношении между принципом реальности и меланхолической фантазией до сих пор не отменен. Что любопытно, он был поставлен еще во время процесса Эйхмана, на фоне негативной антимеланхолической реакции [на него] Ханны Арендт, ибо репортаж Арендт об «Эйхмане в Иерусалиме» дистанцируется именно от этого темперамента, от этой температуры. Не от памяти о Шоа, не от обязанности рассказывать, не от неизбежной историзации событий, не от анализа нацизма и тоталитаризма. Нет, Арендт ставит вопрос, не будет ли тем, кто наилучшим образом видит и судит, не свидетель, а свидетель свидетеля. Он, свидетель свидетеля, способен наиболее достоверно свидетельствовать о свидетеле, потому что не отождествляется с ним, не фиксируется на травме и жертвенности, — так говорит Арендт, вопреки тому, что внушает нам «эпоха свидетелей». Poleмика по поводу написанного ею репортажа, его выводов и манеры изложения — это отдельная тема. Но разве различие между бесконечной меланхолической скорбью и работой скорби, которая может и должна быть завершена во имя принципа реальности, не есть та проблема, с которой израильское общество должно встать лицом к лицу и, может быть, привнести живое экзистенциальное содержание в то, что в противном случае всегда звучало бы как чужое, едва ли не пошлое слово: возрождение? Так люди, закончив долгое траурное сидение (*шивѓа*), встают и пытаются осознать свою ответственность за жизнь — за свою жизнь и жизнь других.

Никита Быстров

«В памяти нет прошедшего времени»

ПОЭЗИЯ СВИДЕТЕЛЬСТВА ТУВИИ РЮБНЕРА

Nikita Bystrov

«There Is No Past Tense»: Tuvia Rübner's Poetry of Testimony

Никита Быстров

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, доцент; кандидат философских наук
nikita-bystrov@yandex.ru.

Nikita Bystrov

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, associate professor; CSc in Philosophy
nikita-bystrov@yandex.ru.

Ключевые слова: израильская поэзия, поэзия холокоста, поэзия свидетельства, поэзия Тувии Рюбнера, индивидуальная и коллективная память, стихотворения о фотографиях, фотоэкфрасис, «стихотворения-открытки»

Keywords: Israeli poetry, Holocaust poetry, poetry of testimony, poetry of Tuvia Rübner, individual and collective memory, poems about photographs, photo ekphrasis, «postcard poems»

УДК: 82-1:821.492:940.5317

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_63

UDC: 82-1:821.492:940.5317

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_63

В статье представлен ряд наблюдений, касающихся поэтики свидетельства о холокосте израильского поэта Тувии Рюбнера. Дается краткая характеристика трех этапов эволюции этой поэтики: от изображения погибшей в Освенциме семьи как сопричастной лирическому «я» во внешнем (природном) пространстве к диалогу, опосредованному семейными фотографиями, а оттуда — к свидетельству в форме «стихотворений-открыток», в которых личная память смыкается с коллективной, а частные утраты вписываются в контекст общеевропейской Катастрофы.

This article presents a series of observations regarding the Israeli poet Tuvia Rübner and his poetics of Holocaust testimony. It briefly describes three stages in the evolution of this poetics: from the depiction of a family who perished in Auschwitz as co-present with the lyrical «I» in an external (natural) space, to a dialogue mediated by family photographs, and concluding with testimony in the form of «postcard poems», in which personal memory merges with collective memory, and individual losses are situated within the context of the pan-European Holocaust.

В литературно-критических и исследовательских текстах, посвященных поэзии Тувии Рюбнера (1924–2019), как правило, подчеркивается, что ее главным движущим импульсом является память о холокосте. Так, например, Рахель Цвия Бэк, переводчица стихотворений Рюбнера на английский, полагает, что «неустрашимый постулат рюбнеровской поэтики — не по его выбору, а в силу неизбежности — это влияние холокоста на все, что пишется после Второй мировой войны»¹. Она же называет Рюбнера «одним из последних поэтов холокоста»². Историк литературы Шахар Брэм в предисловии к своей книге о поэ-

1 Back R.T. Introduction // Ruebner T. In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Rübner / Trans. and intro. by R.T. Back. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2014. P. XXII.

2 Back R.T. Translating Poetry: An Act and Art of Preserving the Essential // The Marginalia Review. 2014. May 20 (URL: <https://themarginaliareview.com/translating-poetry-act-art-preserving-essential-rachel-tzvia-back/>).

тических экфрасисах Рюбнера отмечает, что «холокост и утраты — это опыт, за счет которого мир поэта приобретает свою форму»³. Также в одной из статей литературоведа Шошаны Олидорт мы читаем, что, несмотря на нежелание Рюбнера называться «поэтом холокоста», все его творчество может быть понято как «попытка осмыслить эту невыносимую реальность»⁴.

Насколько можно судить, отношение Рюбнера к холокосту как такому прошлому, которое всегда присутствует в настоящем, связано, прежде всего, с обстоятельствами биографического порядка. Рюбнер родился и вырос в Братиславе (в ранние его годы — Пресбурге), в немецкоязычной еврейской семье. В апреле 1941 года эмигрировал в Палестину по линии молодежной алии (это был едва ли не последний за все время войны случай официальной репатриации из Словакии, в которой тогда уже действовали антиеврейские законы). Поселился в кибуце Мерхавия, на севере нынешнего Израиля, где прожил без малого восемьдесят лет, до самой своей кончины в 2019 году. Все члены его семьи — мать, отец, младшая сестра, дед и бабушка по материнской линии — летом 1942-го были депортированы в Освенцим, никто из них не выжил. Это событие и стало ключевым для поэзии Рюбнера — поэзии *свидетельства*, в которой все, так или иначе, связано с переживанием холокоста как личной трагедии⁵.

Сам поэт, касаясь этой темы (а она неизбежно возникала в разных его выступлениях и интервью), утверждает: «Во мне Шoa жива до сих пор, и поэтому я должен видеть все через нее. <...> Вся моя поэзия говорит сквозь темное стекло Шoa — и радость, и все прочие вещи»⁶. Существенно, что здесь же он почти впроброс, мимоходом проводит биографическую параллель между собой и Паулем Целаном, в некотором смысле «легитимируя» свою причастность к поэзии холокоста: «Верно, в период Шoa я не был в лагере. Собственно говоря, Пауль Целан тоже не был. Его родителей отправили [в лагерь], как и моих. О Целане у меня — свои соображения»⁷. Очевидно, этот пример должен

3 *Брэм III*. Шагририм ильмим. Аль га-яхасим бейн шира лециюр бихлаль веаль ширато га-экфрастит шель Тувия Рюбнер бифрат [Немые послы. Об отношении между поэзией и живописью в целом и об экфрастической поэзии Тувии Рюбнера в частности]. Тель-Авив: Гопаат Кешев, 2014. С. 16.

4 *Olidort S.* I'm still here // *Jewish Review of Books*. Summer 2014 (URL: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/1023/im-still-here/#>).

5 В числе потерь, не позволявших ослабить трагедию звучанию этой поэзии, — гибель первой жены Рюбнера в автомобильной аварии в 1950-м году и утрата младшего сына, бесследно исчезнувшего во время путешествия по Южной Америке в 1983-м. «От прощания на вокзале в Братиславе-Пресбурге до прощания в аэропорту Бостона (последняя встреча с сыном. — *Н.Б.*). От тревожных писем, которые он посылал в Европу в 1943 году (12/5/1943: “Мои дорогие, ни слова от вас, пишите! Кто-нибудь слышал о моих родителях? И о Литци, Литци? (домашнее имя сестры. — *Н.Б.*)”), к отчаянным и безуспешным поискам в 1983-м следов пропавшего сына. <...> Потерянный сын и в большей мере потерянная сестра непрерывно блуждают в рюбнеровских стихах» (*Back R.T.* Introduction // *Ruebner T.* In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Ruebner. P. XX).

6 Мибаад лезхухит га-афела: рэайон им Тувия Рюбнер / Мерааеним: Хана Сокер-Швагер, Ифтах Ашкенази, Тифат Бик-Гакоэн, веод [Сквозь темное стекло: интервью с Тувией Рюбнером / Интервьюеры...] // Микан. 2019. № 119. С. 514. Ср. в другом интервью: «Я видел все через призму Освенцима» (*Freilich T.P.* Tuvia Ruebner Never Stops Mourning the Lost // *Tablet*. 2014. May 12. (URL: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/tuvia-ruebner-never-stops-mourning-the-lost>).

7 Мибаад лезхухит га-афела: рэайон им Тувия Рюбнер. С. 516.

напомнить, что свидетельство об умерших, когда их гибель осознается как исходная точка всей дальнейшей истории — не только личной, но и коллективной, — равноправно свидетельству о непосредственно (чаще всего именно «в лагере») увиденном и пережитом. Что значит для Рюбнера свидетельство (говорить «сквозь темное стекло Шoa»), мы узнаем уже из относительно раннего стихотворения, которое так и называется — «Свидетельство» (*Teuda*):

Я существую, чтобы сказать

этот дом — не дом,
проклятое место, бесплодная скала, страх,
там, возле площади, я сказал: площадь?
Мощеная пустыня.

<...>

Я существую, чтобы сказать

история моих предков — уголь,
пепел, ветер
(то сестра моя) в моих волосах, что дует
назад, назад, ветер ночной

в дне моем я существую, чтобы сказать
да их ночным голосам, да их плачу, да
блужданию в доме их небытия, падению из тени его стен
в страх перед голосом своим, говорящим да
в пустоте⁸.

Кажется, что ближе всего к цели и сути свидетельства стоит здесь слово «да», обращенное к «ночным голосам» погибших. Оно не просто удостоверяет реальность существования этих «голосов», но и — через «падение» говорящего из теневых стен «дома их небытия» (возможно, пространства воспоминаний или просто мира без близких) в «пустоту», откуда они доносятся, — побуждает их к отклику, не позволяет умолкнуть, исчезнуть. Они живут (правильнее было бы: оживают) лишь до тех пор, пока поэт из соприродной им «пустоты» говорит свое «да»⁹. В идеале каждое поэтическое высказывание должно совместить в себе и это «да», и ответ на него «ночных голосов», а стихотворение, чему бы оно ни было посвящено, — стать разговором с умершими и об умерших, пусть

8 Рюбнер Т. Веэль макомо шоэф: мивхар ширим [И спешит к месту своему: избранные стихотворения]. Мерхавия: Сифриат поалим, 1990. С. 43. Подстрочный перевод стихотворений здесь и далее наш.

9 Михаль Бен-Хорин так интерпретирует отношение между этими «голосами» и субъектом речи: «Метафора “страха перед голосом” передает ужас того, кто вызывает к голосу ближнего, но при этом знает, что только его собственный голос вернется к нему, как эхо из пустоты. <...> Стихотворение Рюбнера — это поэтическое место памяти, где через голос “я” поэта звучит, как его эхо, голос другого» (Бен-Хорин М. «Гу ба венотель эт лешони»: аль таргум [Гл]ацми кездут эцель Тувия Рюбнер [«Он приходит и забирает мой язык»: об автопереводе/переводе себя самого как свидетельство у Тувии Рюбнера] // Микан. 2019. № 119. С. 534). Краткий анализ этого стихотворения см. также в: Eshel A. Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and Tuvia Ruebner // Jewish Social Studies. 2000. Vol. 7. № 1. P. 159–160.

даже неявным, не выходящим из «подтекста». Таков программный ориентир, которому Рюбнер пытается следовать, начиная с первых текстов, написанных еще на немецком¹⁰, до самых последних (всего с 1957-го по 2017-й он выпустил шестнадцать поэтических книг).

1

В ранних стихах (в частности, из первого сборника «Огонь в камне» (*Эш баэ-вен*)) утраченные близкие присутствуют во всем, что окружает лирического субъекта, как бы сливаясь с физическим пространством, с воздухом, небесными телами, растениями, птицами и т.п. Вот, например, как говорится об отце:

Каждую ночь отец мой сиял,
словно окошко в ковчеге.
<...>
Нынешней ночью отец мой склоняется
надо мной, как тьма над свечой¹¹.

И о матери:

Ночью, в темноте,
моя мама возвращается
падающей звездой,
опаляя мне сердце¹².

В той же манере изображается младшая сестра, чей образ для Рюбнера и в этот период, и позже — своего рода эмблема Катастрофы. Если в стихотворении «Моя сестра» (*Ахоти*) ее единственная стихия — воздух: «В воздухе, что больше не течет, / в воздухе, сжатом, как кулак, / в воздухе, рассыпающемся в прах, / <...> / моя младшая сестра проживает вечность / последнего мгновения», — то в небольшом цикле «Моя младшая сестра» (*Ахоти ѓа-ктана*)¹³ она в буквальном смысле повсеместна:

Среди олив облаком взлетает
ввысь моя сестра,
не могу ее отыскать.

Обманула меня — дымом явилась мне
моя младшая сестра...

10 Рюбнер-поэт окончательно перешел на иврит в начале 1950-х. Впоследствии много переводил и на немецкий (в частности, собственные ивритские стихи), и с немецкого.

11 Рюбнер Т. Микан ад: мивхар ширим [Отсюда и до...: избранные стихотворения]. Иерусалим: Гоцаат га-кибуц га-мейухад, 2018. С. 10.

12 Там же. С. 11.

13 Рюбнер опубликовал этот цикл на десять лет раньше знаменитой поэмы Аббы Ковнера с тем же названием. Об этом и о значении образа младшей сестры для израильской поэзии холокоста см.: *Weinfeld H. Dark Illuminations // Notre Dame Review. 2015. № 40. P. 283–284.*

<...>

Вошла в мое тело и молча поплыла
по рекам крови моей.

<...>

Деревом проросла маленькая моя сестра
и вложила речь мне в горло.

<...>

Черная птица стала облаком,
моя младшая сестра стала облаком.
И облако окутало мою жизнь¹⁴.

В дальнейшем контакт между «я» и погибшими приобретает форму более стройного и внешне уравновешенного диалога, в котором роль посредника нередко отводится фотографии — подобию реальных фотографий, сохраненных в архиве поэта. Здесь образы родственников, соединившиеся с собственными фотоизображениями, возвращают себе свой прижизненный облик, а их «ночные голоса» звучат уже не только во внешнем пространстве, но и как бы «ретранслируются» взглядом с фотографии. Взгляд — идущий извне и отвечающий ему изнутри — становится для рюбнеровского героя основным «медиумом» диалога. Так, отец во втором, позднем, стихотворении «Мой отец» (*Ави*) (первое процитировано выше)

...смотрит на меня со стены и глаза его спрашивают,
узнаю ли я когда-нибудь, действительно ли узнаю, что нет разделения
между жизнью и смертью и что язык порой — не что иное,
как скорбь по утраченной нежности¹⁵.

Взгляд бабушки, матери отца, не дожившей до рождения внука, на фото, сделанном еще в начале века, направлен мимо смотрящего (и этим как будто подчеркивается, что они никогда не видели друг друга и ничего не смогут друг другу сказать):

Ее мышинные, пронизательные, чуть насмешливые глаза
совсем не смотрят на меня, а ведь я ее внук,
даже спустя три года после ее смерти, —

но примечательно, что и ее образ, вопреки здравому смыслу и логике времени (как кажется, время здесь — последнее, что имеет значение¹⁶), влетает в узел центральной темы Рюбнера — гибели близких, мира без них, длящейся Катастрофы:

14 Рюбнер Т. Микан ад: мивхар ширим [Отсюда и до...: избранные стихотворения]. С. 12–15.

15 Там же. С. 78.

16 В другом позднем стихотворении, «О времени» (*Аль эа-зман*), Рюбнер объясняет, что для него значит время: «Сын, сын, что спрашивает “почему это вдруг?” после / прощального объятия, как тогда, в иностранном аэропорту, — / это, это время. / Это время, которое стоит и не двигается. / Это время без времени» (Рюбнер Т. Йофи меу-хар [Поздняя красота]. Тель-Авив: Кешев лешира, 2009. С. 21).

...Если бы
мать моего отца убедила свою смерть дожидаться изобретения цифровой фотографии,
я сделал бы для нее дюжину снимков — голова, полфигуры, фигура целиком —
за десять секунд. И прямым отправлением — подарок ее смерти за терпение.
Она не принесла его и не молилась ни за жизнь своего сына,
ни за жизнь его жены, не умоляла пощадить их дочь, венец красоты и добра.
Что мне с ней делать?¹⁷

«Их дочь», сестра поэта, тоже представлена в стихах о фотографиях и, как
обычно, возведена на такую высоту, где граница между интимно личным,
«биографическим», и принадлежащим коллективной истории (как в ранней
поэзии — всему природному миру) становится почти неощутимой. Именно так
прочитывается «Фотография моей сестры в классе для еврейских детей раз-
ного возраста в Шаштине¹⁸, апрель 1942» (*Тацлум ахоти бекита ёа-йеёудит
ёа-рав гилит беШаштин, апрель 1942*):

Аушвиц, Треблинка, Собибор, Майданек, Маутхаузен
и все остальные —
скорлупы, что раскрошены в пыль,
прах, развеянный ветром.

Мы хотим жить.
Ты хочешь.
Я хочу.
А кто не хочет?

Моя маленькая сестра,
моя навечно тринадцатилетняя сестра,
тело твое птичье,
лицо твое, покинутое надеждой,
лицо глубокой печали, лицо немоты, лицо твое,
таящееся за моим лицом,
когда возвращаюсь домой и отправляюсь в дорогу, когда ложусь и встаю, —
оно окажется в пустоте,
как только я уйду в пустоту¹⁹.

На этой фотографии мы не видим лица, точнее, видим лицо-символ — лицо
«печали» и «немоты», оставшееся живым на фоне обращенных в «пыль» и
«прах» «скорлуп» (*клипот*) холокоста. Любопытно, что здесь лишь одна де-
таль напоминает об изменчивом облике героини цикла «Моя младшая сест-
ра» — выражение «тело твое птичье», перекликающееся с «моя младшая сест-
ра — черная птица, / <...> / черное крыло на глазах моих»²⁰. Этой деталью, по

17 Рюбнер Т. Ахароним [Последнее]: 2011–2012. Тель-Авив: Кешев лешира, 2013. С. 36.

18 Шаштин (или Шаштин-Страже) — город в Словакии, где жили родители матери Рюбнера. В Шаштин его родные переехали в начале 1942-го, после введения квоты на проживание евреев в Братиславе, и оттуда 12 июня того же года были депортированы в Освенцим.

19 Рюбнер Т. Ширим сотрим [Противоречивые стихи]. Раанана: Эвен хошен, 2010. С. 29.

20 Рюбнер Т. Микан ад: мивхар ширим [Отсюда и до...: избранные стихотворения]. С. 14.

существо, и ограничивается минимально близкое к «портретному» (собственно экфрастическое) описание фотообраза сестры. В остальном она лишена внешних черт — потому, очевидно, что ракурс ее словесного изображения задан не столько снимком как таковым, сколько памятью, которая видит ее в свете произошедшего уже *после* того, как снимок был сделан²¹. Можно полагать, что отсутствие надежды, «печаль», «немота» — это состояния памяти, сообщаемые ее лицу на фотографии, в каком-то смысле «подменяющие» это лицо, но в то же время (и именно таким способом) удерживающие его в по-смертной жизни.

Комментируя последние строки этого стихотворения («...лицо твое, / <...> / оно окажется в пустоте, / как только я уйду в пустоту»), Шахар Брэм пишет: «Вместе со смертью поэта придет вторая смерть его близких, живущих в нем, и фотография не спасет их от уничтожения, потому что они живут за счет памяти того, кто продолжает их любить, за счет взгляда того, кто знает их и пробуждает их к жизни из статичной фотографии, — взгляда брата, который — совсем не то, что взгляд постороннего»²². Предотвратить эту «вторую смерть» невозможно, но все же, по мнению Брэма, некоторой, пусть даже очень условной, почти иллюзорной, альтернативой ей может стать «переход от лица, запечатленного на фотографии и в памяти, к слову стихотворения» — такого, как «Фотография моей сестры...»: «Абстрактная природа слов <...> изымает индивидуальное из его герметичного пространства, когда поэт отказывается от упоминания имени сестры, имени собственного, являющего собой целый мир, который невозможно передать [вовне], описать и объяснить, и выбирает нарицательное “сестра”, указывающее на отношения, близкие и понятные каждому читателю»²³.

По-видимому, для Рюбнера (по крайней мере, «позднего») действительно важен вопрос о размыкании границ собственной памяти, об адаптации свидетельства о личных утратах к коллективному опыту²⁴. Об этом, помимо приведенного выше стихотворения, свидетельствуют некоторые другие тексты, среди которых особенно интересен цикл «стихотворений-открыток», включенный в книгу 1999 года «Поздние стихи» (*Ширим меухарим*).

21 Отчасти это напоминает ситуацию с обнаружением детского снимка матери, описанную Роланом Бартом: «...я терял ее дважды: в ее уходе из жизни и в ее первом фото, ставшем для меня последним: однако в последнем случае все менялось местами, и я, наконец, обретал ее *такой, какая она есть в себе* (курсив автора. — Н.Б.)» (*Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии* / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем пресс, 2016. С. 90).

22 Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. Аль Дан Пагис, Авот Йешурун, Тувия Рюбнер веГарольд Шимель [Сувенир: поэзия, фотография и память. О Дане Пагисе, Авоте Йешуруне, Тувии Рюбнере и Гарольде Шиммеле]. Иерусалим: Мосад Бялик, 2017. С. 133.

23 Там же. С. 132–133.

24 В статьях о поэте можно встретить и другое мнение. Так, по словам Давида Эрена, «в его (Рюбнера. — Н.Б.) поэзии речь идет не о смерти как коллективной участи, связанной с Шоа или войной, а о личной судьбе, о потерях его собственных, не “общих”» (*Эрен Д. «Гаагуа велашон велаиль га-метим»: ширато шель Тувия Рюбнер [«Тоска, язык и ночь мертвых»: поэзия Тувии Рюбнера] // Итон-77. 1997. № 206. С. 28*).

Это пятнадцать стихотворений, названия которых начинаются со слов «Открытка из...», а дальше следует название города или региона, из которого открытка «отправлена». По большей части речь идет о европейских городах, включая Рейкьявик, в одном случае — о Нью-Йорке, в трех — о городах в Израиле. Примыкает к циклу стихотворение «Черновик невозможной открытки» (*Тьюта шель глуя бильти эфшарит*), где место напрямую не обозначено, но его характерные приметы нетрудно узнать — это территория бывшего нацистского концлагеря.

Стихотворения отсылают к типичному образу туристической открытки, на лицевой стороне которой — фотография городской или какой-то иной «достопримечательности», а на обратной — место для словесного сообщения. Поскольку обе стороны включаются здесь в границы одного текста, то воспроизведение подробностей условного фотоизображения и личные комментарии субъекта речи (аналог записи на обратной стороне) постоянно перемежаются, наслаиваются друг на друга, сквозят друг через друга, а порой просто сливаются. Создается эффект стирания границы между сферами визуального и вербального, общественно значимого и частного (связанного, прежде всего, с индивидуальной памятью) — эффект, в принципе свойственный открытке как жанру²⁵.

«Открытка из Пресбурга-Братиславы» (*Глуя миПресбург-Братислава*) начинается речью от лица лирического субъекта и почти сразу становится подобием репортажа, в котором на передний план постепенно выходит обобщенный «портрет» города в послевоенную эпоху:

Братислава — это Пресбург, это Пожонь.
 Для меня — Пресбург.
 Мой учитель из начальной школы, г-н Вурм,
 достал из ящика стола фотографию класса и водит по ней пальцем:
 этот был нацистом, и этот, и вот этот. Он
 был особенно жесток. Этот погиб в России,
 этого депортировали. Кто из учеников-евреев
 спасся и остался в живых — не знаю.
 Пресбург был трехязычным городом. Четвертый язык —
 молчание.
 Были когда-нибудь границы у зла?

25 Ср. остроумное наблюдение Брэдли Клиссолда по поводу характерной для открытки взаимной неотграниченности публичного от частного: «...сообщения пишутся “в” письмах или отправляются “в” телеграммах ... предлог “в” подчеркивает их скрытый и конфиденциальный характер, — тогда как на открытке пишут “на”, тем самым подчеркивая ее открыто публичную материальность и ожидаемую вероятность доступа третьих лиц» (*Clissold B.D. Rereading Modernist Postcards: Critical Studies in Materialist Recovery*. New York: Routledge, 2023. P. XIX). Можно привести знаменитое высказывание Жака Деррида, в котором открытка представлена как объект, выходящий за пределы всего, что мыслится в терминах бинарных оппозиций: «Что меня привлекает в этой открытке, так это то, что не определишь, что впереди, а что позади, здесь или там, ближе или дальше, Платон или Сократ, на лицевой или обратной стороне» (*Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Пер. с фр. Г.А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999. С. 23*).

Пресбург стоит на Дунае, у отрогов Карпат.
Рядом с кафедральным собором находилась неологическая синагога
в некоем мавританском стиле. Ниже раскинулась Рыбная площадь,
а выше начиналась Еврейская улица. Дунай течет, как и прежде.
Я старик. Двигаться вперед могу лишь потихоньку.
Я родился в Пресбурге. У меня были мать, отец и сестра.
И, кажется, было у меня в Пресбурге недолгое счастливое детство.
Однажды весь Дунай замерз.
Кельты построили здесь крепость, как и князья
Великой Моравии. Римляне называли это место
Поссониум. Очень старый город.
Настолько старый, что я его уже не узнаю.
Прощай, любимый мой, это непредставимо²⁶.

Нетрудно заметить, что в описании города упоминаются объекты, которых, вероятно, уже нет (во всяком случае, под прежними названиями): неологическая синагога²⁷ «находилась» (буквально: «стояла», *амад*), а не «находится» возле кафедрального собора, Еврейская улица «начиналась» (*итхиль*), а не «начинается» от Рыбной площади (ср. об этой площади в уже цитированном «Свидетельстве»: «Я сказал: площадь? / Мощеная пустыня»). Ни то ни другое невозможно заснять и перенести на туристическую открытку, но на открытке Рюбнера они показаны, мы их некоторым образом «видим». Кроме того, если предположить, что молчание как «четвертый язык» Братиславы — это язык мертвых (погибших одноклассников, семьи, большей части еврейской общины) или язык, на котором с ними говорит память, то окажется, что и они, наряду с отсутствующими зданиями и улицами, как-то включены в общую картину города и что мертвые здесь столь же равноправны живым, как невидимое видимому, прошлое настоящему²⁸ и значимое для одного — памятному для всех. «Так, — пишет об этом Шахар Брэм, — разрушаются преграды между внешним и внутренним, между настоящим и памятью, между вербальным и визуальным. Смерть и жизнь смыкаются в круг. Города и прочие места — это память, даже если они открываются взгляду поэта в настоящем времени. Поэт смотрит “сквозь” зримый облик места, но видит и сам этот облик: взгляд удерживает в единстве разные уровни»²⁹.

По такой же модели построено еще одно стихотворение о Словакии — «Открытка из Шаштина: осенние костры» (*Глуя миШаштин: медурот став*):

26 Рюбнер Т. Ширим меухарим [Поздние стихи]. Тель-Авив: Ёоаат кешев лешира, 1999. С. 11. Далее все ссылки на этот сборник даются в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках.

27 Эту синагогу посещал отец Рюбнера, принадлежавший к братиславской общине иудеев-неологов.

28 Здесь прошлое просвечивает сквозь настоящее, не отрицая и не упраздняя его, а в более раннем стихотворении «Там, сказал я» (*Шам, амарти*) оно представлено как единственное измерение времени послевоенной Братиславы: «В закатном свете прибыли в мой родной город. / Почему здесь воздух сладкий? — спросили мои сыновья. / Почему штукатурка падает со стен? // Это ничего, сказала старуха в окне. / *Здесь и будущее — прошлое*. И закрыла сухие свои глаза, / как птица, что, взлетев, складывает крылья и пикирует в воду» (*Ruebner T. In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Ruebner*. Р. 36. Курсив наш. — Н.Б.).

29 Брэм Ш. Ёа-мазкерет: шира, цилум везикарон. С. 123.

Шаштин, то ли городок, то ли деревня у границы Моравии. Место паломничества христиан, с большой красивой церковью, каштанами близ нее, силезским монастырем, киосками, где полно статуэток святых, а в дни праздников и ярмарок — сладостей. В памяти нет прошедшего времени. Рыночная площадь уже покрыта бетоном. Барабанщик стучит в жестяной барабан, громко оглашая новости 34-го или 36-го года, во всяком случае, тех времен, когда Шаштин еще не изменился. До июня 1942-го.

Шаштин тогда умолк, не проронил ни звука, пока поезд ждал, — слева от дороги, рядом с домом доктора Новомеского, если идти от Рыночной площади, стоит дом моих деда и бабушки, родители мои и сестра как раз у них (идут ли они со своими чемоданами на станцию или все оборачиваются, чтобы увидеть охристый глаз дома? — сегодня уже не узнать), — а потом уходил на север. Маленький городок, скромный, несмотря на великолепие церкви. Скучный, в общем-то. В нем невозможно дышать. Все в дыму. Не на что посмотреть. Не с кем завязать разговор. И написать о нем нечего (12).

Сдержанно отстраненный, вполне пригодный для туристического путеводителя рассказ о городе неожиданно прерывается напоминанием о том, что «в памяти нет прошедшего времени»; далее следует уже личное свидетельство субъекта речи, в котором ключевую роль играют бегло упомянутые события «июня 1942-го» и, главное, своего рода вставная картина, как бы фотография с неясно различимыми деталями, которая изображает семью, идущую на вокзал (идущую в настоящем времени, как если бы ее последнее путешествие, только начавшись, до сих пор не закончилось). На эту картину смещается общий фокус стихотворения, и город теперь видится исключительно через нее, причем так, что в красоте местных видов, описанной ранее, открывается что-то вроде второго плана, мрачной трагедийной изнанки, отчетливо проступающей под ее поверхностью. Ничто из относящегося к первому плану не уходит из поля зрения: Шаштин как был, так и остается живописным, хотя и «скучным», его знаменитая церковь по-прежнему сохраняет свое «великолепие», а причина того, что «В нем невозможно / дышать. Все в дыму», заранее объяснена названием стихотворения: «осенние костры». Но именно в последнем пункте оба плана — реальный город и память — сближаются до неразличимости: дым костров и дым горя (или дым холокоста, как в ранних стихах о сестре: «Дымом явилась мне / моя младшая сестра») — это один и тот же дым.

Кажется, здесь одерживает верх ощущение города, диктуемое памятью. Последние слова стихотворения — «И написать о нем нечего» — прочитываются как свидетельство о том, что после произошедшего в «июне 1942-го» Шаштин для рюбнеровского повествователя существует не «сам по себе», а лишь как место, связанное с гибелью его семьи. Другие европейские города (в том числе и родную Братиславу) он воспринимает несколько иначе. В рецензии на книгу «Поздние стихи» Юваль Гилад отмечает, что «Европа в контексте Шоа естественна для поэзии Рюбнера» не менее, чем в контексте евро-

пейского искусства, прежде всего, живописи³⁰, «потому что такова Европа: красота и ужас»³¹. Шахар Брэм тоже утверждает, что для поэта красота европейских городов «не отменяется “безобразным” прошлым» и что его взгляд на Европу репрезентирует «сложность, в которой высокое и низкое существуют в единстве, а противоположности сопутствуют друг другу»³². Это хорошо видно на примере нескольких «стихотворений-открыток», в частности «Открытки из Будапешта» (Глуя миБудапешт). Вот ее начало:

В Будапеште я читаю о Будапеште. Имитация имитации,
как говорит Клаудио Магрис, подражание Вене,
подражающей Парижу. Человек радуется (не всегда), читая
о том, что он сам ощущает. Город цыганских мелодий
в кафе. Город, совместивший неоготику и неоренессанс.
Когда здесь говорят то, что чувствуют, а когда
то, что нужно сказать? В какую форму облачается здесь душа и в какой мере
слова скрывают слезы?

Далее мотив подражательности-притворства сохраняется, но, может быть, более отчетливо акцентированным оказывается своеобразное обаяние города:

Величественная Дуна (Дануба, Дунай) делит город надвое,
в саду возле замка — юные пары (как красивы
здесь девушки!), череда лиц.
Улицы Буды — дремлющая память.
И тут, и там — ресторанчик, зелень, тишина.
Здания Пешта делают вид, что
рука времени не облупляет их фасады.
Воды реки всегда одни и те же и всегда разные.
Двуликий город.

И затем, как бы в противовес этой приятной глазу изменчивости, забывчивости (улицы как «дремлющая память»), двойственности-двуликости, произносится имя Имре Кертеса:

В одной из его (города. — *Н.Б.*) комнат
Имре Кертес подбирает слова,
чтобы найти то, что оживет в них и через них,
чтобы сказать всю правду (26).

Существенно, что в финальной строке имеется в виду не какая угодно «правда» («правда, открываемая художником» и т.п.), а та, которую пытается «сказать» Кертес, один из классиков литературы о холокосте. В стихотворении не объясняется, в чем состоит эта «правда», но единственного упоминания о ней (и о самом писателе, чье имя выступает здесь как выразительная метонимия

30 Здесь понятная для читателей Рюбнера отсылка к его сборнику «Статуя и маска» (*Песель вемасеха*), 1983, целиком посвященному европейской живописи и скульптуре.

31 *Гилад Ю. Эйропа бемабат меухар* [Европа в ретроспективе] // Итон-77. 2018. № 403. С. 28.

32 *Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон*. С. 127.

Катастрофы) достаточно, чтобы понять, с каким опытом и какой памятью соседствуют красота и благополучие современного Будапешта.

Другой пример актуализации такого соседства (на сей раз — менее близко-го) — «Открытка из Цюриха» (*Глуя миЦюрих*). Начинается она с перечисления нарочито стереотипных определений Цюриха как делового, рационального, «трезвого» города: «Цюрих трется о Цюрихберг. / Цюрих не любит щекотания под шерстью. / Цюрих ценит порядок, он трудолюбив, не слишком приветлив / <...> / Он трезв и не любит строить гипотез, / разгадывать загадки. Цюрих любит факты». Затем приводится краткий перечень достопримечательностей: «Бангофштрассе / и Фрауэнмюнстер, Цум Шторхен, еще больше гостей, / не всегда поэтов, дом, в котором умер Бюхнер и жил Ленин. Кунстхаус» (24). По наблюдению Шахара Брэма, два пункта из этого перечня — название гостиницы «Цум Шторхен» и фамилия Бюхнера — косвенно связывают рюбнеровский Цюрих с темой холокоста, несмотря на то, что исторически она, казалось бы, не очень важна для этого города: «“Цум Шторхен” — эти слова являются не только названием отеля, но и названием стихотворения “Zurich, Zum Storch”, которое Пауль Целан посвятил Нелли Закс после их встречи в этом отеле в конце мая 1960 года. Название [стихотворения] отсылает к этому месту, к встрече двух выживших (*ницолим*) поэтов и к их разговору, который состоялся здесь и был запечатлен в коллективной памяти благодаря стихотворению»³³. Как считает Брэм (и это кажется вполне убедительным), фраза «еще больше гостей, / не всегда поэтов» указывает именно на Целана и Нелли Закс. К Целану же, вероятно, ведет и упоминание Георга Бюхнера, поскольку с его именем и его произведениями связан «Меридиан», поэтологический манифест Целана³⁴.

Так одна произвольная ассоциация пробуждает память, «кружным путем» вносящую в образ нынешнего Цюриха отзвуки Катастрофы и, как это было в стихотворении о Братиславе, соединяющую в одном пространстве живых и мертвых (в частности, нынешних постояльцев знаменитой цюрихской гостиницы и двух «выживших» поэтов, которые встретились в ней много лет назад). «Непросто поддерживать порядок в этом упорядоченном городе, когда он уже / память. Память, которая неизбежно / появляется, прячется, прорывается снова. Трудно ее сдержать. / В памяти замолкает смерть, нет у нее права на речь». Интересно, что в развернутый памятью контекст *общевропейского* прошлого Рюбнер столь же косвенно, почти мимолетно вписывает намек на пропавшего сына, как бы венчающего собой ряд прочих потерь, как собственных, так и чужих: «Едва не забыл: здесь, в Цюрихе, мы еще были / вместе, сидели за одним столом, ужинали, / каждый из нас, все мы» (24).

Стихотворение, которое можно было бы назвать логическим завершением цикла «открыток», хотя «открыткой» в точном смысле оно не является, — это «Черновик невозможной открытки»:

33 Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. С. 109. Кратко о встрече этих поэтов в Цюрихе см.: Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / Под общ. ред. М. Белорусца. М.: Ад Маргинем пресс, 2013. С. 300–301.

34 См.: Брэм Ш. Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. С. 109–110. О значении для Рюбнера «Меридиана» и главным образом понимания поэзии как «поворота дыхания», а также о переключках между поэтологией Целана и рюбнеровской концепцией «не-стихотворения» (*альшир*), в котором, по мысли поэта, свидетельство о холокосте должно приобрести максимально точную форму, см.: Бен-Хорин М. «Гу ба венотель эт лешони»: аль таргум [га]ацми кеэдут эцель Тувия Рюбнер. С. 530–532.

Писать тебе из этого места — почти смешно.
Из этого места не пишут. Ничто не выходит отсюда.
Я смешон. Я пишу.
Это место пустое и плоское, хотя
и неровное, и здесь тоже есть тропы — от одной точки
к другой. На краю его ржут лошади, а на другой стороне —
еще и коровы, говорят, хозяйство молочника. Но
больше всего собак — бегают, валяются на земле,
жизнерадостно лают. Люди тоже
здесь ходят, по крайней мере, так кажется. Из-за кустов
появляется лицо-маска. Усталое тело.
Вся боль внутри. Не будем говорить о том,
о чем нет нужды говорить. То, что было — было, и вспоминать
не нужно. Это место заботится о здешних обитателях,
насколько это ему доступно. А птицам не о чем заботиться:
они прилетают и улетают, когда хотят. Есть среди них
и те, что поют. Если бы ты побывала здесь, то услышала бы,
как красива их песня (38).

«Разумеется, нет нужды говорить, что место, которое посещает поэт, — это один из лагерей», — пишет Генри Уинфилд³⁵. Предположим, что речь идет о бывшем концлагере, превращенном в музей или мемориал. Он не назван по имени — то ли потому, что похож на все остальные лагеря, то ли потому, что на фоне других городов с рюбнеровских «открыток» любое подобное место выглядит именно как «пустое», как пробел в человеческой истории³⁶ (показательно, что в рассмотренном выше стихотворении о фотографии сестры упоминаются лагеря с их названиями, но при этом говорится, что они лишь «скорлупы», обращенные в пыль, «прах, развеянный ветром»). В Братиславе, Будапеште, Вене, Праге герой Рюбнера еще удерживается на границе между гармоничным настоящим и ужасающим прошлым, однако здесь это прошлое оживает, выходит на поверхность, и он, перенесенный в реальность действующего лагеря, описывает ее как очевидец, в настоящем времени. Он остается гостем из другого мира, свободным путешественником, «туристом» (о том, что как будто бы происходит на его глазах, он говорит: «то, что было — было»), хотя, подобно тогдашним узникам, вынужден соотносить с обычными лагерными (не музейными) правилами свое желание написать очередную открытку: «Из этого места не пишут. Ничто не выходит отсюда».

Во всем цикле «стихотворений-открыток» и, может быть, во всей поэзии Рюбнера это — самая яркая метафора присутствия сразу в двух временных модусах, когда можно всегда быть в прошлом, не покидая почву настоящего, т.е. жить одновременно и в памяти, где длится непрерывный разговор с умершими, и в мире повседневном, где этот разговор принимает форму свидетельства.

35 Weinfield H. Dark Illuminations. P. 285.

36 В связи с этим вспоминается стихотворение «Эпилог Робинзона Крузо» Дана Пагиса, еще одного «выжившего» поэта, близкого друга Рюбнера, где герой, Робинзон, а в сущности просто названный этим именем бывший узник концлагеря, вернувшись домой, непрерывно говорит о своем острове, «который никогда не войдет в историю» (см.: Пагис Д. Коль га-ширим [Все стихотворения]. Иерусалим: Га-кибуц га-мейухад веМосад Бялик, 2009. С. 73).

Библиография / References

- Барт П.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем пресс, 2016.
- (Barthes R.* Camera lucida. Note sur la photographie. Moscow, 2016 — In Russ.)
- Деррида Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Пер. с фр. Г.А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999.
- (Derrida J.* La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà. Minsk, 1999 — In Russ.)
- Бен-Хорин М.* «Гу ба венотель эт лешони»: аль таргум [га]ацми кездут эцель Тувия Рюбнер [«Он приходит и забирает мой язык»: об автопереводе/переводе себя самого как свидетельстве у Тувии Рюбнера] // Микан. 2019. № 119. С. 530–551.
- (Ben-Horin M.* Self-Translation and Translation of the Self as Testimony in Tuvia Rübner's Oeuvre // Mikan. 2019. № 119. P. 530–551 — In Hebrew)
- Брэм III.* Шагирим ильмим. Аль га-яхасим бейн шира лециур бихлаль веаль ширато га-экфрастит шель Тувия Рюбнер бифрат [Немые послы. Об отношении между поэзией и живописью в целом и об экфрастической поэзии Тувии Рюбнера в частности]. Тель-Авив: Гоцаат Кешев, 2014.
- (Bram S.* The Ambassadors of Death: About the Relationship between Poetry and Painting in General and about the Ecphrastic Poetry of Tuvia Rubner in Particular. Tel Aviv, 2014 — In Hebrew)
- Брэм III.* Га-мазкерет: шира, цилум везикарон. Аль Дан Пагис, Авот Йешурун, Тувия Рюбнер веГарольд Шимель [Сувенир: поэзия, фотография и память. О Дане Пагисе, Авоте Йешуруне, Тувии Рюбнере и Гарольде Шиммеле]. Иерусалим: Мосад Бялик, 2017.
- (Bram S.* A Memento: Poetry, Photography, and Memory. About Dan Pagis, Avot Yesurun, Tuvia Rubner and Harold Schimmel. Jerusalem, 2017 — In Hebrew)
- Гилад Ю.* Эйропа бемабат меухар [Европа в ретроспективе] // Итон-77. 2018. № 403. С. 28–29.
- (Gilad Yu.* Europe in Retrospect // Iton-77. 2018. № 403. P. 28–29 — In Hebrew)
- Эрен Д.* «Гаагуа велашон велайль га-метим»: ширато шель Тувия Рюбнер [«Тоска, язык и ночь мертвых»: поэзия Тувии Рюбнера] // Итон-77. 1997. № 206. С. 26–30.
- (Eren D.* «Longing, Language and the Night of the Dead»: Poetry by Tuvia Rübner // Iton-77. 1997. № 206. P. 26–30 — In Hebrew)
- Back R.T.* Introduction // Ruebner T. In the Illuminated Dark: Selected Poems of Tuvia Ruebner / Trans. and intro. by R.T. Back. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2014. P. XVII–XXIX.
- Back R.T.* Translating Poetry: An Act and Art of Preserving the Essential // The Marginalia Review. 2014. May 20 (URL: <https://themarginaliareview.com/translating-poetry-act-art-preserving-essential-rachel-tzvia-back/>).
- Clissold B.D.* Rereading Modernist Postcards: Critical Studies in Materialist Recovery. New York: Routledge, 2023.
- Eshel A.* Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis and Tuvia Ruebner // Jewish Social Studies. 2000. Vol. 7. № 1. P. 141–166.
- Olidort S.* I'm still here // Jewish Review of Books. Summer 2014 (URL: <https://jewishreviewofbooks.com/articles/1023/im-still-here/#>).
- Weinfield H.* Dark Illuminations // Notre Dame Review. 2015. № 40. P. 283–286.

Гаптическое в модернизме

Татьяна Венедиктова

К истории и теории литературной гаптики

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_77

Tatiana Venediktova

Towards a History and Theory of Literary Haptics

Татьяна Венедиктова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, кафедра общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации), филологический факультет, заведующая, профессор; доктор филологических наук
tvenediktova@mail.ru.

Tatiana Venediktova

Lomonosov Moscow State University, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Professor and Chair; PhD
tvenediktova@mail.ru.

Интерес к гаптическому переживанию возник не вчера. Проблематикой чувственно-осязательного контакта, телесного соприсутствия озаботились еще в позапрошлом веке физиологи и психологи, под конец того же столетия — искусствоведы, позже — теоретики кино, еще позже, уже в наши дни, — исследователи новейших медиа. Литературоведы в этой дискуссии до недавних пор не участвовали. Словосочетание «литературная гаптика» едва ли на слуху, и вопросов к этому понятию множество. Считать ли гаптичность характеристикой текста (а если так, тематизируется ли она в нем или проявляется иначе, например на уровне стиля)? Или же в фокус внимания следует поместить отношение к тексту пишущего? Или — читающего? Или необходимо думать о заведомо трудноуловимой взаимосвязи всех трех факторов? Какие теоретические ориентиры в подобном исследовании релевантны? Можно ли говорить об историчности литературной гаптики, предполагая ее взаимосвязь с «сенсориумом» культуры? Как соотносятся в ней универсальное и вариативное? Все эти вопросы в разной степени затрагивались на конференции «Воплощённость читателя, осязаемость чтения: поэзия и проза модернизма и опыты (меж)культурного восприятия», состоявшейся в МГУ им. М.В. Ломоносова в мае 2025 года

с участием коллег из США и четырех университетов КНР. Ряд докладов публикуются ниже в виде статей.

Поставив вопрос в лоб, — является ли литература гаптическим искусством? — мы получим двоякий ответ: «конечно, да» или «конечно, нет», в зависимости от представлений отвечающего о том, что, собственно, такое литература и зачем ее изучать. Очевидная сложность — в том, что гаптика бессловесна и уж тем более далека от любезной филологу буквенности. Работа с письменно-печатным текстом, привычная на всех уровнях образования от начального до высшего, приучает нас видеть в нем объект бестелесный. Прилежно изучая язык как систему форм, правил, значений, мы гораздо меньше и реже думаем о нем как о среде и способе жизнедеятельности, опыте и материи творчества. История литературной гаптики на всех этапах отмечена противоречием между спонтанным писательским поиском и академической рефлексией. В школьных представлениях о романтизме, например, господствует идея о преданности идеальному, возвышенности над всем материальным и плотским. При этом упускается из виду культурный фон — а им была т.н. революция чтения, способствовавшая распространению вширь практик общения с книгой для удовольствия посредством воображаемого соучастия, чувственно-эмоционального вовлечения в текст. Экспессы такого рода в начале XIX века поражали и пугали знатоков, строгих учителей литературы, и наука о ней уже в момент своего становления заняла в отношении этих популярных практик воспитательно-оборонительную позицию — сосредоточилась на правилах извлечения из художественного произведения ценного смысла, неочевидного для профанов. То же повторилось на этапе модернистского бунта — эксперимента, программно обращенного к дорефлексивному, аффективному, бессознательному. Этот импульс подлежал укрощению теорией критического чтения, допускавшей чувственную реакцию и эмоцию только в виде «объективного коррелята». Тот факт, что в сегодняшней перспективе именно гаптическая сторона модернизма (как, впрочем, и предшествовавших ему явлений в истории литературы) оказалась особенно интересна, можно объяснять в разных логиках, включая медиалогическую. Книжную страницу нам все чаще заменяет сенсорный экран, сжимающий пространство между мыслью, касанием, образом и словом. Эстетический опыт формируется в пространстве между языковым и гаптическим пластами коммуникации — эту промежуточность мы и стремимся исследовать, в том числе на материале литературного прошлого.

Что до теоретической опоры этих изысканий, то она формировалась в последние десятилетия под знаком философского прагматизма, энактивизма, «нового материализма», «теории вещи» — как приглашение думать об «языковленном опыте» (*enlanguaged experience*)¹, перформативности текста, воплощенности (*embodiment*) языковых и познавательных практик, в целом об общении как кооперативной и опять-таки воплощенной интеракции. Телесное и интеллектуальное, чувственное и знаковое ищут описания в тесной и динамической взаимосвязи, свободной от порядка бинарных оппозиций.

1 Dreon R. Enlanguaged experience: Pragmatist contributions to the continuity between experience and language // *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2024. Vol 24. P. 63–83; Dreon R. Human Landscapes. Contributions to a Pragmatist Anthropology. Albany: SUNY Press, 2022.

Движение мысли в этом общем направлении происходит в разных руслах — в качестве одного из многих возможных примеров можно привести концепцию канадского когнитивиста Мерила Дональда. Реконструируя доязыковую пласт сознания, связанный с телесной миметикой, подражательным действием, он вводит выразительное понятие «действия-метафоры» (*action-metaphor*), указывающее на телесную воплощенность действия в разных модальностях (например, гнев может найти выражение в мимике лица, тоне голоса, интонации или жесте). То же действие, будучи реализуемо в литературной речи, не отчуждается от чувственной основы, и так рождается аналоговая, холистическая мысль, в искусстве достигающая высокой изощренности. Современным человеком, считает Дональд, языковые и миметические навыки используются независимо друг от друга, что нередко создает ощущение «миметико-языкового контрапункта» (*mimetic-linguistic counterpoint*), — «Напряжение, которое создается взаимоотталкиванием этих разных по природе модусов репрезентации, — очень сильное средство драматизации, используемое в театре и кино»². К литературе это также относится, и применительно к ней также возникает необходимость описать и осмыслить парадоксальное сотрудничество означенных модусов. Здесь очевидно созвучие с исследовательской программой Х.У. Гумбрехта, призывающего работать с «эффектами значения» и «эффектами присутствия», которые в искусстве и разны, и неразделимы.

Предлагаемые ниже материалы мы довольно условно разделили на три блока. Первый — «К эстетике умного касания» — сосредоточен на *tactus eruditus*, искусстве соединять сознание с ощущением на кончиках пальцев, которое великолепно использовали доктор Чехов в прозе и доктор Уильямс в поэзии. В статье **Татьяны Венедиктовой** рассмотрен такой контекстный факт, как интерес к зрительному осязанию, выраженный и все шире наблюдаемый во второй половине XIX века. **Рональд Шлейфер** к теме гаптики пришел путем исследования модернизма³, и его небольшая статья, публикуемая одновременно с новой книгой «Гаптические искусства»⁴, описывает касание словом, прямое контактное взаимодействие как «плотскую мудрость» — гуманистический противовес безрадостно скептическому умонастроению, с которым модернизм по большей части ассоциируется.

В «Прогулках с Вирджинией Вулф» полигоном аналитических упражнений избрана проза «первой дамы» британского модернизма. В статье **Наталии Морженковой** рассмотрена ее внутренняя связь с ритмами физического, «фланерского» движения в городском пространстве. **Дина Шулятьева** акцентирует фактор вещественности в мироотношении и стилистике Вулф, рассматривая то, как опыт прямого контакта с вещью обеспечивает взаимодействие героя, нарратора и читателя.

-
- 2 Donald M.W. The Definition of Human Nature// The New Brain Sciences: Perils and Prospects / Ed. by D. Rees, S. Rose. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 51–52.
 - 3 Р. Шлейфер — автор четырех книг, посвященных разным аспектам модернизма, из них одна рецензировалась в НЛЮ. См. *Венедиктова Т.Д.* Политэкономия литературного модернизма (Рец. на кн.: *Schleifer R. A Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics and the Lower Middle-Class*. Cambridge, 2018) // Новое литературное обозрение. 2020. № 162. С. 350–355.
 - 4 *Schleifer R. The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World*. London: Bloomsbury Academic, 2026.

Наконец, третий блок — «Аффективная со-настройка в поэзии и театре» — сфокусирован по преимуществу на авангардистском эксперименте. **Анна Швец** предпринимает попытку реконструировать интенсивно эротичное воображение поэтессы Мины Лой и возникающий на его основе «ангажемент» между пишущим и читающим субъектом. **Чанг Чен** интересуется то, как гаптическая эстетика внедряется в театральные практики усилиями драматургов (Г. Стайн и С. Беккет), режиссеров (Г. Крейг и Вс. Мейерхольд) и теоретиков театра (А. Арто и Ф.Т. Маринетти).

Во всех случаях взаимодействие текста с его адресатом открывается описанию как мультисенсорный опыт, что само по себе — новая и нелегкая задача. Пестрое множество микростимулов, рассыпанных в тексте и/или содержащихся в ситуации письма/чтения, важно не инвентаризировать только, но понять как совокупное, сложное и богатое действие. «Интегралы» эстетического, по сути своей гаптического, опыта возникают в порядке суммирования практически бесконечного числа слагаемых, микроскопических и часто недоступных осознанию, рациональному учету. Именно они интригуют сегодня филологов, психологов, антропологов, нейрофизиологов и литературоведов. Чем плотнее мы вникаем в «интерфейс», в формы телесной вовлеченности читателя в литературное высказывание, — а самого высказывания в медийные и когнитивные (также телесные в своей основе) практики, — тем шире и неожиданнее раскрывается горизонт дальнейшей работы.

Часть 1. К эстетике умного касания

Татьяна Венедиктова

Правда жизни на взгляд и на ощупь

Tatiana Venediktova

Truth of Life by Sight and by Touch

Татьяна Венедиктова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, кафедра общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации), филологический факультет, заведующая, профессор; доктор филологических наук tvenediktova@mail.ru.

Ключевые слова: оптическое и гаптическое восприятие, значение, присутствие, модернизм, реализм

УДК: 82.0:7.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_81

В статье исследуется дихотомия оптического/гаптического восприятия, а также двойственная ставка на критическое дистанцирование и вчувствование в художественных практиках реализма и модернизма. С опорой на концепции Ж. Рансьера (реализм — «необъявленный» разрыв с логикой репрезентации) и Х.У. Гумбрехта (эстетический опыт — осцилляторное взаимодействие «эффектов значения» и «эффектов присутствия») рассматривается стратегия современного литературного письма, направленная на производство и передачу «правды жизни». Ее характеризует двойственность фокусировки — на идеологических формах, отвечающих за общепринятые ценности, «законы» реальности, и на формах «витальных», отвечающих за интерсубъективное, воплощенное, имплицитно социальное знание. Анализируется рассказ А.П. Чехова «Поцелуй» (1887) как этюд о сложной природе современного воображения.

Tatiana Venediktova

Lomonosov Moscow State University, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Professor and Chair; PhD tvenediktova@mail.ru.

Keywords: optic and haptic perception, meaning, presence, modernism, realism

UDC: 82.0:7.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_81

The paper explores the way realism and modernism, sequential and oppositional periods in modern literary history, cultivate the dual mode of perception and imagination — optic and haptic, prioritizing critical detachment and intensely corporeal involvement. Pertinent for the argument are J. Ranciere's view of the nineteenth-century realist novel as a break with (rather than an exemplum of) the representational mode, and H.U. Gumbrecht's idea of aesthetic experience as the necessary oscillation between «effects of meaning» and «effects of presence». The «truth of life» is predicated, ambiguously, on ideological forms identified with common values and «laws» of reality, as much as on «vital forms» of embodied, intersubjective, implicitly social cognition. Anton Chekhov's story «The Kiss» (1887) is analyzed as an insightful study of the complex nature of modern imagination.

В литературной истории последних двух столетий четко различимы два сверхамбициозные «изма», из которых один (реализм) претендовал на овладение правдой жизни, другой (модернизм) — на адекватность современности. Претензии сами по себе не новы и логически не противоречат друг другу, но противостояние выглядело непримиримым, и градус взаимной критики до недавнего времени оставался высок. Модернисты попрекали реалистов эстетической и эпистемологической наивностью, в силу этого далекостью от жизни; реалисты вменяли в вину модернистам их приверженность формалистическому трюкачеству и далекость от жизни уже по этой причине. То одна, то другая сторона в этой тяжбе торжествовала победу, но победа всякий раз оказывалась временной и местной.

Недопроясненность состава обоих «измов» не мешала историкам литературы использовать их как инструменты периодизации. Впрочем, сегодня это занятие уже не очень популярно: историков занимает не так инвентаризация фактов литературного прошлого по их предполагаемой принадлежности периоду, веку, эпохе или парадигме, как условия, обеспечивающие изменчивость культурных и коммуникативных форм. История, напоминает Жак Рансьер, существует постольку, поскольку люди и явления не похожи на «свое» время¹. О реализме и модернизме как раз и можно сказать, что они образцово анахронистичны, — не совпадают ни со «своим» временем, ни сами с собой. Можно бесконечно спорить о том, который из них которому наследует², толковать обнаруживаемые схождения как предвосхищения или как пережитки³, спорить о соотносимости того или иного классика с той или иной интерпретационной рамкой⁴, но интереснее, как кажется, задуматься о динамике эстетического поиска в широком диапазоне «современности» — например, от 1850-х до 1950-х годов с непременным выходом за оба края⁵. Литературный материал, как будто бы хорошо обследованный, при свежем взгляде на него — из междисциплинарной перспективы и с учетом, естественно, меняющейся позиции наблюдателя — может оказаться по-новому интересным.

«Эстетический режим» по Рансьеру

Жак Рансьер не принадлежит к литературоведческому цеху и к сложившимся в нем традициям относится без почтения: он готов допустить, что «модернизм» был «едва ли не нарочно выдуман во избежание ясного понимания

-
- 1 *Рансьер Ж.* Понятие анахронизма и истина историка // *Социология власти.* 2016. № 2. С. 203–223.
 - 2 *Fore D.* Realism after Modernism: Rehumanization of Art and Literature. Cambridge: MIT Press, 2012.
 - 3 *Stasi P.* The Persistence of Realism in Modernist Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
 - 4 В этом смысле выразительно само название статьи «Модернист Рескин, викторианец Бодлер...», подчеркивающее относительность позиций в эстетике зрелого XIX века: в протомодернисте Бодлере нетрудно разглядеть черты традиционалиста-викторианца, в образцовом викторианце Рескине — черты модерниста. См.: *Teulkovsky R.* Modernist Ruskin, Victorian Baudelaire: Revisioning Nineteenth Century Aesthetics // *PMLA.* 2007. Vol. 122. № 3. P. 711–727.
 - 5 *Brown N.* Postmodernity, Not Yet: Toward a New Periodization // *Radical Philosophy.* 2018. № 1. P. 11–27.

тех изменений, что происходили в искусстве и его отношениях с другим сферами коллективного опыта»⁶. Предлагаемая философом трактовка реализма XIX века литературоведу также покажется контринтуитивной: не апофеоз правдивого отображения жизни, как утверждали сами писатели-реалисты и несколько поколений теоретиков им вослед, а первый по-настоящему последовательный разрыв с логикой репрезентации⁷. Драма разрыва не была одномоментной или необратимой, но подразумевала серьезное переосмысление границ между жизнью и искусством и задач последнего.

Что же при этом происходит? Прежде всего, эстетическое измерение опыта начинает восприниматься не отдельно от повседневной, практической жизни людей, а как в ней имплицитно присутствующее. Функция литературы — не закреплять, а расшатывать, расщеплять, растворять, открывать обновлению сложившиеся связи между словами и вещами, между зримым, осознаваемым и сказуемым и т. о. служить обеспечением внутренней пластичности, которую европейский человек осознал в себе и научился ценить в Новое время. В силу вольно-невольного участия в (ре)формовании «сенсориума» культуры, распределении и перераспределении чувствуемого, эстетическая деятельность осознается как историчная и политичная в новом, нетривиальном смысле слова.

Особый интерес Рансьера в этом смысле представляет реалистический роман XIX века. Он буквально пухнет от обилия вещей и лиц, открытых прямому наблюдению. Разумеется, и раньше это обстоятельство привлекало внимание и трактовалось, как правило, в русле становления реализма и его последующих трансформаций, оцениваемых по-разному — как упадок или как прогресс, а в социополитических терминах — как признак торжествующей или, наоборот, преодолеваемой «буржуазности»⁸. По Рансьеру, сосредоточение реалистичес-

6 Rancière J. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible / Trans. by Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2006. P 26.

7 Концепция Рансьера предполагает различие трех «режимов» или способов отношения искусства к действительности, которые одновременно историчны и метаисторичны: будучи различны по «возрасту», они продолжают сосуществовать и взаимодействовать в условиях современности. *Этический режим* и *режим репрезентации* (или миметический) ориентируются на предполагаемо незыблемый фундамент этических норм (первый) и общезначимых представлений об истине (второй). Литература в рамках этих режимов востребована как ретранслятор ценного знания, разделяемого культурным сообществом, а задача ее, как и искусства в целом, заключается в том, чтобы отображать и исследовать законы, правила общей жизни. Подлинным знамением современности Рансьер считает *эстетический режим*, начало формирования которого относит к XVIII веку: стабильность социальных норм и непреложность культурных иерархий (высокого/низкого, истинного/иллюзорного, объективного/субъективного, общезначимого/индивидуального и др.) подвергаются сомнению; вследствие радикальной демократизации видения оказывается, что в жизни нет ничего, что было бы недостойно внимания художника.

8 К примеру, Д. Лукач видел в избыточной описательности признак обеднения социального видения и вырождения реализма (*Лукач Д. Рассказ или описание // Литературный критик. 1936. № 8. С. 44–67*): реалистический принцип сюжетного рассказа уступал место модернистскому показу («Show, don't tell»), культу детали самоценной и поверхностной, освещаемой лишь в перспективе индивидуального восприятия. Впрочем, там, где Лукачу виделся тупик эгоистической ограниченности, Э. Ауэрбах, наоборот, усматривал ставку на «стихийную общность всех людей». В современных условиях, когда «недостаточность общезначимых основ творчества» слишком ощутима, — пишет он в финале «Мимесиса», — именно и только адекватное непреднамеренное изображение «произвольно выбранного мгновения в жизни

кой прозы на элементарном уровне контакта с миром («встрече с былинкой травы, завихрением пыли, блеском ногтя, солнечным лучом»⁹), ее зачарованность «безразличным ропотом жизни, лишенной значения»¹⁰ при нарастающем равнодушии к «эпическому» социальному содержанию следует понимать как проявление радикальной демократизации культуры — «неуклонного подрыва всех видов социальных иерархий, с отменой различия между священным и профанным, благородным и вульгарным, высоким и низким»¹¹. На свободе от привычных дихотомий рефлексия социального опыта становится тем более изощренной. Она не сводится к апологетике или критике общих предубеждений (идеологических, значащих форм), предполагая микроисследование форм «витальных»¹² или, иначе, форм индивидуально-воплощенного «присутствия»¹³. Эта вторая задача предполагает сосредоточение на коммуникативном потенциале жеста, ритма, чувственной и аффективной со-настроенности — на «суггестивной магии» (Ш. Бодлер) речи, реализуемой за счет подтекста, контекста и личного опыта читателя. Прямая семантика художественного высказывания при этом отступает на второй план и может быть даже подчеркнута редуцирована, а то и вызывающим образом обнулена. Выразительный образец этой парадоксальной логики смыслообразования — флорберов идеал «книги ни о чем», который можно считать прообразом модернистских «эпифаний». «Эпифании» (например, молодого Джойса) фиксируют ситуации повседневные, обыденные, случайные, нередко абсурдные — не доносящие смысл, а как бы зависающие между пишущим и читающим в своей *всегда лишь возможной и никогда в полной мере не доступной* осмысленности.

Художник стремится «застать» эстетический опыт в акте его возникновения, в самый момент выделения — всегда проблематичного — из потока повседневного опыта. Со своей стороны, читатель должен воспринять эстетичность (качественную особость, интенсивность, целостность) возникающего переживания даже и в отсутствие условных сигналов — выделки символических форм, которая ассоциируется с искусством. Точнее: выделка может быть настолько тонка, что ее как бы и нет. Подчеркнутая безыскусность, несоответствие уже установившимся нормам и правилам «художественности» компенсируется инвестицией доверия, внимания, чуткости, усилий саморефлексии со стороны реципиента.

Происходящее интересно описывает искусствовед Майкл Фрид, при этом настаивая на параллелизме процессов, происходящих в изобразительном и словесном искусствах¹⁴. Как и Рансьер, Фрид заинтригован эстетикой реализма

разных людей» может послужить основой для контакта-взаимопонимания, а значит, и полноценно правдивой альтернативой тем спорным и шатким порядкам, «за которые борются и из-за которых приходят в отчаяние люди» (*Ауэрбах Э.* Мимесис. М.: Прогресс, 1976. С. 543–544).

9 *Rancière J.* The Politics of Literature // *Rancière and Literature* / Eds. G. Hellyer, J. Murphet. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. P. 40.

10 Ibid.

11 Ibid. P. 58.

12 *Stern D.* Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010.

13 *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

14 Об этом: *Fried M.* Flaubert's «Gueuloir». On «Madame Bovary» and «Salammbô». New Haven: Yale University Press, 2012.

и главный ее секрет усматривает не в репрезентации реальных жизни, а в новом устройстве отношения художника к предмету и акту письма, а также контакта художника с адресатом (читателем, зрителем). Искусство Курбе, например, стремится передать «сущностную неразрывность художника-созерцателя во плоти и изображаемой им природы, — неразрывность, которую нельзя непосредственно удостоверить, а можно только сочувственно угадать (*infer*)»¹⁵. Фрид рассказывает в этой связи иллюстративный анекдот о том, как Курбе и Коро собрались однажды, летом 1849 года, писать пейзаж, — при этом Коро начал с поисков «правильной» точки для наблюдения ландшафта, а Курбе просто сел и начал писать: самопровозглашенному реалисту не важно, на что и откуда смотреть, для него природа — не отдельный от наблюдателя вид, более или менее отвечающий суждению вкуса («буржуазного»), а среда, которую настоящий художник способен обжить-освоить из любой точки. Обновление творческих установок взаимосвязано с обновлением установок рецептивных: созерцатель полотен Курбе тоже может (не может не?) отождествиться «актами квазителесного отождествления» (*acts of quasi-corporeal identification*)¹⁶ на их почти осязаемую текстуру. В исподволь формирующейся новой эстетике первична и принципиальна именно плотность чувственного контакта субъекта и среды, взаимодействие с ней как бы наощупь, на дорефлексивном уровне. В более поздней книге, посвященной Адольфу фон Менцелю (запечатлевавшему на своих полотнах ничем не примечательные городские ландшафты, задние дворы Берлина), Фрид приходит к важному общему выводу о двух формах предельно реалистических практик, из которых одна осуществлялась за счет дистанцирования, абстрагирования от акта непосредственного производства образа, а другая (более интересующая исследователя) — за счет телесно-эмпатического погружения в самый этот акт.

Есть соблазн представить первую как противоядие или противовес второй, но вернее и, конечно же, историчнее было бы предположить, что очевидность различия и хиазмоподобное отношение между двумя реализмами — это признак их теснейшей взаимосвязи и понимаемости не иначе, как в свете друг друга¹⁷.

Эту продуктивную идею можно сформулировать еще иначе. Реализм долго ассоциировался с мерой соответствия тем условиям, что, формируясь в толще коллективной социальной жизни, возводятся в ранг ее «законов» или «правды» и в искусстве становятся предметом интерпретации, оправдания или критического осмысления. Альтернативный критерий «правдивости» литературного письма располагается в зоне интерсубъективного взаимодействия (что, несомненно, обусловлено процессами индивидуализации в современной культуре). «Эффекты присутствия» или «осязаемости»¹⁸, переживание непосредственного контакта на субличном, чувственно-эмоциональном уровне оказываются не менее важны, чем «эффекты значения». Эту двойственность можно представить как альтернативность режимов зрения/познания.

15 Fried M. Courbet's Realism. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990. P. 282.

16 Ibid. P. 58.

17 Fried M. Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-century Berlin. New Haven: Yale University Press, 2002. P. 252.

18 Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 29.

Зрение как социальное чувство

XIX столетие мы часто ассоциируем с культурной монополией буквы/письма, с господством «типографического сознания» (*Typographic mind*)¹⁹. Отчасти это — ретроспективная иллюзия, заведомо преуменьшающая значимость того обстоятельства, что именно в позапрошлом веке в Европе — впервые в истории — зримый образ стал широко тиражируемым и потому общедоступным. Благодаря внедрению в культурную жизнь литографии, потом фотографии, распространению публичных зрелищ (например, панорам) и иных изобретений нарождающегося шоу-бизнеса (но в отсутствие пока еще кино) культура стремительно насыщалась безупречно жизнеподобными «снимками», а те, привлекая к себе общее внимание, начинали в ней по-новому работать. Бурное расширение и модернизация визуального опыта предполагали, параллельно с техническим вооружением зрения, открытие его субъективности, укорененности в теле. По свидетельству Дж. Крэри, XIX век по-новому открыл биноккулярность зрительного восприятия. Физиологи обнаружили сложную систему стимулов, идущих от каждого глаза особо, посредством которой мозг формирует «картинку»²⁰. Стало яснее, что в ней, «картинке», не только предъявляет себя внешний мир, но также свернут сложный опыт восприятия, в котором чувственные реакции сопрягаются с эмоциональными и интеллектуальными. С учетом этих сложных процессов визуальный опыт переоткрывается как «послание воплотившейся в теле души»²¹, в искусстве адресуемое также телу и душе другого человека.

Отсюда берет начало, постепенно расширяясь и набирая вес, мысль о «различной постановке глаз»²², о множественности или по меньшей мере двойственности «скопических режимов»²³. Наряду со зрением «оптическим», подразумевающим дистанцию, отвлеченность и объективность, интерес вызывает зрение, основанное на восприятии вблизи, — осязательное или «гаптическое», предполагающее тесный, квазитактильный контакт с объектом. Это — область интереса, общая для ученых-физиологов, искусствоведов (А. Гильдебранд, А. Ригль), экспериментирующих художников XIX века (как мы уже видели, не только импрессионистов)²⁴. Неравнодушна к данной тематике и широкая публика, тем более что культура зрительства коммерциализируется и проникает в поры быта, буквально приходит к европейцам домой. Принадлежностью почти любой семейной гостиной к середине XIX столетия, аналогом того, чем в середине XX века станет телевизор, является стереоскоп. Два фотографических образа, расположенных под углом, и две линзы примерно на том же, что глаза человека, расстоянии друг от друга создавали ошеломляюще новую воз-

19 Postman N. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books, 1985.

20 Crary J. *Modernizing Vision // Vision and Visuality* / Ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988. P. 32–33.

21 Балаш Б. Видимый человек и культура кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. с. 28

22 Гильдебранд А. Проблема формы в живописи и скульптуре. М.: Логос, 2011 (1914). С. 78 (URL: <https://detective.gumer.info/etc/hildebrand.pdf>).

23 Jay M. *Scopic Regimes of Modernity // Jay M. Force fields: Between intellectual history and cultural critique*. New York; London: Routledge, 1992. P. 114–133.

24 Фрейзер Х. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве // Новое литературное обозрение. 2014. № 1. С. 43–56.

мжность — осознанно поддаваясь обману чувств, перемещаться в другие места, времена и обстоятельства, выглядящие неотразимо реальными. Важно еще то, что картинка, наблюдаемая в стереоскопе, неоднородна: в то время как образы на первом плане производят впечатление осязаемости, средний и дальний планы сохраняют свойства плоского изображения²⁵. Таким образом, «чудо» возникновения внутри двухмерной картинке третьего измерения происходит за счет соединения зрительной способности и движения глаз наблюдателя. Оливер Уэнделл Холмс (американский писатель и изобретатель популярной модели ручного стереоскопа) описывал этот эффект так: «Посредством двух разных взглядов на объект сознание его как бы ощупывает... Мы схватываем объект глазами, как если бы то были ладони или руки, или пальцы, и таким образом обнаруживаем в нем нечто большее, чем поверхность»²⁶.

Столкновение далекости и близости, став одновременно научной загадкой и повседневно-домашним «фокусом», способствовало распространению двойственного модуса рефлексии, ошеломляюще нового и таящего в себе богатые возможности. Осязательное восприятие, в отличие от зрительного, сукцессивно, и таков же гаптический взгляд, который, в противоположность оптическому, разворачивается во времени: я вижу, но не вполне, не сразу и не обязательно понимая, что вижу. Такое торможение ценно тем, что провоцирует и мобилизует субъекта-зрителя ко все новым формам проявления себя. Смыслообразование, начинаясь, но не заканчиваясь в первой фазе чувственного контакта, превращается в приключение с открытым финалом. Возникающая при этом неопределенность может восприниматься как источник раздражения и растерянности или — как источник эстетического, по сути творческого, удовольствия.

Итак, зрительное осязание можно считать одной из ярких метафор, выражающих природу современной эстетики и отвечающего ей социального чувства. Работу этих переносов мы попробуем понаблюдать на примере чеховской прозы. Едва ли не с равной убедительностью она вписывается в контексты реализма и модернизма, но для наших задач это различие не важно. Важна сама драма воображения как двойного видения — оптического и гаптического, дистанцированного и близкого (почти «слепого»), — она разыгрывается, в частности, в рассказе «Поцелуй» (1887).

Воображение: «дитя плоти»

Более «чеховский» сюжет придумать трудно — он о том, как некто, уверившийся в своей заурядности, вдруг случайно пробуждается к новой жизни, какое-то время лелеет ее образ в воображении, а потом так же вдруг от них отрекается. Рассказ чарует, вопреки очевидной бессодержательности. Чем же обеспечен этот парадоксальный эффект?

«20-го мая, в 8 часов вечера, все шесть батарей N-ой резервной артиллерийской бригады, направлявшейся в лагерь, остановились на ночевку в селе

25 Trotter D. Stereoscopy: Modernism and the «Haptic» // *Critical Quarterly*. 2004. Vol. 46. № 4. P. 38–58.

26 Holmes O.W. The Stereoscope and the Stereograph // *Classic Essays on Photography* / Ed. by A. Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980. P. 75.

Местечках». Эта фраза, открывающая повествование, деловито-серьезна и скрытно комична — хотя бы уже тем, что подробности, так дотошно в ней сообщаемые (дата, время, число батарей в бригаде), окажутся совершенно не важны в ситуации, описываемой далее. Важно, по-настоящему, только сказуемое, спрятавшееся за обстоятельствами и дополнениями: «...бригады... остановились».

Для нас эта точка любопытна тем, что в ней, наряду с очевидностью значения, транслируется, *возможно*, еще тончайший укол, микростимул, предвосхищающий процесс альтернативного смыслообразования. Что такое временная остановка в движении? Сам вопрос звучит странно хотя бы потому, что мы ведь прекрасно представляем себе это действие на проприоцептивном уровне, освоив его давным-давно, задолго до освоения языка. С точки зрения когнитивной психологии перед нами образная (или миметическая) схема, которая в искусстве может плодоносить метафорами: приостановка, чреватая спонтанным переключением внимания, что, в свою очередь, чревато неожиданным инсайтом. Именно так выстроено, например, известное стихотворение Роберта Фроста «Остановившись у леса снежным вечером» («Stopping by Woods on a Snowy Evening»). Конечно, в лирической миниатюре возгонка простейшего физического действия (*stopping*) к разнообразным и сложным переносным смыслам кажется более ожидаемой, чем в прозе.

Так или иначе, любопытно, что в рассказе Чехова сюжет — в той мере, в какой он вообще имеется, — обусловлен буквальным движением военных людей и орудий туда (в лагерь) и обратно с остановкой в пути. О рутинном, буднично воспроизводимом движении мало что можно рассказать, тем не менее оно описывается (в середине рассказа) со степенью детализации, читателя почти раздражающей, — опять-таки потому, что на проприоцептивном уровне мы слишком хорошо представляем себе, что такое *однообразное движение вереницей*. Взгляд что-то ловит справа, что-то слева, что-то (пыль и затылки) навязчиво маячит впереди, что-то (пыль и лица) — так же неизменно сзади. Сообщение о том, что герою, который «находится у первого орудия пятой батареи, <...> видны все четыре батареи, идущие впереди его», безнадежно тавтологично и дает повод для обобщения, еще более обескураживающего: человеку невоенному зрелище показалось бы «мудреной и мало понятной кашей», а человеку военному оно «понятно, а потому крайне неинтересно». Тем не менее описание продолжается, распространяясь еще на страницу, — сообщается, что за солидным фейерверкером, который принято называть уносным, «видны ездовые первого, потом среднего выноса», а слева видны подседельные лошади, а справа видны лошади подручные... При этом рассказчик-наблюдатель продолжает напоминать нам о «некрасивости», «неинтересности» и «невнушительности» наблюдаемого. По крайней мере один ранний читатель, сам бывший артиллерист, И.Л. Леонтьев (Щеглов), будучи «поражен верностью описания», не смог не отметить «некоторые длинноты, именно в описании движения бригады», и отнес этот единственный недостаток рассказа на счет торопливости его написания²⁷. Но можно предположить, что избыточность описания возникает здесь не в порядке случайного огреха: масса деталей, неспособных вызвать какое-либо чувство, тем сильнее коннотирует само его от-

27 Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1960. С. 167.

сутствие, делает зияние ощутимым, лакуну — переживаемой²⁸. Словесно здесь моделируется тот опыт нечувствительности к жизни, который Дж. Дьюи называл анестетическим, т.е. противоположным эстетическому, описывая его так:

Вещи случаются, однако они не вполне включаются в опыт и не вполне исключаются — мы просто плывем по течению. Мы поддаемся внешнему давлению или избегаем его, идем на компромисс. Что-то начинается и заканчивается, но без истинного начинания и завершения²⁹.

Движение в потоке без начала и без завершения — аналог существования инертного, безучастно-апатичного, хотя и практически эффективного, предполагающего исполнение положенных команд и действий.

Приостановка движения, с которой начинается рассказ, собственно, и создает возможность чего-то иного — в лице гонца «в штатском платье»³⁰ с приглашением господам офицерам «сию минуту на чай». В эпизоде приглашения запоминается почти исключительно странная лошадь,двигающаяся «не прямо, а как-то боком», выделявая ногами «маленькие, плясовые движения». Образ опять-таки адресован напрямую зрительному и кинестетическому чувству читающего, и из него опять-таки начинает незаметно, ненавязчиво прорастать метафора: таким же уклонением, игровым и отчасти танцевальным боковым шагом/па, выглядит непредусмотренный визит офицеров в генеральское поместье — в другую жизнь, семейную, беспечно благополучную, расположенную в стороне от пыльной дороги. (При этом, правда, вспоминается, что приглашение не первое и единственное, а — в ряду: был «прошлогодний случай», когда «таким же вот образом» инициированное гостевание обернулось пустой и утомительной докукой.)

В промежутке между остановкой-и-«уклонением» и возвращением на маршрут с героем рассказа как раз и происходит «маленькое приключение». Происходит — опять же по ходу скучного перемещения туда-обратно: возвращаясь из бильярдной, где ему нечего делать, в танцевальную залу, где он никому не нужен, капитан Рябович случайно идет «не туда, куда нужно», оставаясь... и в пространстве, где ничего не разглядеть, да и смотреть не на что, подвергается внезапному событию поцелуя.

Сам Рябович не сразу становится для читателя зрим. Довольно долгое время он неотличим от «всех» внутри картинки, фиксируемой взглядом «ничьим», отстраненным и объективным. Например, мы читаем: «Генерал пожимал всем руки, просил извинения и улыбался, но по лицу его *видно было...*» или «По ее красивой, величественной улыбке, которая мгновенно исчезала с лица всякий раз, когда она отворачивалась за чем-нибудь от гостей, *видно*

28 В этом смысле парадоксальную выразительность приобретает следующий небольшой пассаж: на одной из двух коренных лошадей «сидит ездовой со вчерашней пылью на спине и с неуклюжей, очень смешной деревяшкой на правой ноге; Рябович знает назначение этой деревяшки, и она не кажется ему смешною». В точке, где обязательно должен бы родиться смех, он загадочным образом не рождается.

29 Дьюи Дж. Искусство как опыт. М.: Дело, 2024. С. 65.

30 Я благодарна Е. Логиновой, обратившей внимание на инерцию «профессионально деформированного» взгляда, скрывающую в мелких деталях: в упоминании «штатского платья», в которое одет фон Раббек, в похожести амбаров на «казармы уездного города», в оценке (капитаном Рябовичем) генеральского семейства как «прекрасно дисциплинированного».

было...» Рябович тоже способен к трезвой наблюдательности, даже, пожалуй, вынужденно ей предан: «Рябович глядел... Рябович стоял... и наблюдал... стоял... и равнодушно глядел». Парадокс в том, что герой себя чувствует невидимым по той именно причине, что умеет себя видеть не иначе как глазами других людей. Подслушанный однажды дамский приговор его «неопределенной наружности» воспроизводится самою этой наружностью: «Его лицо, рысы бакены и очки как бы говорили: “Я самый робкий, самый скромный и самый бесцветный офицер во всей бригаде!”» Отсутствие свойств в превосходной степени — легкий «пуант» абсурдного юмора! — воспринимается героем как самоочевидность и толкуется как «судьба».

Появление Рябовича в повествовании происходит одновременно с его появлением в гостиной фон Раббеков, а последнее сопровождается странным состоянием. У физиологов, поясняет доктор Чехов, «психической слепотой» называется «отсложка» способности видеть от понимания видимого под влиянием аффекта: «Лица, платья, граненые графинчики с коньяком, пар от стаканов, лепные карнизы — всё это сливалось в одно общее, громадное впечатление». Это впечатление, усугубленное струением воздуха, звуков и запахов сквозь настежь открытые окна, разом и приятно, и тревожно, и погружает в «атмосферу» происходящего, и исключает из практического в нем участия.

Поцелуй — общепонятный жест любви и приязни — в предлагаемых обстоятельствах воспринимается как вопиющая странность. Он и описывается как последовательность слуховых и тактильных ощущений: «Почему-то к его щеке прижалась теплая щека, и одновременно раздался звук поцелуя», — и в памяти запечатлевается «осозательно», как сочетание масляного тепла и холодящих мятных капель³¹. Гаптический опыт всегда обоюден, и в данном случае встречно касанию рук и губ в штабс-капитане возникает внезапный, «из ниоткуда», прилив энергии: «Он весь предался новому, до сих пор ни разу в жизни не испытанному ощущению», — и вот он уже не он, а некто, способный улыбаться широко и ласково, заговаривать с едва ли не покровительственной щедростью даже с самой генеральшей, «очень похожей на императрицу». Простейшим ключом телесного аффективного переживания открывается новый способ отношения к миру в режиме взаимного равнодушия и щедрого благоволения: на обратном пути красный тусклый огонек за рекой улыбается и подмигивает Рябовичу, «с таким видом, как будто знал о поцелуе».

Лелея в себе внезапно открывшийся источник жизни, герой старается повторно вызвать в себе состояние, схожее с «психической слепотой»: «В воображении его мелькали плечи и руки сиреневой барышни, виски и искренние глаза блондинки в черном, талии, платья, броши. Он старался остановить свое внимание на этих образах, а они прыгали, расплывались, мигали...» Существо пережитого является в образах скорее звуковых и тактильных, чем зримых: «Когда на широком черном фоне, который видит каждый человек, закрывая глаза, совсем исчезали эти образы, он начинал слышать торопливые шаги, шорох платья, звук поцелуя и — сильная беспричинная радость овладевала им...»

31 Ср. у Джойса: «Что значит целовать? Поднимаешь вот так лицо, чтобы сказать маме “спокойной ночи”, а мама наклонит свое. Это и есть целовать. Мама прижимала губы к его щеке, губы у нее мягкие, и они чуть-чуть холодили его щеку и издавали такой коротенький тонкий звук: пц. Зачем это люди прикладываются так друг к другу лицами?» (Джойс Дж. Дублинцы. Портрет Художника в юности. М.: ЗнаК, 1993. С. 213).

Путем «сложения» фрагментов в уме Рябович формирует желаемое внутреннее состояние и потом его «подкармливает» разнородными впечатлениями. Штабс-капитан артиллерии ведет себя как художник жизни, все глубже, все подробнее прорабатывающий эскиз³², — для этого прибегая то к метафоре («она интеллигентна, чувствовалось по шороху платья»), то к метонимии (наблюдаемая с дороги аллея, посыпанная желтым песком, приглашает досочинить «маленькие женские ноги, идущие по желтому песку»). Челнок воображения снует неустанно, сопрягает воспоминания (о детстве и вообще всем родном и близком) с мечтательным ожиданием («он представлял себе войну и разлуку, потом встречу, ужин с женой, детей...»), таким образом преобразуя *обыкновенность* жизни в нечто завидное и манящее, *другое*, чем актуально переживаемая обыкновенность.

На обратном пути усадьба фон Граббе притягивает к себе Рябовича как место, где обязательно должна в какой-то форме произойти легитимация выпестованной им внутренней реальности: «На худой конец, думал он, если бы даже она не встретила его, то для него было бы приятно уже одно то, что он пройдет по темной комнате и вспомнит...» Устремляясь к калитке в генеральский сад, он по сути ждет встречи с новым собой, но... на встречу никто не является. Пик обескураженности переживается героем в момент, когда, спустившись от сада к реке, он «без всякой надобности» трогает холодную, шершавую на ощупь простыню на перилах генеральской купальни. И в этом случае чувственный триггер, сам по себе несущественный, вдруг драматически преобразует картину жизни в целом: Рябовича охватывает ощущение безнадежной глупости всего произошедшего с ним, могущего и не могущего произойти. Трудно придумать лучшую иллюстрацию известной максиме Вирджинии Вулф: «воображение — дитя плоти»³³.

К истории форм соприсутствия

Двойное видение и двойное же переживание смысла — путем донесения значений и через эффекты со-присутствия — предъявляются читателю Чехова как сквозной текстовый эффект. Та «правда жизни», что тяготеет к «оптической» наглядности, ищет возможности быть резюмированной в суммарном, выводе, «морали», итоговой «пропозиции», например, о бессмысленности жизни или, наоборот, об ответственности человека за свою судьбу. «Правда жизни», переживаемая «на ощупь», сопротивляется концептуализации, парафразу и вербализации в целом. В рассказе «Поцелуй» к ней отсылает образ-схема и мотивированная ею метафора прерываемого движения. Образы движения, жизни-как-движения всплывают неоднократно — то как рутинное перемещение по

32 Так или иначе, картина всегда неполна, и то главное, чего недостает, выразительно передается именно тактильным образом: «Открытое настежь окно спальни, зеленые ветки, заглядывающие в это окно, утреннюю свежесть, запах тополя, сирени и роз, кровать, стул и на нем платье, которое вчера шуршало, туфельки, часики на столе — всё это нарисовал он себе ясно и отчетливо, но черты лица, милая сонная улыбка, именно то, что важно и характерно, ускользало от его воображения, как *ртуть* из-под пальца (Курсив мой. — Т.В.)».

33 The Essays of Virginia Woolf. Vol. 5. 1929–1932 / Ed. by S.N. Clarke. London: Hogarth Press, 2009. P. 179.

дороге, о котором уже шла речь выше, то как течение реки, безличный круговорот водных масс. В неумолимом, по большей части равнодушном движении-потоке возникают остановки, островки безопасности, моменты замирания, разрывы, в которые устремляется воображение: именно так, сутобо лирически, как остановленное мгновение, воспринимается офицерами по дороге назад из генеральской усадьбы кажущаяся обездвиженность реки майской ночью и самозабвенное пение соловья. Но в рассказе немало и нелепо-комических ситуаций, когда начатое действие необъяснимым образом застывает³⁴, и за краткий промежуток обозначившаяся было *возможность* превращается в нереализованную, нереализуемую, в *невозможность*. Этот перелив, собственно, и есть опыт нашей жизни, как таковой едва ли нами замечаемый, который рассказ побуждает заметить.

Обрываются, «утыкаясь» вдруг в несказуемость, бессмысленность, и две попытки выстроить этот самый рассказ: Рябович хочет поделиться своим переживанием, но умолкает «через минуту», чувствуя, что рассказать нечего, — ему вторит гротескный монолог Лобытко, взявшегося изложить «подобный же случай». Скептическая оценка обоих этих упражнений исходит от рассудительного поручика Мерзлякова, прилежного читателя «Вестника Европы». Третью попытку рассказать «случай» предпринимает сам Чехов, делая ставку на то, что читатель (газеты «Новое время», но не только) перенесет вслед за автором фокус внимания с сюжета (обескураживающего!) на «эффекты присутствия», т.е. стилевые эффекты, производимые за счет гаптики, легкого касания словом³⁵. Процесс художественного восприятия предполагает соединение разнородных текстовых сигналов с собственным сенсорно-моторным, а заодно и социальным опытом читателя, чередующиеся микроакты эмпатического отождествления с персонажем и иронического растождествления с ним. «Противочувствие» достигает пика в финале, когда Рябович одновременно спешит и опаздывает, просыпается наконец к реальности и прячется в мрачайшее предубеждение, сам себя обездвиживает из идейных соображений: «На мгновение в груди Рябовича вспыхнула радость, но он тотчас же потушил ее, лег в постель и назвал своей судьбе, точно желая досадить ей, не пошел к генералу».

В этой точке особенно интенсивно передается то сложное единство комического отторжения и сочувствия, что определяет тональность рассказа в целом. Мы переживаем, можно сказать, *смехотворность* человека вообще — и в смысле заслуженности (само)осмеяния, и в смысле сохраняющейся (в нас) способности смеяться. Смех такого качества — это, по сути, действие расположения себя в мире: спонтанное, аффективное, но не бездумное. Оно глубже умозаключений и старше морали.

34 То, как неизвестная дама бросается на шею Рябовичу, а потом отскакивает прочь, похоже на то, как поручик Лобытко устремляется за пивом, но в сенях останавливается, а потом вдруг ложится в постель, — и на то, как Рябович, прибежав к калитке и постояв там четверть часа, разворачивается и плетется назад.

35 *Tactus eruditus*, искусство умного касания — важнейший врачебный навык, в данном случае и писательский тоже.

Ни в коем случае не рассказывать так, как если бы смысл рассказа состоял в передаче значений³⁶, — этот творческий самозапрет долго репетировался в эстетических практиках реализма, а потом был «застолблен» экспериментаторами-модернистами как собственное изобретение. Эту смену приоритетов можно рассмотреть как частный эпизод литературной истории. Но он напоминает и о том, что историю литературы мы представляем как своего рода инвентаризацию авторов, сюжетов и значащих текстовых форм. Однако в последние десятилетия усилиями эстетики и антропологии, когнитивистики, медиологии и нейронауки у нас «на глазах» формируется аналитический арсенал, который позволяет представить себе другой возможный «ангажемент» с литературным наследием: сквозь призму практик эстетической коммуникации, интерсубъективной, воплощенной, всегда имплицитно социальной.

Библиография / References

- Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976.
(Auerbach E. Mimesis. Moscow, 1976.)
- Балаш Б. Видимый человек или Культура кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024.
(Balash B. Vidimyy chelovek ili Kul'tura kino. Moscow, 2024.)
- Гильдебранд А. Проблема формы в живописи и скульптуре. М.: Логос 2011.
(Hildebrand A. von. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Moscow, 2011 — In Russ.)
- Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
(Gumbrecht H.U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Moscow, 2006 — In Russ.)
- Дьюи Дж. Искусство как опыт. М.: Дело, 2024.
(Dewey J. Art as Experience. Moscow, 2024 — In Russ.)
- Лукач Д. Рассказ или описание // Литературный критик. 1936. № 8. С. 44–67
(Lukács G. Erzählen oder Beschreiben? // Literaturnyi kritik. 1936. № 8. P. 44–67. — In Russ.)
- Рансьер Ж. Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. 2016. № 2. С. 203–223.
(Rancière J. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien // Sociologiya vlasti. 2016. № 2. P. 203–223 — In Russ.)
- Фрейзер Х. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве // Новое литературное обозрение. 2014. № 125 (1).
(Fraser H. The Language of Touch in Victorian Art Criticism // Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. № 125 (1) — In Russ.)
- Brown N. Postmodernity, Not Yet: Toward a New Periodization // Radical Philosophy. 2018. № 1. P. 11–27.
- Crary J. Modernizing Vision // Vision and Visuality / Ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- Fore D. Realism after Modernism: Rehumanization of Art and Literature. Cambridge: MIT Press, 2012.
- Fried M. Courbet's Realism. Chicago; London: The Chicago University Press, 1990.
- Fried M. Flaubert's «Gueuloir». On «Madame Bovary» and «Salammbô». New Haven: Yale University Press, 2012.
- Fried M. Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-century Berlin. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Selected Letters of Robert Frost / Ed. by H. Cox and E. C. Latham. New York: Macmillan, 1964.

36 Я прибегаю в данном случае к парафразу строчки из письма Роберта Фроста: «...a story must never seem to be told primarily for meaning» (Selected Letters of Robert Frost / Ed. by H. Cox and E. C. Latham. Macmillan: New York, 1964. P. 159).

- Holmes O.W.* The Stereoscope and the Stereograph // *Classic Essays on Photography* / Ed. by A. Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980. P. 72–82.
- Jay M.* Scopic Regimes of Modernity // Jay M. *Force fields: Between intellectual history and cultural critique*. New York; London: Routledge, 1992. P. 114–133.
- Postman N.* *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books, 1985.
- Rancière J.* *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2006.
- Rancière J.* The Politics of Literature. In *Rancière and Literature* / Eds. G. Hellyer, J. Murphet. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- Stasi P.* *The Persistence of Realism in Modernist Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Stern D.* *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford; London: Oxford University Press, 2010.
- Teulkovsky R.* Modernist Ruskin, Victorian Baudelaire: Revisioning Nineteenth Century Aesthetics // *PMLA*. 2007. Vol. 122. № 3. P. 711–727.
- Trotter D.* Stereoscopy: Modernism and the «Haptic» // *Critical Quarterly*. 2004. Vol. 46. № 4. P. 38–58.

Рональд Шлейфер

Модернистская мудрость гаптического искусства

СКОРБЬ, СМЕХ И ЛИРИЗМ У ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ,
УИЛЬЯМА КАРЛОСА УИЛЬЯМСА И АНТОНА ЧЕХОВА

Ronald Schleifer

The Modernist Wisdom of Haptic Art: Bereavement, Laughter, and Lyricism
in Ernest Hemingway, William Carlos Williams, and Anton Chekhov

Рональд Шлейфер

Университет Оклахомы, профессор-исследователь английской литературы им. Джорджа Линна Кросса, доцент медицины; PhD
schleifer@ou.edu.

Ключевые слова: «В чужой стране», «Все, что можно сказать», «Враги», литературный модернизм, мудрость

УДК: 82.091

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_95

Настоящее эссе сосредоточено на том, как прикосновение — то есть взаимонаправленные отношения с миром — порождает разнообразные формы житейского опыта в модернизме Хемингуэя, Уильямса и Чехова. Речь идет о том, что мы обитаем в мире при помощи прикосновения. У этих авторов мы можем обнаружить и осмыслить известную перформативность искусства модернизма. Более того, это эссе утверждает, что искусство модернизма приглашает к осмыслению прикосновения, расположенности (в том числе «ориентирования», присущего космополитизму) и житейской мудрости, умения находить в мире значение. Я обращаюсь к Хемингуэю, изображавшему мир, лишенный прикосновения, и изучаю замену касания машинами в рассказе «В чужой стране» — в сопоставлении с добродушной смешиливостью стихотворения Уильямса «Что хотел сказать» и сложноустроенным чувством вражды у Чехова, соединившего хемингуэевскую «тяжесть» и «лиризм» Уильямса в замечательном рассказе «Враги».

Ronald Schleifer

University of Oklahoma, George Lynn Cross research professor of English, Adjunct Professor in Medicine; PhD
schleifer@ou.edu.

Keywords: «In Another Country», «This is Just to Say», «Enemies», literary Modernism, wisdom

UDC: 82.091

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_95

This essay begins by focusing on the manners in which touch — our *reciprocal* engagements with the world — gives rise to different kinds of wisdom in the Modernism of Hemingway, Williams, and Chekhov. It argues that it is by means of touch that we find ourselves dwelling in the world. In these writers, we can discover and comprehend the notable *performativity* of the Modernist arts. Moreover, the present essay suggests ways that the Modernist arts call for an understanding of touch, location — including the «navigation» inherent in cosmopolitanism — and the practical wisdom of finding and pursuing value in the world. Here, then, I turn to Hemingway to examine a world bereft of touch by examining the grim replacement of touch by machines in his story «In Another Country» in connection with both the good-will and laughter of Williams' poem «This is just to say» and a complicated sense of enmity in Chekhov, who combines Hemingway's «bitterness» and Williams' «lyricism» in his powerful short story «Enemies».

Начну с комментария к заглавию. Литературу часто понимают, подобно звучащему искусству музыки и визуальному — живописи, как передачу звуков и образов. Но «гаптические» искусства, связанные с осязанием, — танец, кулинария, в каком-то смысле карикатура — помогают нам понять литературу как нечто укорененное в мире, а не отвлеченное в духе романтической традиции.

Осязание и неврологическая деятельность, называемая проприоцепцией, позволяют нам исследовать мир именно посредством влечений — к перемещению, знакомству, поиску дружбы и привязанности. Я довольно подробно исследовал особую роль осязания в недавней книге «Гаптические искусства: как осязание определяет наше место в мире» («The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World», 2026) — обязательную взаимность прикосновения (прикасаясь, мы сами становимся объектом прикосновения) и его роль в нашей способности ориентироваться в мире. Мы, как все живые существа, приспособлены к этому эволюцией. Как говорится в книге, феномен проприоцепции фиксирует наше ощущение места в мире, а также восприятие самого мира. Подобная фиксация места (увы, здесь мне не хватит места для подробного рассмотрения этой темы) характерна для известной *перформативности* модернистского искусства¹.

В качестве жеста прикосновение всегда перформативно. Поэтому Альва Ноэ начинает свое исследование восприятия с такой мысли:

Восприятие не происходит ни с нами, ни в нас. Восприятие — это активное действие. Представьте слепого человека, который передвигается в пространстве при помощи трости, на ощупь: его восприятие не одномоментно, а осуществляется во времени при помощи выработанного навыка. Такова и есть — должна быть — наша парадигма того, что есть восприятие. Мир открывается субъекту восприятия через физическое движение и взаимодействие².

Тони Моррисон в своей нобелевской лекции (которую я считаю выдающимся произведением высокого модернизма) указала на перформативность восприятия запоминающейся фразой, которая резонирует с моим подходом к Эрнесту Хемингуэю, Антону Чехову и даже Уильяму Карлосу Уильямсу: «Мы умираем, — пишет она. — Возможно, в этом и есть смысл жизни. Но мы производим язык. Возможно, им наша жизнь измеряется»³. Такое измерение есть занятие моральное, предполагающее известную «меру» мудрости. Но это и расчет, и процедура такого расчета может быть выражена в неврологических понятиях, которые помогут нам обозначить гаптическое знание. Марк Патерсон, сопроводив глоссарием свою книгу «Чувства осязания: гаптическое, аффекты и технология» («Senses of Touch: Haptics, Affects and Technology»), объясняет механизм осязания. Он толкует такие понятия:

Проприоцепция — восприятие положения, состояния и движения в пространстве тела и конечностей. Включает *накожные, кинестетические и вестибулярные* ощущения.

1 Подробно о понимании культурного модернизма в категориях места в мире — о его «перформативности» с точки зрения времени, опыта, ценности, а также «силы» и «власти» (и «значений») языка — см. мои работы «Модернизм и время» («Modernism and Time», 2000), «Модернизм и популярная музыка» («Modernism and Popular Music», 2011) и «Политическая экономика модернизма» («A Political Economy of Modernism», 2018). В книге «Поэтика модернизма в Китае» (Wang and Schleifer, «Modernist Poetics in China», 2022) неявно исследовано культурное «положение» (*situatedness*) модернизма в двух очень различных культурах, евроамериканской и китайской.

2 Noë A. Action in Perception. Cambridge: MIT Press, 2004. P. 1.

3 Morrison T. Nobel Prize Lecture. 1993 (URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>).

Накожный (*cutaneous*) — относящийся к коже как таковой или к коже как чувствительному органу; в т.ч. об ощущениях давления, температуры, боли.

Кинестезия — ощущение движения тела и конечностей; относится к ощущениям, возникающим в мышцах, сухожилиях и суставах.

Вестибулярный — относящийся к восприятию равновесия, положения головы, ускорения и замедления; об информации, полученной через полукружные каналы внутреннего уха⁴.

Далее Патерсон объединяет эти три аспекта проприоцепции (накожный, кинестетический, вестибулярный) и говорит о физиологии осязания: «Во-первых, “кожа” и ее тактильное ощущение; во-вторых, “плоть” и ее более глубокое, мышечное чувство движения; и в-третьих, “тело” как соматический набор ощущений»⁵. Поскольку проприоцепция отмечает место, моя книга «Гаптические искусства» включает национальное строительство в число «искусств», организованных проприоцепцией. Также к гаптическим искусствам отнесены искусство «прикладной» медицины и искусство перевода. Отдельный акцент в книге сделан на смехе и шутках: она начинается и заканчивается «щекотной», как я это называю, темой смеха и шуток — рассуждением о том, как словесное искусство шутки объединяет людей. В настоящем эссе предпринята попытка исследовать вытеснение касания аппаратом в рассказе Хемингуэя «В чужой стране», вытеснение согласия враждой в рассказе Чехова «Враги»; эти рассуждения сопоставлены с доброжелательной шутливостью стихотворения Уильямса «Что хотел сказать» и замечательных «вариаций» Кеннета Коха на тему Уильямса.

Самое же существенное в этом эссе — попытка наметить, как модернистские искусства понимают прикосновение, местоположение (в том числе «ориентирование» и «навигацию», неотъемлемые понятия космополитизма), а также житейскую мудрость, которая позволяет искать и находить в мире значение (*value*). В «Гаптических искусствах» модернистский проект гаптического понимания эстетических объектов только подразумевается, хотя многие герои книги — Вальтер Беньямин, Уинстон Хью Оден, Уильям Карлос Уильямс, Сэмюэл Беккет, участники Ирландского литературного возрождения, Исак Динесен, Игорь Стравинский, Тони Моррисон — были в числе определяющих фигур высокого модернизма как культурного движения и этической системы. В настоящем эссе я надеюсь более явно показать отношение между модернизмом и касанием при помощи Чехова — автора, которого редко упоминают в контексте литературного модернизма. Как и Уильямс, Чехов был практикующим врачом, который всю жизнь работал с пациентами. Между прочим, доктором был и отец Хемингуэя, чей рассказ «Индийский поселок» дает запоминающееся описание «героического» врачевания. Поэтому я обращаюсь к Хемингуэю, изобразившему мир без прикосновения: автоматизацию касания в его рассказе «В чужой стране» я рассматриваю в связи с добродушием и шутливостью стихотворения Уильямса и сложным чувством вражды у Чехова, совместившего в выдающемся рассказе «Враги» хемингуэевскую «горечь» и «лиризм» Уильямса.

4 Paterson M. Senses of Touch: Haptics, Affects and Technology. Oxford: Berg, 2007. P. ix.

5 Paterson M. Senses of Touch... P. 79.

«В чужой стране»: мир без прикосновения

Рассказы Хемингуэя и Чехова предоставляют возможность обратиться к теме, не затронутой в «Гаптических искусствах», а именно — поговорить о мире, лишенном прикосновений, который мы часто находим у Хемингуэя (хотя не у доктора Чехова) и который, увы, мы все время обнаруживаем в нашей реальности бесконечной войны. В «Гаптических искусствах» коротко и неловко обозначено различие взаимного прикосновения — которое там изучено на материале прозы, поэзии, оперы, живописи и музыки — и насилия, совершаемого посредством касания и его орудий: кулаков, ножей, шрапнели, кнутов и даже гротескных медицинских аппаратов в рассказе Хемингуэя и негодования в рассказе Чехова. Мысли о насилии и смерти появляются в прологе и витают над остальной частью книги, но там нет прямого обращения к тому, что Тони Моррисон выразила без обиняков в нобелевской лекции: «Мы умираем. Возможно, в этом и есть смысл жизни». И мне хотелось бы в начале нынешнего исследования мудрости, присущей модернизму, обратиться к рассказу о смерти, а именно к душераздирающему тексту Эрнеста Хемингуэя «В чужой стране». В этом довольно раннем (1927 года) рассказе представлена гротескная вариация прикосновения: речь там идет об аппаратах для терапевтических манипуляций в госпитале для раненых солдат во время Первой мировой войны. В этом эссе я сосредоточусь на том, как модернистское искусство побуждает публику ко взаимодействию в гаптических отношениях, притом что хемингуэевские машины в рассказе представляют собой пародию на прикосновение, которую Питер Холтер назвал «механотерапией»⁶.

У писателя Андре Дюбуса есть замечательное эссе о его отношениях с рассказом «В чужой стране», который он перечитывал и преподавал много десятилетий — до и после того, как потерял ногу из-за несчастного случая. Вероятно, что его интерес к рассказу настолько долго сохранялся из-за того, что ранение Хемингуэя в ногу во время Первой мировой и сюжет о раненом солдате резонировали с собственным опытом Дюбуса. В молодости он думал, что суть рассказа — в «тщетности лекарств»⁷, как выразился друг автора. В тексте Хемингуэя говорится о нескольких солдатах, которые получили серьезные ранения в боях Первой мировой и проходят лечение при помощи «аппаратов», установленных в госпитале в Милане, на удалении от фронта. У рассказчика не гнется раненая нога, у итальянского майора, который был «лучшим фехтовальщиком Италии», высохла рука; один молодой человек лишился носа и закрывает лицо шелковым платком; еще в госпиталь приходят трое мужчин одних с рассказчиком молодых лет, из которых один «собирался стать адвокатом, другой — художником, а третий хотел быть военным»⁸. Рассказчик — единственный американец среди этих раненых солдат. «После лечебных процедур мы иногда шли вместе в кафе “Кова”», — сообщает рассказчик⁹. Дюбус в своей статье рассказывает о том, как незадолго до несчастного случая познакомился

6 Halter P. Indeterminacy in Hemingway's «In Another Country» // English Studies. 1990. Vol. 6. P. 523.

7 Dubus A. A Hemingway Story // The Kenyon Review. 1997. Vol. 19. P. 141.

8 Хемингуэй Э.М. В чужой стране / Пер. с англ. Л. Кисловой // Избранное. М.: Промсвещение, 1987. С. 56.

9 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 56.

с Ральфом Эллисоном в Айова-Сити (в это время Дюбус читал лекции о его «Человеке-невидимке»): когда они сидели в баре, Эллисон поразил его, прочитав первый абзац рассказа Хемингуэя по памяти. Вот этот абзац, прочитанный Эллисоном:

Осенью война все еще продолжалась, но для нас она была кончена. В Милане осенью было холодно и темнело очень рано. Зажигали электрические фонари, и было приятно бродить по улицам, разглядывая витрины. Снаружи у магазинов висело много дичи, мех лисиц порошило снегом, и ветер раздувал лисьи хвосты. Мерзлые выпотрошенные олени туши тяжело свисали до земли, а мелкие птицы качались на ветру, и ветер трепал их перья. Была холодная осень, и с гор дул ветер¹⁰.

Питер Холтер в своем замечательном анализе рассказа описывает текст как «тщательно выстроенную прозу, в которой из энергичного ритма рождается глубокое лирическое чувство»¹¹, — оно приближается к тому лиризму, который присущ Чехову и его персонажам в момент тяжелой утраты и о котором речь пойдет ниже. Холтер пишет об «атмосферности» этого описания с его образом «мертвых животных, потрепанных ветром и припорошенных снегом, — образом, усиливающим мотивы смертности и жертвенности»¹²; как будет показано ниже, сам Хемингуэй считал эти темы центральными для своего творчества. После этого рассказчик описывает ежедневный путь до госпиталя, пользуясь механическим языком цифр: есть два маршрута вдоль каналов, три моста, на одном из них женщина жарит каштаны, которые греют карман; затем Хемингуэй пишет, что «здание госпиталя было старинное и очень красивое, и мы входили в одни ворота и, перейдя через двор, выходили в другие, с противоположной стороны. Во дворе мы почти всегда встречали похоронную процессию»¹³. Рассказчик и остальные приходят в госпиталь каждый день — лечиться аппаратами, «на которые возлагались такие надежды»¹⁴.

Как должно быть видно из первого абзаца текста и моего пересказа второго абзаца, стиль письма здесь так же строг, как обычно бывает у Хемингуэя. Первый абзац — перечень предметов без какого-либо логического и тематического порядка, субъект — глагол — объект: погода, освещение, дикие звери выставлены на продажу как продовольствие, перестав быть дикими. Любопытно, что в первом предложении война обозначена местоимением *it*, как будто это место (*we did not go to it any more*¹⁵), и немного ниже *it* используется как подлежащее безличного предложения (*it was pleasant along the streets looking in the windows* — «было приятно бродить по улицам, разглядывая витрины»). В каком-то смысле язык в рассказе Хемингуэя оказывается таким же машинальным, как те аппараты, которые лечат ногу рассказчика и руку майора, таким же неживым, как туши животных, раскачивающиеся на ветру. И хотя синтаксис

10 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 55.

11 Halter P. Indeterminacy in Hemingway's «In Another Country» // English Studies. 1990. Vol. 6. P. 525.

12 Halter P. Indeterminacy... P. 536.

13 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 55.

14 Там же.

15 Буквально: «мы на нее больше не ходили» — грамматически верное, но не вполне естественное построение фразы. — Прим. пер.

прозы Хемингуэя — бытовой, почти детский — может в каком-то смысле казаться неумелым использованием английского языка, он противопоставлен строгой, безжизненной «грамматике», которой так озабочен итальянский майор, — столь же неэффективной, как больничные аппараты. Майор недоволен тем, как рассказчик использует грамматику, и для американца итальянский язык, в котором «все кажется так легко», превращается в трудный, «грамматический» язык. Так рассказчик описывает обстоятельства, в которых майор критикует его владение языком: «Он сидел выпрямившись в кресле, его правая рука была в аппарате, и он смотрел прямо перед собой в стену, а ремни, в которых находились его пальцы, с глухим стуком двигались вверх и вниз»¹⁶. Язык Хемингуэя, как и Уильямса, и Чехова (о которых речь чуть ниже), открывается слушателям в качестве «производства», по Моррисон, речи, которой измеряется сообщество и сама жизнь; в то время как майор-итальянец предпочитает омертвелый язык.

Многочисленное возвращение к яркому воспоминанию о прочтении Ральфом Эллисоном бытовой речи первого абзаца рассказа, а также собственный опыт изоляции во время выздоровления после травмы двадцать лет спустя (когда он «страдал от боли и <...> много думал о Хемингуэе»¹⁷) заставляют Дюбуса полностью пересмотреть свое понимание рассказа. Вот что он обнаружил:

В центре этого полотна — смерть. Колено рассказчика придет в норму, но сам он не придет в норму. В лучшем случае — ненадолго. После первого эпизода в госпитале он рассказывает о товарищах — итальянских солдатах, с которыми возвращается из больницы; все они на войне жили вместе со смертью. Поэтому они чувствуют себя отрешенно, отдельно от гражданских и вообще тех, кто не был на войне. Рассказчику страшно, по ночам на улице он держится поближе к фонарям. Он не хочет возвращаться на войну. Рассказ возвращается от тщетности лекарств обратно к войне, с которой он начался в первом предложении и первом абзаце с его милыми миланскими картинками; под слоем этой осязаемой красоты — музыка того, что утеряно, и от этой утраты стал другим даже звук ветра и вид снега на шкурах животных¹⁸.

В контексте моих размышлений замечательно то, что Дюбус пишет о звуке «под слоем <...> осязаемой красоты», — звуке того, чего больше нет, звуке утраты. Утрата проявляется в финале рассказа. Сухорукий майор долго откладывал женитьбу на женщине, «которая была очень молода», — до тех пор, сообщает рассказчик, пока он не «был окончательно признан негодным для военной службы», чтобы жене не пришлось столкнуться с утратой. Но пока он исправно каждый день ходил в госпиталь к аппаратам, жена «умерла от воспаления легких <...> Никто не ожидал, что она умрет»¹⁹. Майор продолжил посещать госпиталь, и, хотя врачи повесили на стене снимки, «на которых были руки, такие же, как у него, ставшие вполне нормальными», «майору снимки не внушали никакой надежды, — он смотрел мимо них, в окно»²⁰. Рассказ начинается с витрин, в которые приятно смотреть, а заканчивается тем,

16 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 56.

17 Dubus A. A Hemingway Story. P. 147.

18 Dubus A. A Hemingway Story. P. 144.

19 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 59.

20 Там же.

что смотреть уже не на что, кроме равнодушного прикосновения машины. Оно совсем не похоже на «стихийную дружбу и привязанность»²¹, что рождается из контакта между людьми — физического или лингвистического — как фундамент гаптического искусства построения сообществ.

Плотская мудрость тактильного

Такое сообщество обладает мудростью, общим смыслом — Хемингуэй в рассказе «В чужой стране» ведет речь о полном отсутствии такового. Через несколько лет после того, как Хемингуэй написал этот рассказ, Джон Дьюи в книге «Искусство как опыт» («Art as Experience») дал глубокое описание эстетического опыта в его отношении к нашему положению в мире, которого мы можем коснуться и который касается нас в ответ. Он пишет:

Удовольствие может быть следствием случайного контакта или стимула, но в мире, полном боли, подобные удовольствия презирать не стоит. Однако счастье и наслаждение — это нечто иное. Они возникают благодаря свершению, достигающему глубин нашего бытия, то есть согласию всего нашего существа с условиями существования²².

Гаптические взаимодействия с миром в искусстве и литературе — в отличие от жгучего чувства одиночества, отчуждения и отрешенности, про которое говорит Хемингуэй в рассказе и которое его провоцирует, — служат, чтобы ввести нас в «согласие» с условиями бытия: такую настройку мы обнаруживаем в более жизнерадостных произведениях модернизма, чем морозная проза Хемингуэя. В ироничном гастрономическом стихотворении Уильямса «Что хотел сказать» и у Чехова в рассказе «Враги» — модернистском/реалистическом повествовании о том, как возникает и разрушается чувство товарищества, — мы находим очень земное понимание того, как касание становится инструментом, формирует наше место в мире и влияет на искусства модернизма. Борис Веждовски точно ухватил смысл отношений Хемингуэя с его постоянной темой утраты, указав на описанное самим автором стремление писать «о самых простых вещах, а одна из самых простых и фундаментальных — это насильственная смерть»²³. Далее Веждовски пишет, что для Хемингуэя «раненая человечность в тисках смерти» и есть суть писательства, «метафора искусства, выражение удела человеческого»²⁴. Эта смертность избегает — с необходимостью, наверное, — утешения, которое дает контакт: она находится совсем в другом месте, «в чужой стране». С другой стороны, гаптические искусства помещают нас в наш собственный мир, пусть даже это чеховский мир скорби; отдельные люди и сообщества людей соотносятся с условиями «мирского» существования, включая и «лирическое» чувство счастья даже в условиях отчуждения.

21 *Schleifer R.* The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World. London: Bloomsbury, 2026. P. 107.

22 *Дьюи Д.* Искусство как опыт / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2024.

23 Цит. по: *Vejdovsky B., Hemingway M.* Hemingway: A Life in Pictures. Buffalo: Firefly Book, 2011. P. 83.

24 *Vejdovsky B., Hemingway M.* Hemingway... P. 88.

Сила Хемингуэя в том, как ему удается реализовать «грамматическую необходимость» смерти, одновременно предлагая читателям принять демотическую (повседневно-доступную) речь в качестве субъектов: так делает и Уильямс, хотя Хемингуэй лишен его смешливости.

Такой процесс передачи-принятия требует взаимонаправленности, как само прикосновение. В отличие от зрительных и звуковых взаимодействий, которые кажутся более линейными, касание, как уже говорилось, всегда взаимно: касаться чего-то или кого-то всегда значит быть объектом обратного прикосновения. Подобным же образом искусство импрессионизма побуждает зрителя к «активному взаимодействию» — «активной погруженности»²⁵, по выражению одного искусствоведа, — к восприятию образов из мазков красок. Я полагаю, что язык Хемингуэя способствует такому активному взаимодействию при помощи синтаксиса — одновременно бесхитростного и своеобразного: грубые выражения превращают значимое целое языка во вспышки бессмыслицы и аффекта, которые приглашают читателей присвоить значимое целое языка. Тем не менее, как я утверждаю в «Гаптических искусствах», смех порождает неодионые «вспышки» «щекотного прикосновения». Именно поэтому, как уже было упомянуто, «Гаптические искусства» начинаются и заканчиваются темой тактильности юмора, из которой рождается взаимодействие в условиях отчуждения. Часто цель шутки — сближение между тем, кто говорит, и тем, кто слушает, даже притом, что хемингуэевская отчужденность выводит на первый план (средствами языка) объекты зрения, которые кажутся ничтожными. Один критик предложил термин «хемингуэевский исчезающий стиль»²⁶ — он выражается, как я полагаю, в акцентированной отчужденности, то есть отчужденности, реализованной через язык.

Такие лингвистические акценты у Хемингуэя могут косвенно быть источником радости. У Уильямса и Чехова радость более очевидна — она проявляет себя через житейскую мудрость, коль скоро эти авторы не отказываются от взаимности прикосновения столь же решительно, как это делает Хемингуэй. (Даже название сборника, в который вошел рассказ «В чужой стране», — «Мужчины без женщин» — как бы подразумевает отказ от гаптического.) Таким образом, у Уильямса и Чехова мы видим другие способы, отличные от строгости хемингуэевского стиля и мировоззрения, обнаружить источник мудрости во взаимодействии с миром. Поэтому я, опираясь на Дьюи и Чехова (но и на скорбную строгость Хемингуэя), смею прямо сказать то, о чем в наши дни люди не решаются говорить, — о положительной «мере» мудрости, как выражается Моррисон. И вот попытка это сделать:

Смысл мудрости можно ухватить, заметив, что она проявляется в знаниях, чувствах и действиях, что способствуют благоустроенности жизни (*well-being*) отдельных людей и сообществ — и даже благополучию всех живых существ, окружающей среды и сонастроенности жизни и среды. Таким образом, основа мудрости — это представления о прошлом и будущем человеческих поколений. Поэтому она всегда своевременна.

25 Herwitz D. The New Spaces of Modernist Painting // The Cambridge History of Modernism / Ed. by Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 186.

26 Harris D. On Company Time: American Modernism in the Big Magazines. New York: Columbia University Press, 2016. Chapter 5.

Думаю, что в рассказе «В чужой стране» источник меланхолии — перечеркивание будущего: смерть молодой жены майора близка к трагедии короля Лира, пережившего своих дочерей. Так или иначе, пробное определение мудрости, которое я только что привел, основано на идеях Вальтера Беньямина, одного из самых выдающихся толкователей и деятелей искусства и культуры модернизма. В «Улице с односторонним движением» Беньямин спрашивает:

Кто бы поверил мастеру порки, объяви он смыслом воспитания подчинение взрослыми детей? Разве не есть воспитание прежде всего неукоснительный порядок отношений между поколениями и, следовательно, если угодно говорить о подчинении, подчинение этих отношений, а не детей?²⁷

Для моих рассуждений о литературе, мудрости и благополучии принципиально древнее понятие из Аристотеля — фронезис, что переводится как «практическая рациональность» или «житейская мудрость». Примеры, которые приводит Аристотель в «Никомаховой этике», — это навигация (гаптическое искусство ориентирования в мире) и медицина, тоже гаптическое искусство, которое обуславливает восприятие мира у Уильямса и Чехова (как я уже указывал, оба вели врачебную практику). Ричард Кирни в работе о тактильных взаимодействиях пишет о «плотской мудрости тактильного»²⁸. Кроме того, Беньямин в эссе «Рассказчик» пишет, что рассказывание историй (обычно старшими для молодых слушателей) воплощает «эпическую сторону истины», то есть «мудрость»²⁹. Для Беньямина — а также для Чехова и Уильямса — мудрость не есть отрезвление, не является она и событием, навсегда устанавливающим истину. Скорее можно сказать, что мудрость связана с «советом», как называет это Беньямин, — непрерываемом в мире процессе заботы: заботы старых о молодых и молодых о старых; взаимной заботы живущих в одном доме, как в стихотворении Уильямса, или даже неудачи этого процесса, как во «Врагах» Чехова. (Хемингуэй в своем рассказе о машинах пишет скорее об отчуждении, чем о неудаче заботы.) Учителя, врачи, иногда незнакомые заботятся о молодых. В свою очередь, молодые заботятся о старших. В таком случае мудрость означает (если она вообще что-то значит в наших многообразных приспособлениях к обстоятельствам бытия) межличностный и межпоколенческий процесс заботы, что лежит в основе благоустроенности жизни.

Смех и отрада

Но все-таки можно обратиться не только к простоте и фундаментальности «насилованной смерти» у Хемингуэя, но и к повседневным ситуациям, которыми мы тоже приспосабливаемся к обстоятельствам жизни: еда, прихваченная из холодильника, записка с извинениями в том, что взял чужие фрукты.

27 Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. с нем. И. Болдырева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 111.

28 Kearney R. Touch: Recovering our Most Vital Sense. New York: Columbia University Press, 2021.

29 Беньямин В. Рассказчик / Пер. с нем. М. Коноваленко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 8.

Что хотел сказать

Я съел
сливы, которые
были
в холодильнике

ты наверное
их хотела
оставить
на завтрак

Прости
они были вкусные
такие сладкие
такие холодные³⁰

Это странное, немного загадочное стихотворение. Оно просит прощения, но не очень похоже на извинение, поскольку текст не выражает ни печали, ни сожаления, а просто излагает факты. Соседство извинения с описанием ощущений от съеденных слив выглядит даже бессмысленным, притом что здесь предполагается некий сюжет завтрака, нарушенный действиями лирического героя. Но «веселость» стихотворения заключается в том, как оно сопоставляет совершенное спокойствие и моральное возмущение, вызванное похищением фруктов: говорящий предполагает, что адресат стихотворения ему настолько сочувствует, что удовольствие лирического героя от слив — его «счастье и наслаждение», возвращаясь к цитате из Дьюи, — каким-то образом извиняет моральную трансгрессию. Наталья Морженкова указала мне на еще один забавный аспект стихотворения Уильямса — я никогда об этом не думал, хотя перечитывал текст многократно: «Что хотел сказать» представляет собой, по ее выражению, «минималистичный пародийный пересказ истории искушения Адама и Евы» через «пародийный перевертыш: вместо порочной женщины,

30 This is just to say

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

Williams W.C. This is Just to Say // The Norton Introduction to Literature / Ed. by Kelley Mays. New York: Norton, 2010. P. 862.

предлагающей запретный плод, — мужчина-эгоист, забирающий себе сладкие сливы»³¹. И все это вместе — еще один обряд «весны священной» на маленькой модернистской кухне.

Все это обыгрывается в пародии Кеннета Коха «Вариации на тему Уильяма Карлоса Уильямса». Кох в этом стихотворении размышляет над маленькой бытовой трансгрессией, описанной у Уильямса, — кражей фруктов, прибереженных на завтрак. Первая строфа представляет собой пустую апологию текста Уильямса — изложенная в ней трансгрессия ближе к оскорблению, несправедливости и отчуждению, которые предстают в «Что хотел сказать» в смягченном виде:

1

Я срубил дом, который ты приберегала, чтобы пожить следующим летом.
Мне жаль, но было утро и мне нечего было делать,
а его деревянные бревна были так притягательны³².

Во второй строфе подчеркивается, что лирический герой обманул доверие и симпатию адресата — рожденное смехом чувство товарищества предано разрушительным актом:

2

Мы с тобой смеялись, глядя на цветы алтея,
а потом я обрызгал их щелоком.
Прости меня. Я просто не ведал, что творю.

В третьей строфе — преувеличенная версия кражи — повышена цена (экономическая и человеческая) отнятого у адресата:

3

Я отдал деньги, которые ты отложила на жизнь в следующие десять лет.
Человек, который просил денег, был в таких лохмотьях,
и дул резкий мартовский ветер, и на крыльце было сыро и холодно.

Четвертая же строфа обращает внимание на эгоистическое насилие, скрытое в бытовой трансгрессии стихотворения Уильямса:

4

Вчера вечером мы пошли на танцы, и я сломал тебе ногу.
Прости меня. Я был неуклюж и
Хотел, чтобы ты была в этой палате, где я — лечащий врач!

Юмор стихотворения Коха (его можно назвать пародией или своего рода карикатурой) заключается в том, что оно подчеркивает аспекты опыта и суждения, которые в стихотворении Уильямса, так сказать, скрыты. Первая строфа у Коха высвечивает *трансгрессивность* похищения слив через уничтожение дома адресата. Вторая строфа говорит об *импульсивности* поступка, описанно-

31 Из частной переписки.

32 Стихотворение в переводе Яна Пробштейна в его статье: *Пробштейн Я.* Нью-Йоркская школа, часть II. Кох и Скайлер // Гефтер. 2018 (URL: <https://gefeter.ru/archive/24211>).

го как нечто, чего лирический герой не может контролировать. Третья строфа подчеркивает *чувственность* опыта у Уильямса: погода названа сырой и холодной (кажется, это проприоцептивное изображение *качества* опыта?³³). Финальное же трехстишие обращает внимание на *близость* между лирическим героем и адресатом, подразумеваемое взаимопонимание между ними. В этом и заключается карикатурность и пародийность: Кох берет значения и смыслы и преувеличивает их. Трансгрессивность, импульсивность, чувственность и близость из стихотворения Уильямса — все это — попытки найти «согласие с условиями существования», как выражается Дьюи, путем счастья и наслаждения. Преувеличивая их, «Вариации» порождают свою версию счастья и наслаждения — веселье и смех коховской пародии.

Смешное в «вариациях», как в упомянутом жанре карикатуры, построено на преувеличении; как и в карикатуре, преувеличение проявляет общность значений, что противоположно отчужденности, почти повсеместной в работах Хемингуэя (почему-то за исключением мест, посвященных корриде и рыбалке). «Гаптические искусства» заканчиваются (и начинаются) размышлением о шутках. Я рассказываю там о том, как Альгирдас-Жюльен Греймас в «Структурной семантике» (в начале карьеры я участвовал в переводе этой книги на английский) приводит шутку (остроумие) как пример «литературного жанра, умышленно выставляющего напоказ те лингвистические приемы, которые он использует»³⁴. В центре шутки, по его мысли, находится «связующий термин», который «неожиданно» противопоставляет два уровня смысла и таким образом устанавливает связь между говорящим и слушателем через подразумеваемое знание. Это и есть то «производство», которое имела в виду Тони Моррисон, говоря «Мы производим речь».

«Подразумеваемое знание» — ключевая тема «Гаптических искусств»: книга описывает, как касание соединяет близкое (подразумеваемое знание всегда с нами) и далекое (возможность общего смысла даже на большой дистанции — между военной Европой у Хемингуэя и американской кухней у Уильямса). Такая «гаптическая» связь — основа общего восприятия, из которого, в свою очередь, рождается сообщество, полностью отсутствующее в описанной Хемингуэем «чужой стране». Уильямс же обнаруживает в удовольствии от вкуса слив связку между лирическим героем и адресатом стихотворения «Что хотел сказать», а Кох для смеха гиперболизирует смысл, превращая сливы в деньги, которых хватит на десять лет жизни. В стихотворении Уильямса, как и в вариациях Коха, общим «связующим термином» выступает адресат послания, и его письмо неявно говорит о краже и насилии, скрытых в его извинениях без извинений. Своим письмом Уильямс (и Кох) «производит», по Моррисон, язык. В таком производстве оказывается достигнут особый вид перевода: так, Уильямс в записке для сожительницы переводит трансгрессию в ситуацию товарищества. У Хемингуэя трансгрессия всегда независима, хотя его демократическая проза требует перформативной связи наподобие модернистской/импрессионистской живописи. Но шутка обытовляет трансгрессию. И моя общая мысль заключается в том, что одно из великих гаптических искусств —

33 В оригинале здесь автор обращает внимание на необычный выбор эпитета у Коха: погода названа буквально «сочной» (*juicy*). — Прим. пер.

34 Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с фр. Л. Зиминной. М.: Академический Проект, 2004. С. 100.

это искусство шутки, которое провоцирует физиологическую реакцию, действуя обычно средствами повествовательной речи. Поэтому в последнее время я прошу своих студентов в начале курса подготовить для занятия какую-нибудь шутку. Так мы можем вместе наблюдать поразительное явление — язык *что-то производит*, по Моррисон, физиологическую реакцию, а в сообществе смеющихся людей — согласие с условиями существования. По сути, это не так уж отличается от работы языка в формализованных ситуациях утраты и скорби, которые у Хемингуэя — в частности, в рассказе «В чужой стране» — обычно оказываются не вполне реализованы.

Мудрость во «Врагах» Антона Чехова

В блестящем рассказе Чехова «Враги» нет шуток, зато в нем есть «едва уловимая красота человеческого горя»³⁵, которую способна передавать музыка. Перед нами еще один образец модернистской мудрости в дополнение к сдержанной отрешенности Хемингуэя и радости общения у Уильямса и Коха. У Чехова мы обнаруживаем то, что Беньямин называл «эпической стороной истины»: таково его определение мудрости, которую он обнаруживает в искусстве рассказывания. «Враги» — история о страдании, о полной противоположности совместного счастья, как в коротком стихотворении Уильямса: единственный сын доктора Кирилова умер от дифтерии, и сразу же после смерти ребенка к нему прибывает богатый помещик Абогин и отчаянно требует ехать в его имение. Абогин думает, что у его жены стало плохо с сердцем (позже выясняется, что жена Абогина симулировала приступ, чтобы сбежать с любовником). Как всегда у Чехова — что в пьесах, что в прозе, — рассказ изобилует выразительными подробностями: «во всей <...> фигуре [Кирилова] чувствовалось какое-то недоумение, точно он <...> первый раз в жизни напился пьян и теперь с недоумением отдавался своему новому ощущению»³⁶. В этой же связи Чехов дает (подобно импрессионистской живописи, передающей цвета) прекрасное описание «едва уловимой красоты человеческого горя», которую «умеет передавать, кажется, одна только музыка». Поэтому «красота чувствовалась и в утробной тишине; Кирилов и его жена молчали, не плакали, как будто, кроме тяжести потери, сознавали также и весь лиризм своего положения»³⁷.

Однако Чехов описывает в отношении Кирилова и Абогина и другое чувство, полностью противоположное благоустроенности: «В обоих сильно сказался эгоизм несчастных. Несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга»³⁸. Таким образом, Чехов понимает, что счастье благоустроенности всегда больше, чем личное счастье: оно существует между личностями и, полагаю я, между поколениями; благоустроенность обязательно подразумевает чувство сопричастности к человеческому сообществу в целом. Негативное описание неудавшейся благоустроенности составляет кульминацию рассказа Чехова. Вот одна из последних сцен:

35 Чехов А.П. Враги // Собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 34.

36 Чехов А.П. Враги. С. 33.

37 Чехов А.П. Враги. С. 34.

38 Чехов А.П. Враги. С. 43.

Со слезами на глазах, дрожа всем телом, Абогин искренно изливает перед доктором свою душу. Он говорил горячо, прижимая обе руки к сердцу, разоблачал свои семейные тайны без малейшего колебания и как будто даже рад был, что наконец эти тайны вырвались наружу из его груди. Поговори он таким образом час, другой, вылей свою душу, и, несомненно, ему стало бы легче. Кто знает, выслушай его доктор, посочувствуй ему дружески, быть может, он, как это часто случается, примирился бы со своим горем без протеста, не делая ненужных глупостей...³⁹

Но вместо того доктор испытывает чувства «горькой обиды, негодования и гнева». «Кто знает, — раздумывает Чехов, — выслушай его доктор, посочувствуй ему дружески, быть может, он, как это часто случается, примирился бы со своим горем без протеста, не делая ненужных глупостей». Но Кирилов предполагает недоброе и обнаруживает себя в мире «врагов». И хотя «пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы»⁴⁰. Контрастом этому служит образ ворон, которых видят Кирилов и Абогин по пути к дому последнего: «Вороны, разбуженные шумом колес, закопошились в листве и подняли тревожный жалобный крик, как будто знали, что у доктора умер сын, а у Абогина больна жена»⁴¹.

В культурах коренных народов Америки, в Японии и многих других местах по всему миру ворон считают духовными проводниками, обладателями особой мудрости. Они почти настолько же социальные существа, что и люди, и заботятся о потомстве еще долгое время после того, как птенцы покидают гнездо. В этом чеховском пассаже вороны распознают горе и отвечают на него так, как не удастся ни Кирилову, ни рассказчику у Хенмингуэя. Ульямс, пусть в шутливой форме, распознает и отвечает горю, что более отчетливо выражено в замечательной пародии Коха; в то время как в истерзанном войной мире Хемингуэя почти никогда никто его не распознает и ему не отвечает.

Заключение: гаптическая благоустроенность

Благоустроенность, о которой я подробно говорю в своей последней на нынешний день книге «Литературоведение и благоустроенность» («Literary Studies and Well-Being»⁴²), может быть достигнута в первую очередь при условии расположенности в мире; она основывается на «гаптических» и «проприоцептивных» взаимодействиях с миром. Поэтому в заключение стоит коротко остановиться на характеристиках модернистской культуры, которую я поместил в заглавие. Нетрудно понять, почему к авторам высокого модернизма относятся Хемингуэй (голос «потерянного поколения» Первой мировой войны) и Уильямс (создававший «эпос» Америки двадцатого века). Случай Чехова не так очевиден. Пожалуй, его драматургия предвосхищает антитеатральную режиссуру Беккета, но рассказы представляют собой, скорее, домодернистский

39 Чехов А.П. Враги. С. 41.

40 Чехов А.П. Враги. С. 44.

41 Чехов А.П. Враги. С. 37.

42 Schleifer R. Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare. London: Bloomsbury, 2023. Книга размещена в открытом доступе.

реализм в его наилучшем проявлении. Но повсеместно в работах Чехова можно обнаружить мастерское умение уравнивать «тяжесть» и «лиризм», как он выражается во «Врагах» (я же говорю о «скорби» (*bereavement*) и «лиризме»), что мы находим по отдельности у Хемингуэя и Уильямса. Он видит в России, стремящейся от недавнего крепостного права в новый двадцатый век, раскрепощение народа и сословий, связанных узами почти кастовой общественной системы. И, как Хемингуэй, он оказывается в потребительской культуре, организованной вокруг желаний, а не потребностей; так что лиризм — такой, какой мы находим в демотической речи Хемингуэя, — сосуществует с «тяжестью», горечью в мире, где отсутствует явная необходимость в значении, основанная на потребности⁴³. Чехов оказывается очередным примером того, что культура модернизма, которую я исследую на материале этих трех авторов, требует особого вида мудрости в смехе и печали: эта мудрость способствует погруженности и силе взаимодействия, воплощенным в проприоцептивном прикосновении. Так, Чехов может говорить об искренности, теплоте и дружбе: ближе к концу «Врагов» он пересказывает диалог, в котором накладывает воображенное («вымышленное») поведение литературных персонажей на суждения, ценности и дискурсивное действие комментирования, спровоцированное в читателях: те взаимодействуют с персонажами — что Чехова, что Хемингуэя и Уильямса, — чтобы войти в согласие с миром, где они живут, при помощи касания, движения, скорби и смеха. Героям Хемингуэя такое согласие если когда-то и удастся, то только в жестоких видах спорта — охоте, рыбалке, корриде; притом что работа Хемингуэя с речью, его «производство языка» способствует такому согласию в читателях, подобно тому, как Уильямс провоцирует в них смех (Уильямс его вызывает, но не фокусируется на этом). Чехов помогает более полно понять лиризм в тяжести, состояние скорби в смехе — что, в свою очередь, помогает по-новому понять и испытать мудрость модернизма.

Перевод с английского Андрея Карташова

Библиография / References

Беньямин В. Рассказчик / Пер. с нем. М. Коноваленко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025.
(*Benjamin W. The Storyteller. Moscow, 2025 — In Russ.*)
Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. с нем. И. Болдырева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
(*Benjamin W. The One-Way Street. Moscow, 2012 — In Russ.*)

Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с фр. Л. Зиминной. М.: Академический Проект, 2004.
(*Greimas A.J. Structural Semantics: An Attempt at a Method. Moscow, 2004 — In Russ.*)
Дьюи Д. Искусство как опыт / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2024.
(*Dewey D. Art as Experience. Moscow, 2024 — In Russ.*)

43 См. об этом мою книгу: *Schleifer R. A Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.*

- Пробштейн Я.* Нью-Йоркская школа, часть II. Кох и Скайлер // Гефтер. 2018 (URL: <https://gefter.ru/archive/24211>).
- (*Probshtein Y.* Nyu-yorskaya shkola, chast II. Koch i Skyler // Gefter. 2018 (URL: <https://gefter.ru/archive/24211>) — In Russ.)
- Dubus A.* A Hemingway Story // The Kenyon Review. 1997. Vol. 19. P. 141–147.
- Halter P.* Indeterminacy in Hemingway's «In Another Country» // English Studies. 1990. Vol. 6. P. 523–34.
- Harris D.* On Company Time: American Modernism in the Big Magazines. New York: Columbia University Press, 2016.
- Herwitz D.* The New Spaces of Modernist Painting // The Cambridge History of Modernism / Ed. by Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 181–99.
- Kearney R.* Touch: Recovering our Most Vital Sense. New York: Columbia University Press, 2021.
- Morrison T.* Nobel Prize Lecture. 1993 (URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>).
- Noë A.* Action in Perception. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Paterson M.* Senses of Touch: Haptics, Affects and Technology. Oxford: Berg, 2007.
- Schleifer R.* Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare. London: Bloomsbury, 2023.
- Schleifer R.* The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World. London: Bloomsbury, 2026.
- Schleifer R.* Modernism and Popular Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Schleifer R.* Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880–1930. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Schleifer R.* A Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Vejdovsky B., Hemingway M.* Hemingway: A Life in Pictures. Buffalo: Firefly Book, 2011.
- Williams W.C.* This is Just to Say // The Norton Introduction to Literature / Ed. by Kelley Mays. New York: Norton, 2010. P. 862.

Часть 2. Прогулки с Вирджинией Вулф

Наталия Морженкова

Блуждая по модернистскому тексту

МОДЕРНИСТСКИЙ ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ
(СЛУЧАЙ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ)

Natalia Morzhenkova

Wandering the Modernist Text: The Modernist Reader and the Writer (the Case of Virginia Woolf)

Наталия Морженкова

Университет Хуацяо (Цюаньчжоу, КНР), Колледж иностранных языков, профессор; доктор филологических наук
natalia.morzhenkova@gmail.com.

Ключевые слова: модернистские стратегии чтения, модернистское письмо, гаптический модернизм, воплощенное чтение, фланер

УДК: 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_111

В статье предпринимается попытка проанализировать представления Вирджинии Вулф о модернистских режимах чтения и письма как о гаптически ориентированных и осуществляемых через телесные ощущения. Обращаясь к эссеистике писательницы, автор раскрывает взаимосвязь фигур фланера, кинозрителя, модернистского читателя и писателя как вариантов современного культурного субъекта, чуткого к сомаэстетическим аспектам рецептивной и продуктивной творческой деятельности. На примере эссе Вулф в статье проблематизируются распространенные академические и критические практики говорить о модернистской литературе как о высокоинтеллектуальном художественном продукте, требующем как от пишущего, так и от читающего максимальной умственной концентрации и владения стратегиями профессиональной работы с текстом.

Natalia Morzhenkova

Huaqiao University (Quanzhou, China), College of Foreign Languages, professor; Doctor Hab. in Philology
natalia.morzhenkova@gmail.com.

Keywords: modernist reading strategies, modernist writing, haptic modernism, embodied reading, flâneur

UDC: 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_111

This essay seeks to examine Virginia Woolf's concepts of modernist reading and writing as grounded in haptic sensations. Through analysing her interpretation of reading and writing as embodied experiences, the author explores the interconnectedness of the figures of the flâneur, the cinemagoer, the modernist reader, and the writer as variants of the contemporary cultural subject, sensitive to the so-maesthetic aspects of receptive and productive creative activities. Using Woolf's texts as an example, the essay challenges the widespread academic and critical practice of describing modernist literature as a highbrow artistic product, demanding from both the writer and the reader maximum mental concentration and purely intellectual rigour as a pass into the world of institutionalised cultural capital.

Модернистские режимы чтения

Кто таков модернистский читатель? Как он читает модернистскую литературу и как его опыт чтения соотносится с модернистским письмом? Вопросы взаимоотношений автора и читателя в контексте модернистской словесности порождают целый ряд устойчивых клише о природе этой эстетической коммуникации. Пара самых непоколебимых стереотипов о модернистской литературе, которые давно перешли в разряд аксиом, — ее установка на сложность как на основную характеристику модернистского текстопорождения и вытекающая из этой установки недружелюбность по отношению к массовому читателю¹.

Такой взгляд на затрудненную читабельность модернистских произведений, требующих от адресата особой эрудиции, необычной проницательности и выдающихся интеллектуальных усилий, восходит к представлениям Т.С. Элиота и Э. Паунда о литературном тексте как об автономной и вневременной структуре, существующей независимо от исторического контекста, личного опыта читателя и автора. Широко известный элиотовский призыв² к усложнению современной поэзии как неперемennomу условию ее соответствия духу времени быстро превратился в расхожий ярлык, навешенный на все модернистские тексты. Взгляды Элиота привлекли «новых критиков» в их стремлении использовать модернистские произведения как материал для новокритического пристального чтения, очищенного от всяких читательских «заблуждений» и нацеленного на выявление полной самодостаточности текста³. Этот отстраненный безличный режим чтения во многом способствовал закреплению за всем модернизмом репутации высоколобой надмирности, несовместимой с чувственным трепетом, эмоциональными переживаниями, телесными ощущениями да и просто с приятным времяпровождением.

Пересмотр этой анахроничной точки зрения на модернизм как бестелесно-надмирный в значительной мере начался под влиянием феминистской критики, рассвет которой пришелся на 70-е годы прошлого века. Затем последовал целый ряд работ, в которых были реабилитированы телесные аспекты модернистского письма⁴. С одной стороны, тему телесности в контексте литератур-

-
- 1 Интересна в этой связи монография Л. Дипевина, в которой он с неопрагматических позиций рассматривает категорию трудности как центральную не только для эстетики модернизма, но и для рецептивных канонов, непосредственно связанных с процессом канонизации самих модернистских текстов (*Diepeveen L. The Difficulties of Modernism*. New York: Routledge, 2003).
 - 2 «We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult» (*Eliot T.S. The Metaphysical Poets // Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1951. P. 289).
 - 3 О влиянии взглядов Элиота на «новых критиков» см., например, *Asher K. Eliot and The New Criticism // Eliot and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 133–159.
 - 4 См., например, *Vanderham P. James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*. New York: New York University Press, 1998; *Lamos C. Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T.S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009; *Pease A. Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; *Linett M.T. Bodies of Modernism: Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017; *Affective Materialities: Reorienting the Body in Modernist Literature* / Ed. by K. Watts, M. Volanth Hall, R. Hackett. Gainesville: University Press of Florida, 2019.

ного модернизма трудно назвать обойденной исследовательским вниманием, но, с другой, нельзя констатировать значительные подвижки в преодолении укоренившейся практики рассматривать чтение модернистских текстов в терминах исключительных интеллектуальных усилий, не имеющих ничего общего с простым читательским удовольствием. Сама телесность в этих исследованиях зачастую предстает как некая интеллектуально бесплотная игра в бисер.

Отчасти эта академизация связана с тем, что после Первой мировой войны модернизм сыграл ключевую роль в институционализации литературы как университетской дисциплины⁵. Литература больше не рассматривалась в качестве общедоступного источника наслаждения, открытого в полной мере всякому. Сам процесс чтения модернистских произведений теперь регламентировался профессиональными критиками и профессорами. В этом контексте напрашивается вопрос: сложность, требующая чрезвычайных интеллектуальных усилий по дешифровке, является имманентным качеством всякого модернистского текста или социокультурным представлением, сформировавшимся внутри высокой академической среды и имеющим отношение скорее к приращению культурного капитала, чем к поэтологическому измерению? В этой связи интересно замечание Л. Дипевина, что «трудность стала необходимым условием канонизации» модернистских текстов⁶. В результате даже модернистские произведения, не отличающиеся особо сложной поэтикой, стали рассматриваться как обладающие скрытыми и, на первый взгляд, неочевидными трудностями. Одним из наиболее негативных последствий абсолютизации трудности как устойчивого наследия рецепции модернизма является растущая изоляция академической критической практики от рядового читателя.

Любопытно, однако, что сами модернисты зачастую описывают чтение как экстатическое чувственное переживание, резко контрастирующее с упомянутым выше стереотипом, согласно которому чтение модернистских текстов — чрезвычайно трудное, «мрачное» и сугубо интеллектуальное занятие, требующее высочайшей умственной концентрации и воспарения в запредельную умозрительность⁷. С целью пересмотреть образ модернистского читателя обратимся к текстам, в которых модернисты рефлексировали над своим читательским опытом, часто описывая его как сомаэстетическое состояние чувственного удовольствия или, напротив, телесного страдания. Вспомним известную метафору Ф. Кафки, сопоставлявшего книгу с топором для рубки замерзшего моря внутри нас, а чтение — с нанесением смертельных ран⁸. Вулф описывала свое впечатление от чтения Джойса, сравнивая себя с привязанным к столбу муче-

5 Именно поэтому модернизм, возможно, как никакая иная литературная эпоха нуждается в деакадемизации.

6 Diepeveen L. The Difficulties of Modernism... P. 214.

7 На ум приходит высказывание литературного критика Ричарда Пуарье о том, что появление модернизма знаменовалось превращением чтения в весьма мрачное занятие, которое вообще не предполагает какой-либо спонтанности со стороны читателя. «Modernism happened when reading got to be grim» (Poirier R. The Difficulties of Modernism and the Modernism of Difficulty // Critical Essays on American Modernism / Ed. by M.J. Hoffman, P.D. Murphy. New York: Hall, 1992. P. 105).

8 Здесь я ссылаюсь на отрывок из письма Кафки, где дается это описание чтения как садистического действия. См.: Steiner G. Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New York: Atheneum, 1970. P. 67.

ником, при этом сомнительно, что она сетовала на необходимость сильного интеллектуального напряжения⁹.

Показательно в этой связи и прустовское описание личного детского опыта чтения как экстатического райского переживания. В эссе-предисловии «О чтении» («Sur la lecture», 1906), написанном им к переводу «Сезама и лилий» Рескина, Пруст размышляет о природе чтения, противопоставляя свои глубоко интимные читательские воспоминания, ностальгично всплывающие в памяти, рескиновскому взгляду на облагораживающее чтение, которое требует отказа от собственных чувств и страстей, препятствующих достижению истинных знаний¹⁰. Вступая в имплицитную полемику с Рескиным, Пруст пишет не столько предисловие, сколько самостоятельное эссе, в котором образ чтения как серьезного интеллектуального занятия, подразумевающего диалог с безвременными истинами и великими умами, пародийно противопоставляется чтению как самозабвенному «божественному удовольствию» (*un plaisir divin*), которому предается не серьезный муж в своем ученом кабинете, а нежное дитя, примостившееся под деревом.

Воспоминания о детском чтении для Пруста предельно неотделимы от сенсорного опыта; помнится не столько сюжет книги, сколько сам процесс чтения, вплетенный в живой обрамляющий контекст и неожиданно «мадленоподобно» всплывающий в памяти¹¹. Здесь и покрывало с розами, мешающее встать, когда чтение завершено, и аромат клевера, ставший неотъемлемой частью романа Теофила Готье. Для Пруста чувственное удовольствие от чтения заключается в упоительном слиянии воображаемого и воспринимаемого, внутреннего и внешнего, идеального и реального. Он представляет этот процесс как некий райский опыт, в котором читатель переживает сопряжение текста и своей собственной жизни, получая глубокое сомаэстетическое удовлетворение, намного превосходящее по интенсивности любое интеллектуальное понимание.

Описывая опыт чтения прустовской прозы в контексте собственных писательских амбиций, Вулф посредством нарочито телесных сравнений сопоставляет чтение с актом любви:

Пруст так возбуждает мою собственную жажду самовыражения, что я едва могу выдать фразу. О, если бы я могла писать так! Я плачу. И вот сейчас эта поразительная вибрация, насыщенность и интенсивность, которые он создает, — в этом есть что-то сексуальное, — и вот я чувствую, что могу так писать, хватаюсь за перо, но ничего не выходит. Мало кто так возбуждает во мне языковые нервы: это становится навязчивой идеей. Но я должна вернуться к Свану¹².

9 «Far otherwise is it with Ulysses; to which I bind myself like a martyr to a stake, and have thank God, now finished — My martyrdom is over» (Woolf V. The Letters of Virginia Woolf: In 6 vols. / Ed. by N. Nicolson, J. Trautmann. Vol. 2: 1912–1922. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. P. 565).

10 Proust M. Sur la lecture // La Bibliothèque électronique du Québec (URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf>).

11 О чувственном чтении у Пруста см., например, Walling J.C. Reading (in) Proust: With the Senses, beyond the Senses // Sensual Reading: New Approaches to Reading in its Relation to the Senses / Ed. by M. Syrotinski, I. Maclachlan. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001. P. 271–291.

12 Woolf V. The Letters of Virginia Woolf. Vol. 2 ... P. 525.

Более всего здесь бросается в глаза явная эротичность словаря, превращающая чтение в оргастическое удовольствие. В другом письме к Роджеру Фраю она сравнивает свое впечатление от чтения Пруста с чудом (*miracle being done before my eyes*), приключением (*adventure*) и физическим наслаждением, которое подобно упоительному ощущению жизненной силы, сплетающейся с дионисийской радостью¹³. В этой эпистолярной рефлексии о личном (можно даже сказать интимном) читательском опыте отчетливо слышатся яркая эротическая чувственность и откровенная страсть, весьма курьезно звучащие на фоне устоявшегося мнения о прозе Пруста как о «золотом стандарте» трудночитаемости.

При этом сама мысль о том, что модернистскую литературу можно читать с удовольствием, уже среди критиков, современных модернистам, считалась провокационной и намеренно вводящей в заблуждение. Вспоминается интервью М. Истмена с Дж. Джойсом, в ходе которого писатель декламирует фрагмент «Анна Ливия Плорабелле», насыщенный «водной» звуковой образностью, из «Поминок по Финнегану» (по его словам, исключительно с целью «доставить удовольствие» собеседнику). Однако озадаченный Истмен усомнился в истинных намерениях Джойса, заключив: «Конечно, Джойс обманывает себя, говоря, что его главный мотив — доставлять удовольствие другим»¹⁴. Неспособность критика безраздельно отдаться потоку джойсовской прозы, услышать в нем плеск воды и насладиться языковым наплывом слов симптоматична. Осознание тщетности интерпретационных усилий делает, по мнению Истмена, удовольствие от текста невозможным. В этом контексте полемично по отношению к оценке Истмана звучит комментарий Леонарда Вулфа о своем опыте чтения Элиота. Он полагает, что слишком большая озадаченность авторским смыслом препятствует читательскому наслаждению¹⁵.

Если взглянуть на историю рецепции модернизма, становится очевидно, что попытка модернистов в лице Вулф, Пруста, Джойса говорить о чтении как об интенсивной сомаэстетической интеракции была либо оставлена без должного внимания, либо воспринята как явное лукавство высоколобых. Будучи продуктом своего исторического времени, общественное представление о чтении не допускало мысли о том, что смыслом можно жертвовать во имя наслаждения. Само стремление модернистов говорить о читателе в терминах чувственного удовольствия было очень смелым и едва ли имело много шансов пошатнуть читательские добродетели.

Если мы посмотрим на историю феномена чтения, то увидим, что на протяжении XVIII–XIX столетий вплоть до начала XX века истинное чтение

13 «My great adventure is really Proust. Well — what remains to be written after that? I'm only in the first volume, and there are, I suppose, faults to be found, but I am in a state of amazement; as if a miracle were being done before my eyes. How, at last, has someone solidified what has always escaped — and made it too into this beautiful and perfectly enduring substance? One has to put the book down and gasp. The pleasure becomes physical — like sun and wine and grapes and perfect serenity and intense vitality combined». Ibid. P. 565–566.

14 Eastman M. Interview with Joyce about ALP // James Joyce: The Critical Heritage. Vol. 2 / Ed. by R. Deming. London: Routledge & Kegan Paul, 1986. P. 417.

15 «But if anyone will read the opening of “The Waste Land”, and the whole of “Gerontion”, without fussing very much about whether or not he is understanding exactly what the author means, he will suddenly be amazed and delighted by the mere beauty of the poetry» (Woolf L. The Modern Nightingale // Essays on Literature, History, Politics, Etc. London: The Hogarth Press, 1927. P. 101).

воспринималось как сугубо ментальная бестелесная деятельность. Чувственно-телесные переживания, испытываемые в процессе чтения, долгое время ассоциировались с вульгарным чтением для простонародья. Закономерно, что лишь в 60-х годах прошлого века концепция удовольствия от чтения была легитимирована в литературной теории. Акцентируя сомаэстетическую природу чтения, Р. Барт рассматривает читательское удовольствие как телесное, утверждая, что сам текст является формой эротического тела¹⁶. Кстати, именно Пруст с его особым пониманием процесса чтения как переплетения физического и метафизического оказал значительное влияние на бартовскую концепцию чтения как гедонистического удовольствия¹⁷. «В поисках утраченного времени» стал для Барта ключевым текстом, в диалоге с которым он развивает идею о чтении как об эротическом блаженстве.

Примечательно, что многие модернистские идеи о чтении как чувственном, аффективно-телесном опыте удивительно близки к тому, что современные когнитивисты определяют как воплощенное чтение (*embodied reading*), предполагающее неразрывную связь интеллектуальных процессов с читающим телом. Стоит отметить, что в последние годы модернистский литературный эксперимент в контексте когнитивной нейронауки привлекает пристальное внимание исследователей, которые в самих модернистах начинают видеть предшественников когнитивистов¹⁸. Этот набирающий обороты обмен между нейropsychологией и литературоведением проявился, в частности, в активном проникновении понятия гаптики в литературоведческий словарь. Предпринятая здесь попытка проанализировать на примере эссе Вулф новые способы концептуализации чтения и письма перекликается с беньяминовской идеей о «тактильной апроприации»¹⁹ как ключевом режиме восприятия окружающего мира в эпоху модернизма и с современными исследованиями в области модернистской гаптики²⁰.

Вероятно, мы читаем модернистов (и, что еще важнее, преподаем их) слишком тенденциозно, полагаясь на академические клише о том, что удовольствие от этого рода чтения сродни чисто интеллектуальному удовлетворению, не предполагающему какие-либо чувственные переживания. Более пристальное

16 Barthes R. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. P. 30.

17 Об этом влиянии пишет А. Уатт, утверждая, что между прустовским повествованием о чувственных аспектах чтения и бартовской концепцией о тексте-удовольствии и тексте-наслаждении есть явно прослеживаемая преемственность (*Watt A. Reading in Proust's A la recherche: «le délire de la lecture»*. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 3).

18 См., например, коллективную монографию с говорящим названием «Когнитивный Джойс», работы Дж. Лехрера и А.М. Прист, в которых исследуется, как модернистские поэтологические эксперименты перекликаются с проблематикой современной нейронауки (*Cognitive Joyce* / Ed. by S. Belluc, V. Bénéjam. Cham: Palgrave Macmillan, 2018; *Lehrer J. Proust was a Neuroscientist*. Boston: Houghton Mifflin, 2007; *Priest A.M. Virginia Woolf's Brain: Mysticism, Literature and Neuroscience* // *Dalhousie Review*. 2009. Vol. 89. № 3. P. 289–305.

19 Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* // *Illuminations* / Ed. by H. Arendt; trans. by H. Zohn. New York: Schocken, 1968. P. 240.

20 Garrington A. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013; Jackson S. *Tactile Poetics: Touch and Contemporary Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015; *Argyrides P. Beautiful: Embodied Reading, Virginia Woolf, and Woolf Works* // *Journal of Modern Literature*. 2023. Vol. 46. № 4. P. 23–42; Simon A. *Proust et le corps expressif malgré lui* // *Littérature*. 2000. № 119. P. 53–64.

внимание к текстам, в которых сами модернисты описывают свой читательский опыт, помогает инспирировать дискуссию об иных стратегиях чтения, не сводящих понимание к рассудочным операциям, а читательское наслаждение — к сугубо интеллектуальным радостям. Интересны в этом контексте эссе Вулф, в которых процессы чтения и письма представляются взаимосвязанными.

Обыкновенный читатель как фланер

Глубокий интерес Вулф к осмыслению процесса чтения был очевиден на протяжении всей ее литературной карьеры. В ее дневниках и письмах размышления над читательскими практиками занимают ничуть не меньшее место, чем рефлексия над собственным письмом. Будучи страстной читательницей, свое отношение к литературе она видит через неизбежное совмещение двух комплементарных ролей писателя и читателя, причем как читательский, так и писательский опыт связывает с телесно переживаемой образностью.

Так, например, в августе 1933 года писательница делает следующую дневниковую запись: «Какое изобилие удовольствий таят в себе книги! Я подошла к столу, заваленному книгами. Осмотрела и все их обнюхала. Кажется, я могла бы читать и счастливо жить здесь вечно»²¹. В этом признании примечательно многое — от плодородно-эротической функции чтения и необычного в своей физиологической семантике глагола *sniff* для описания интеракций между читателем и книгой до весьма солидного возраста Вулф (в 1933 году ей исполнился 51 год), описывающей комнату с книгами как экстатическое пространство вечного блаженства и чувственных наслаждений. Анализируя ряд эссе писательницы на тему чтения, М. Джейкобус отмечает значимость мотивов поглощения и удовольствия и приходит к выводу, что чувственно-эстетические переживания Вулф-читательницы без преувеличения можно определить как «безумный пир, оргию» (*delirious feast, an orgy*)²².

Чувственно-телесное чтение, отличное от традиционного понимания чтения как сугубо интеллектуального высоколобного занятия, Вулф связывает с фигурой непрофессионального читателя. В 1925 году она публикует сборник эссе «Обыкновенный читатель» («The Common Reader»). В 1932 году за ним последовал «Обыкновенный читатель: Вторая серия» («The Common Reader: Second Series»). Названия отсылают к Сэмюэлю Джонсону, которого Вулф цитирует на первой странице сборника:

Мне доставляет радость общаться с обыкновенным читателем, ибо в конечном итоге это благодаря его здравому смыслу, его не испорченному литературными пристрастиями вкусу судят люди о праве поэта на поэтические лавры: за ним последнее слово, после того как умолкнет суд тонких ценителей художественности и несгибаемых приверженцев науки²³.

21 Woolf V. The Diary of Virginia Woolf: In 5 vols. / Ed. by A.O. Bell. Vol. 4: 1931–1935. Harmondsworth: Penguin Books, 1983. P. 173.

22 Jacobus M. Psychoanalysis and the Scene of Reading. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. P. 25.

23 Цитата Джонсона дается по следующему изданию Вулф В. Обыкновенный читатель / Подгот. Н.И. Рейнгольд; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Наука, 2012 (URL: <https://djvu.online/file/2GeZFwWwPUWm8>).

Однако если рядовой читатель Джонсона отмечен такими добродетелями эпохи Просвещения, как «здравый смысл» (*common sense*) и «неиспорченность литературными предассудками» (*uncorrupted by literary prejudices*), то читатель Вулф замечателен своей способностью читать для собственного удовольствия, руководствуясь инстинктом. Если джонсоновский обыкновенный читатель (*common reader*) по-просвещенчески универсален и «освобожден» не только от поэтических «предассудков», но и от личных привычек и представлений, обусловленных культурно-исторической и социальной средой, то рядовой читатель у Вулф ориентируется на свои субъективные предпочтения, гедонистические ощущения и иррациональные инстинкты. Он не просто обладает субъектностью, но и отелеснен. В этой связи интересна точка зрения Г. Ли, автора биографии писательницы, полагающей, что, размышляя над фигурой рядового читателя, Вулф не столько пытается представить свою читательскую аудиторию, сколько описывает себя саму как непрофессионального читателя, открытого новому и охочего до приключений²⁴. Концептуальное отличие в понимании фигуры рядового читателя принципиально: если для Джонсона это, скорее, бестелесный универсальный конструкт, то для Вулф — близкий ей субъект, не отделяющий в процессе чтения смысловое от телесно-аффективного²⁵.

Традиционно в вулфоведении попытка писательницы сформулировать ее понимание обычного читателя через отсылку к Джонсону, введенному это словосочетание в публичный обиход, интерпретируется как своеобразная дань великому лексикографу, как признание преемственности. Однако нельзя не заметить, что Вулф ловко пользуется столь типичным для английского языка приемом преуменьшения (*understatement*), добавляя этому диалогу с Джонсоном тонкой иронии и виртуозно балансируя на грани пародии и чистосердечного почитания. Словно прикрываясь мнением великого биографа, она упоминает, что сама идея обратить внимание на рядового читателя принадлежит вовсе не ей, а Джонсону. Ссылаясь на джонсоновский авторитет и чрезвычайную значимость этого поворота к практике непрофессионального чтения, она с лукавой скромностью отмечает, что ее мнение по этому вопросу носит лишь незначительный характер²⁶.

Объектом иронии здесь выступает не сам Джонсон, а позиция рядового читателя, от лица которого непрофессиональная писательница дерзает войти в диалог с профессиональным писателем-мужчиной, интерпретируя джонсоновское понятие весьма далековато от его изначального смысла. Вряд ли Джонсон согласился бы с подобной вольной иллюстрацией своих рассуждений о простом читателе, который у Вулф представлен чуть ли не варваром, бесцеремонно крушащим текстовую конструкцию²⁷. В этом комическом описании

24 Lee H. Virginia Woolf. London: Vintage, 1997. P. 414.

25 Не случайно К. Трейси называет джонсоновского читателя «бескровным» (*bloodless*) (Tracy C. Johnson and the Common Reader // Dalhousie Review. 1977. № 57. P. 405–423. P. 410).

26 «...as Dr. Johnson maintained, some say in the final distribution of poetical honours, then, perhaps, it may be worth while to write down a few of the ideas and opinions which, insignificant in themselves, yet contribute to so mighty a result» (Woolf V. The Common Reader // The Common Reader. First Series // Project Gutenberg Australia (URL: <https://gutenberg.net.au/ebookso3/0300031h.html#Coo>)).

27 «Nasty, inaccurate, and superficial, snatching now this poem, now that scrap of old furniture without caring where he finds it or of what nature it may be so long as it serves his purpose and rounds his structure». Ibid.

рядового читателя звучит мотив недюжинной физической силы, посредством которой он присваивает себе текст, прилаживает его под свои конкретные запросы. Он руководствуется не просвещенческим нормирующим *common sense* (как *sensus communis*), а своими собственными индивидуально-аффективными потребностями.

В эссе «Как читать книги?», включенном во второй том «Обыкновенного читателя», удовольствие объявляется важнейшим мотивом, побуждающим нас читать (в первом томе «Обыкновенного читателя» слово *pleasure* встречается 38 раз, во втором — 43)²⁸. Вулф саркастически замечает, что познание и совершенствование ума также являются важными целями чтения, особенно если озадачиваться тем, «как обеспечить достойную пенсию своей вдове». Для нее чувственное творческое чтение — исключительно приятное занятие, не имеющее никакой практической пользы и дидактической ценности.

Писательница часто связывает чтение с кинестетическим и визуальным опытом фланера, ставшего в начале XX века ключевым «героем» модернистского городского ландшафта²⁹. В качестве примера можно рассмотреть сцену из «Миссис Дэллоуэй», в которой Кларисса, отправившаяся бродить по Лондону под предлогом покупки цветов, проходит мимо книжного магазина. Ее взгляд непроизвольно падает на томик Шекспира в витрине. Случайно прочитанная строка из погребальной песни из «Цимбелина» («Для тебя не страшен зной, / Вьюги зимние снега») становится неотъемлемой частью ее блуждания по Лондону³⁰. В этом эпизоде Вулф обыгрывает известную метафору фланера как городского читателя.

В эссе «Как читать книги?» Вулф определяет творческое чтение через парадоксальное «чтение без чтения» и через кинестетическую метафору чтения как прогулки по городу-книге³¹. Призывая читателя превратиться в любопытного бонвивана, ищущего непосредственных чувственных переживаний, а не абстрактных знаний, она представляет акт чтения как аффективный спонтанный опыт, в котором здесь и сейчас телесно переживаемое и воображаемое сливаются в сомаэстетическое сопричастие. Покинув угловатую башню, место уединенного сосредоточения, ее читатель, как заправский фланер, прогу-

28 Woolf V. How Should One Read a Book? // The Essays of Virginia Woolf: In 6 Vols. / Ed. by A. McNeillie. Vol. 4: 1925–1928. London: Hogarth Press, 1994. P. 388–400.

29 Образ фланера, случайного бродяги, наблюдателя, эстета, активно разрабатывался Ш. Бодлером. В XX веке бодлеровский фланер привлек внимание В. Беньямина, который стал рассматривать его как отстраненного наблюдателя современной жизни, читателя городского текста. О фланере как о ключевом субъекте современной городской культуры см., например, следующие работы: Benjamin W. The Arcades Project / Trans. by H. Eiland, K. McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 2002; Coverley M. The Art of Wandering: The Writer as Walker. Harpenden: Old Castle Books, 2012; The Flâneur / Ed. by K. Tester. London; New York: Routledge, 2015; Parsons D. Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity. London: Oxford University Press, 2000; Wilson E. The Invisible Flâneur // New Left Review. 1992. № 191. P. 90–110; Wolff J. The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity // Theory, Culture and Society. 1985. Vol. 2. № 3. P. 37–46.

30 Цит. в переводе П. В. Мелковой (Шекспир У. Цимбелин / Пер. П. В. Мелковой // Библиотека Lib.Ru (URL: https://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_cimb.txt)).

31 «To be able to read books without reading them, to skip and saunter, to suspend judgment, to lounge and loaf down the alleys and bye-streets of letters» (Woolf V. How Should One Read a Book? ... P. 393).

ливается среди людей без какой-либо определенной цели, некритично наблюдая за происходящим и попадая под неописуемое очарование окружающей жизни³².

Метафорически этот фрагмент отсылает к противопоставлению двух режимов чтения: первый, практикуемый профессиональными критиками, в отрешенном уединении башни из слоновой кости, второй — непрофессиональным (в смысле канонически не скованным профессиональным догматизмом) читателем, праздно «блуждающим» по тексту в поисках непосредственных удовольствий. Гуляющий по книге-городу читатель-фланер с его перипатетическим задором кинестетически участвует в чтении посредством тела. Готовность к аффективному взаимодействию с текстом и динамическая спонтанность этого творческого чтения противопоставлена статической санкционированности отстраненно-интеллектуального чтения-анализа.

Далее в эссе Вулф различает «чтение как таковое» (*actual reading*) и «постчтение» (*after reading*). В процессе непосредственного чтения мы слишком увлечены, чтобы анализировать и судить критично. Она описывает этот аффективный контакт с текстом через метафору активного физического взаимодействия, имплицитно отсылающую к эротической образности (*the friction of reading*). Интенсивность эмоций, словно пыль, затуманивает читательский взгляд, делая его неспособным к ясному восприятию³³. В ходе этой первичной коммуникации текста и читателя субъектность последнего реализуется, прежде всего, через его аффективно-чувственный опыт, когда эстетическое переживается на телесном уровне.

Сразу же после прочтения Вулф рекомендует отложить книгу и заняться иными делами — погулять, поговорить, покопаться в саду или послушать музыку. Если первая стадия описывается как увлекательное фланерство, то последующее постчтение совершается как внутренняя подсознательная работа, симультанно протекающая параллельно с привычными житейскими заботами и неожиданно прорывающаяся эвристическим пониманием, когда «вся книга всплывает на поверхность сознания в завершенном виде»³⁴. Предлагаемая Вулф стратегия чтения отличается примечательным отсутствием упоминаний каких-либо интеллектуальных усилий и осознанной рефлексии над прочитанным. Эстетический контакт с текстом совершается как бы естественным образом, протекая вне всякого отрыва от тела и окружающего мира.

Значимо, что даже на этапе «постчтения» телесный аспект также не вытесняется рассудочностью. Обретение книгой в нашем восприятии определенной формы Вулф описывает скорее как некое эпифаническое, подсознательно вызревающее откровение, чем как результат целенаправленного размышле-

32 Здесь следует оговориться, что обе метафоры — книга как мир и чтение как путешествие по этому миру — имеют корни в глубокой древности. Цель этого чтения-путешествия была связана с обретением значимых невещественных ценностей, таких как духовный рост (чтение как духовное путешествие) или познание (чтение как просветляющее путешествие от незнания к знанию). Вулф же ставит сам непосредственный читательский опыт выше всякого целеполагания и заранее ожидаемого результата.

33 «...the friction of reading and the emotion of reading beat up too much dust to let us find clear answers» (*Woolf V. How Should One Read a Book? ... P. 397*).

34 «But suddenly, as one is picking a snail from a rose, tying a shoe, perhaps, doing something distant and different, the whole book floats to the top of the mind complete». Ibid. P. 397.

ния³⁵. Этот нарочито любительский режим чтения, предполагающий скорее работу воображения, чем какие-либо очевидные интеллектуальные усилия, явно пародийно контрастирует с представлением о чтении как о бестелесной интеллектуальной деятельности, требующей уединения в стенах кабинета и профессиональной сосредоточенности ума.

Описание двух разделенных во времени стадий чтения, разворачивающихся по принципу сборки частей в целостный образ книги, который эпифантически «всплывает» на поверхности сознания, звучит как пример герменевтического круга. Этот режим чтения, подобный фрагментарному нелинейному свободному герменевтическому блужданию, неожиданно оборачивающемуся оцеляющим озарением, противопоставлен традиционной модели чтения как линейного процесса, по ходу которого читатель потребляет текст, последовательно и целенаправленно декодируя информацию, двигаясь от незнания к знанию. Герменевтические блуждания читателя, взаимодействующего с текстом очень непоследовательно и прихотливо, сродни фланерским прогулкам.

Фланер, читающий городское пространство, и читатель, перемещающийся между переулками и закоулками букв, гибко движутся по герменевтическому кругу — между внешним и внутренним, чувственно-осязаемым и воображаемым, случайными деталями, узорами и экстатическими откровениями целого. Пронизывающая текст эссе метафора праздной прогулки с ее акцентом на динамическом гибком взаимопроникновении внутреннего понимания и телесно-чувственного ощущения раскрывает подход Вулф к чтению как к воплощенному опыту, в результате которого книга обретает в нашем восприятии заверченный вид.

Субъективный целостный образ произведения (относительно его оценочности нам стоит еще повременить) приобретает у писательницы ощутимую вещественность и имплицитно сопоставляется с ощущением тяжести от книги как материального объекта³⁶. На завершающей стадии читательское сознание ассоциируется с руками, надежно держащими книгу. Сопоставление тем более примечательно, что встречается в описании самого финального этапа чтения, когда книга уже давно завершена и отложена, но виртуальное присутствие опознается Вулф как материальное наличие.

Очевидно, что активное использование метафор, акцентирующих телесно-чувственную сторону чтения, продиктовано не стремлением Вулф к риторической красноречивости, а ее желанием описать новый модус творческого свободного чтения и связанную с ним фигуру читателя как современного субъекта, который, словно фланер, взаимодействует с текстом через непосредственно проживаемое сомаэстетическое соучастие.

Поэтика блужданий: фланирующий писатель в эссе «Призраки улиц: лондонское приключение»

Вулф принципиально не разделяет чтение и письмо, заявляя, что, если мы стремимся «хорошо прочитать книгу, нужно читать ее так, как будто сам ее

35 «Some process seems to have been finished without one's being aware of it». Ibid. P. 397.

36 «We hold the book clear, secure, and (to the best of our powers) complete in our minds». Ibid. P. 396.

пишешь»³⁷. В связи с этой установкой на слияние читательского и писательского опыта можно рассмотреть проанализированное выше эссе «Как читать книги?» как парное к эссе «Призраки улиц: Лондонское приключение» (1927)³⁸. Здесь прогулка с целью купить карандаш предстает в виде творческого процесса, в котором письмо и блуждание по городским улицам сливаются в единую эстетическую деятельность.

Отмечая связь эссе с бодлеровскими образами фланеризма, Р. Боулби метко определяет его как «прогуливающийся текст»³⁹. Столь продуктивная для Вулф метафора письма как блуждания мелькает уже в более ранней дневниковой записи от шестого января 1925 года. Здесь прогулка по чернильно-черным тротуарам (*lengths of the pavement ink black*), размышления о невозможности описать все пережитые дни и пользе перечитывания написанного сливаются в единый эстетико-кинестетический поток⁴⁰. Примечательна параллель между двумя литературными прогулками, которые совершают эссеистический субъект «Призраков улиц» и миссис Дэллоуэй из одноименного романа. Если первый отправляется на спонтанную лондонскую прогулку под предлогом покупки карандаша (покупка, которая сама по себе указывает на связь мотивов фланеризма и письма), то вторая — под видом покупки цветов. За притворной преднамеренностью кроется тяга к творческому блужданию, чужающемуся сковывающей предопределенности. Стихийность и спонтанность творческого движения, реализуемая во фланерских прогулках, модернистском письме и «чтении без чтения», не совместимы с рациональным целеполаганием и заранее очерченными маршрутами.

Конечно же, Вулф была далеко не первой, кто отмечал эту связь между спонтанностью и креативностью. Вспомним хотя бы хрестоматийное определение поэзии У. Вордсворта из предисловия к «Лирическим балладам», в котором столь явственно звучит общая романтическая чуткость ко всему непринужденному⁴¹. Здесь значимо, что, описывая свой спонтанный прогулочный литературный опыт, Вулф преподносит его не как уникальный, а как потенциально повторимый любым другим субъектом. Не случайно на семи страницах текста эссе около шестидесяти пяти раз используется местоимение «мы», акцентирующее интересубъективность этого фланерского выхода в креативность, его принципиальную незамкнутость на фигуре автора и открытость для всякого⁴². Мотив соучастия отчетливо проступает, например, в образе карлицы, танцевальным ритмом своей ковыляющей походки заражающей всех вокруг, втягивающей прохожих в некое кинестетическое единство. Порой эссе звучит чуть ли не как инструкция, помогающая всякому пережить схожий экстати-

37 «...to read a book well, one should read it as if one were writing it...» Ibid. P. 390.

38 Woolf V. Street Haunting: A London Adventure // Project Gutenberg Australia (URL: <https://gutenberg.net.au/ebookso2/0200771h.html#ch9>).

39 Bowlby R. Walking, Women, and Writing // Bowlby R. Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. P. 218

40 Woolf V. The Diary of Virginia Woolf: In 5 Vols. / Ed. by A.O. Bell, A. McNeillie. Vol. 3: 1925–1930. New York: Harcourt, 1980. P. 2.

41 «...the spontaneous overflow of powerful feelings... recollected in tranquility...» (Wordsworth W. Preface to Lyrical Ballads / Ed. by M. Mason. Harlow: Pearson Longman, 2007. P. 82).

42 «We are no longer quite ourselves» (Woolf V. Street Haunting... (URL: <https://gutenberg.net.au/ebookso2/0200771h.html#ch9>)).

ческий опыт «безответственности» и творческой спонтанности, возникающей от тесного контакта с окружающим миром. Так, например, чтобы ощутить великолепие воздуха, напоминающего шампанское, выходить следует именно в зимний вечер между четырьмя и шестью часами⁴³. Нельзя не заметить в этом инструктаже авторскую иронию над представлением о творчестве как возвышенной умозрительной деятельности, протекающей на бестелесных вершинах духа вдали от мирской суеты и доступной лишь избранным.

Если в эссе «Как читать книги?» ироническому развенчанию подвергается профессиональное кабинетное чтение, которому противопоставляется чувственно-ориентированное чтение, то здесь объектом иронии является высокобашенное, очищенное от бременной материальности творчество. Писатель, а вместе с ним и читатель, должен стать сверхчувствительным моллюском, выползти из разбитой раковины привычного и превратиться в огромный наблюдающий глаз⁴⁴. Сопрягая образы глаза и устрицы с ее обостренной тактильной чувствительностью, Вулф вводит мотив гаптического зрения, которое по праву можно обозначить модернистским зрением.

Глаз-устрица: модернистское гаптическое зрение

Прежде чем приступить к анализу мотива гаптического зрения в эссе Вулф, кратко обратимся к истории этого понятия. Традиционно под зрением понималось дистантное восприятие, не требующее прямого контакта с действительностью и не предполагающее тактильной вовлеченности. Вспомним хрестоматийный пример апостола Фомы, которому потребовалось тактильное подтверждение увиденного чуда. Размышляя о нашей способности зрительно и тактильно воспринимать скульптурные формы, И.Г. Гердер отмечает иллюзорность зрения в противовес более истинному ощущению прикосновения⁴⁵. Внедрение в обиход искусствоведения понятия гаптического зрения часто связывают с именем австрийского историка искусства Алоиза Ригля (*Alois Riegl*) и его трудом «Позднеримское художественное производство» («*Die spätromische Kunst-Industrie*», 1901). Согласно Риглю, человеческий глаз, лаская видимую поверхность арт-объекта, принимает на себя тактильную

43 «The hour should be the evening and the season winter». Ibid.

44 «The shell-like covering which our souls have excreted to house themselves, to make for themselves a shape distinct from others, is broken». Ibid. Образ раковины, в которой нежная устрица в тишине и уединении строит жемчужины, явно отсылает к пресловутой башне из слоновой кости. Писатель-фланер, словно раковину, ломает оболочку своей души, которая отделяет его от окружающего мира, и выходит на бурлящие жизнью улицы, открывая свою моллюскообразную чувствительность потоку впечатлений.

45 Гердер полагает, что зрение слишком философично и иллюзорно по сравнению с тактильными ощущениями, обеспечивающими истинное реальное восприятие предметов. Полемизируя с распространенной в XVIII веке идеей о том, что осязание, будучи слишком телесным, не может быть проводником прекрасного, Гердер выдвигает очень смелую для его времени концепцию воображаемого прикосновения, которое совершает глаз, опираясь на гаптический опыт. См. об этом *Norton R. Herder's Theory of Sculpture: Vision and Touch and the Outline of a Philosophical «Anaglyphies»* // *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1991. P. 191–215.

функцию⁴⁶. Кстати, в первом издании 1901 года Ригель не использует термин «гаптический», но во втором издании он отдаст предпочтение именно этому термину, заменив им слово «тактильный», которое, по его мнению, традиционно воспринималось как противопоставленное зрительному.

Размышления Ригля хотя и основаны на материале римского искусства, но явно инспирированы тем, что сам запрос на подобное осмысление зрительного опыта как бы витает в воздухе в начале XX века с его живописными экспериментами. Так, например, импрессионисты превращают эстетику чувственно осязаемого мазка в неотъемлемую часть дискурса об индивидуальном художественном стиле и визуальном восприятии живописи в целом, в результате чего живописное изображение начинает концептуализироваться не столько как рассматриваемая глазом поверхность, поле зрения, сколько как пространство тактильного контакта⁴⁷.

Будучи хорошо осведомленной благодаря Ванессе Белл и Роджеру Фрау о живописной практике импрессионистов, Вулф, несомненно, понимала, что за новаторскими живописными техниками стоит новая концепция зрения, согласно которой глаз, тесно связанный с телесными ощущениями, не может быть органом дистантного бестелесного восприятия. М. Хамм отмечает, что именно реакция Вулф на современную ей визуальную культуру, проблематизирующую само представление о традиционной визуальности, делает ее модернистским автором⁴⁸. Вулф размышляет о феномене гаптического зрения в эссе «Кино», метафорически описывая визуальное восприятие как «облизывание»⁴⁹.

Интересно, что писательница реализует этот мотив гаптической визуальности за пределами кинематографического и живописного опыта, перенося его в сферу литературного письма и чтения. Фланер, кинозритель, писатель, читатель — все они у Вулф современные субъекты, способные видеть телесно. Новый модус видения подразумевает не дистантное ясное зрение, нацеленное на рационализацию увиденного, а зрение аффективно-гаптическое, не знающее прошлого в своей сиюминутной непосредственности и стирающее границы между смотрящим субъектом и наблюдаемым миром. Так, в «Призраках улиц» зрелище телесных страданий сгорбленной старухи поднимает торчком нервы в позвоночнике смотрящего⁵⁰. Контраст между искривленной спиной нищенки и нервно «встопорщенным» хребтом наблюдателя задает гаптический характер этой зрительной интеракции, акцентируя ее надинтеллектуальность и животную первозданность.

46 В контексте становления понятия гаптического зрения см. об этом *Silveirinha P., Branco C. Haptic Visuality and Neuroscience // The Aesthetic Dimension of Visual Culture / Ed. by O. Dadejick, J. Stejskal. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 98–114. P. 105.*

47 См.: *Sjåstad Ø. A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting. London: Routledge, 2014. P. 88.*

48 *Humm M. Virginia Woolf and Visual Culture // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by S. Sellers. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 214–230. P. 214.*

49 *Woolf V. The Cinema // The Essays of Virginia Woolf: In 6 Vols. / Ed. by A. McNeillie. Vol. 4: 1925–1928. London: Hogarth Press, 1994. P. 348–354.*

50 «At such sights the nerves of the spine seem to stand erect» (*Woolf V. Street Haunting...* (URL: <https://gutenberg.net.au/ebooks02/0200771h.html#ch9>)).

Именно про этот тип зрения с его нерефлексивной непосредственностью Вулф пишет в эссе «Кино», сравнивая современного ей буржуазного зрителя с дикарем, который неожиданно воскресает в нас в результате гипнотического действия киноэкрана. В подобный визуально-кинестетический транс Вулф погружает своего блуждающего по лондонским улицам эссеистического субъекта, наставительно предостерегая от любых попыток соскользнуть с наблюдаемых поверхностей в область рациональной оценочности и морализаторства⁵¹. В «Призраках улиц» писательница акцентирует, что независимый от аналитической работы мозга глаз — не ныряльщик и не шахтер, а двигающийся по водной поверхности пловец. Блуждающее гаптическое видение помогает избавиться от шаблонной сетки оценочных представлений о красоте и позволяет посмотреть на окружающий мир как на телесно проживаемый визуальный ряд, свободный от жестких бинарных оппозиций и категоризации. У Вулф фланирующий по улицам писатель-наблюдатель способен плыть по богатой фактурами поверхности жизни в сомаэстетическом упоении⁵². Это скользящее внеоценочное витальное зрение очень близко к опыту кинозрителя, который из оценивающего рационализирующего буржуа превращается в дикаря с обостренным синкретическим восприятием.

Эссе «Призраки улиц» и «Кино» перекликаются не только на уровне отдельных образов и сфокусированности на теме гаптического зрения. Сама структура «Призраков улиц» отсылает к кинематографическому принципу; эпизоды следуют друг за другом не как последовательно разворачивающиеся во времени, а как элементы монтажной склейки, в которой преобладают средние и крупные планы. Безоценочный, загипнотизированный красотой сиюминутности блуждающий глаз скользит по множеству сопряженных деталей, складывающихся в пестрый городской узор. Здесь и лондонская улица, где пятна света перемежаются с полосками темноты, и ярко освещенные окна офисов, где влажные пальцы клерков перелистывают важные документы, и обувная лавка, где взор привлекает аристократично изогнутая ступня карлицы, примеряющей туфли.

В эссе не только оспаривается традиционная концепция видения как дистантного восприятия, находящегося под надзором категоризирующего сознания, накидывающего на видимое сетку готовых оценочных шаблонов, превращая (если выражаться метафорическим языком самой Вулф) радуго в гранит, но также проблематизируется сама фигура субъекта наблюдения, который утрачивает стабильную, четко очерченную идентичность и, словно невидимое привидение, просачивается в тела и жизни других людей, становясь то прачкой, то трактирщиком, то певицей. Важно, что, превратившись в один огромный глаз и обретя некоторые готические атрибуты (на которые указывает само название эссе с его привиденческими отсылками), наблюдатель не столько растелеснивается, сколько обретает некую многослойную транссубъектную

51 «But here we must stop peremptorily. We are in danger of digging deeper than the eye approves». Ibid.

52 «Let us dally a little longer, be content still with surfaces only — the glossy brilliance of the motor omnibuses; the carnal splendor of the butchers' shops with their yellow flanks and purple steaks; the blue and red bunches of flowers burning so bravely through the plate glass of the florists' windows. One could become a washerwoman, a publican, a street singer». Ibid.

телесность. Гаптическое зрение у Вулф идет рука об руку с гаптическим воображением, делающим возможным это транскорпоральное перемещение, которое сама писательница ассоциирует с освобождением от привычных ментальных схем (*escape <...> from old prejudices*)⁵³.

Анализ представлений Вулф о новых режимах чтения и письма как о сомаэстетически ориентированных проблематизирует устоявшиеся представления о бестелесности творческой деятельности и ставит под сомнение распространенные академические практики говорить о модернистской литературе как о чисто интеллектуальном художественном продукте, требующем и от пишущего, и от читающего чуть ли не монашеского отречения на чрезвычайно трудном пути модернистской текстuality. Предложенные Вулф метафоры чтения и письма как экстатического радостного блуждания, свободного от всякого осознанного целеполагания, полемично контрастируют с традиционным способом метафорически определять модернистские произведения как труднодоступные горные вершины⁵⁴. Полагаю, что эта метафора может быть продуктивной для дальнейшего исследования взаимосвязанных фигур фланера, кинозрителя, модернистского читателя и писателя как вариантов современного культурного субъекта, чуткого к сомаэстетическим аспектам рецептивной и продуктивной творческой деятельности, которые пересекаются в пространстве телесности.

Библиография / References

- Argyrides P. Beautiful: Embodied Reading, Virginia Woolf, and Woolf Works // *Journal of Modern Literature*. 2023. Vol. 46. № 4. P. 23–42.
- Benjamin W. *The Arcades Project* / Trans. by H. Eiland, K. McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // *Illuminations* / Ed. by H. Arendt; trans. by H. Zohn. New York: Schocken, 1968. P. 217–251.
- Bowlby R. *Walking, Women, and Writing // Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. P. 191–219.
- Cognitive Joyce / Ed. by S. Belluc, V. Bénéjam. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- Coverley M. *The Art of Wandering: The Writer as Walker*. Harpenden: Old Castle Books, 2012.
- Diepeveen L. *The Difficulties of Modernism*. New York: Routledge, 2003.

-
- 53 Мотив, кстати, явно рекуррентный в творчестве писательницы. Так, например, очевидны параллели с эпизодом из романа «Волны», в котором Невил размышляет о пропасти между ощущением своей собственной необъятности и тем, как его воспринимают другие, видя лишь узкие непреодолимые границы его жизни. Если в своей биографической ипостаси Невил словно зажат и зафиксирован в тисках (*a pair of tongs pinched us between the shoulders*), то сам себя он воспринимает как беспредельную сеть, неотделимую от того, что в нее попадает (*Woolf V. The Waves*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953. P. 214).
- 54 Например, Дж. Хиллис Миллер использует метафору высокогорного восхождения, говоря об опыте чтения Пруста в контексте различных литературоведческих направлений. «One by one the masters of various critical strategies have tried to climb Mount Proust and stand in sovereignty on its summit» (*Miller J.H., Asensi M. Black Holes: J. Hillis Miller; or, Boustrophedonic Reading*. Stanford: Stanford University Press, 1989. P. 319).

- Garrington A.* Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Humm M.* Virginia Woolf and Visual Culture // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by S. Sellers. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 214–230.
- Jackson S.* Tactile Poetics: Touch and Contemporary Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Jacobus M.* Psychoanalysis and the Scene of Reading. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
- Lee H.* Virginia Woolf. London: Vintage, 1997.
- Lehrer J.* Proust Was a Neuroscientist. Boston: Houghton Mifflin, 2007.
- Poirier R.* The Difficulties of Modernism and the Modernism of Difficulty // Critical Essays on American Modernism / Ed. by M.J. Hoffman, P.D. Murphy. New York: Hall, 1992. P. 104–111.
- Priest A.M.* Virginia Woolf's Brain: Mysticism, Literature and Neuroscience // Dalhousie Review. 2009. Vol. 89. № 3. P. 289–305.
- Silveirinha P., Branco C.* Haptic Visuality and Neuroscience // The Aesthetic Dimension of Visual Culture / Ed. by O. Dadejick, J. Stejskal. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 98–114.
- Simon A.* Proust et le corps expressif malgré lui // Littérature. 2000. № 119. P. 53–64.
- Walling J.C.* Reading (in) Proust: With the Senses, beyond the Senses // Sensual Reading: New Approaches to Reading in its Relation to the Senses / Ed. by M. Syrotinski, I. MacLachlan. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001. P. 271–291.
- Watt A.* Reading in Proust's *A la recherche*: «le délire de la lecture». Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Wilson E.* The Invisible Flâneur // New Left Review. 1992. № 191. P. 90–110.
- Wolff J.* The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity // Theory, Culture and Society. 1985. Vol. 2. № 3. P. 37–46.

Дина Шулятьева

Этот смутный объект внимания

«РЕАЛЬНЫЕ ПРЕДМЕТЫ» И ГАПТИЧЕСКИЙ ОПЫТ
В РАССКАЗАХ В. ВУЛФ

Dina Shulyatyeva

That Obscure Object of Attention: «Solid Objects» and Haptic Experience in Virginia Woolf's Short Stories

Дина Шулятьева

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Школа философии и культурологии Факультета гуманитарных наук, доцент; доктор филологических наук
dshulyatyeva@hse.ru.

Ключевые слова: гаптический образ, гаптический опыт, объекты, вещи, теория вещи, воплощенное познание, Вирджиния Вулф

УДК: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_128

В статье рассмотрена гаптическая образность в поэтике В. Вулф на примере трех ее рассказов («Пятно на стене», «Женщина в зеркале», «Реальные предметы»), в центре которых оказываются предметы, устанавливающие обновленные отношения с героями. С опорой на теорию гаптической визуальности и на теорию вещи описаны трансформации, которые происходят с предметами, и переживание, которое открывается герою и нарратору при соприкосновении с ними, — оно понимается как гаптическое. Но гаптический опыт открывается и читателю — его вовлекают в процесс разглядывания, всматривания и тщательного осмотра, характерный для гаптики. Гаптическая образность, представленная в ее действенности, позволяет понять, как в «объектных» рассказах Вулф последовательно снимаются привычные оппозиции — субъекта и объекта, присутствия и значения, внешнего и внутреннего, воображаемого и материального: мышление и чувствование тоже переплетаются, открывая иное переживание — воплощенного познания.

Dina Shulyatyeva

HSE University, Faculty of Humanities, School of Philosophy and Cultural Studies, Associate Professor; Dr. habil.
dshulyatyeva@hse.ru.

Keywords: haptic image, haptic experience, objects, things, thing theory, embodied cognition, Virginia Woolf

UDC: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_128

In the article the author examines haptic images in Virginia Woolf's short stories («The Mark on the Wall», «The Lady in the Looking-Glass: A Reflection», «Solid Objects»). Based on the theory of haptic visuality and the theory of things, the author describes the transformations that occur to objects, and the experience that opens up to the character and narrator when they come into contact with them — this experience is understood as haptic. However, the haptic experience is also revealed to the reader — he is involved in the process of looking, gazing, and careful examination, inherent in haptics. Haptic images enable us to understand how in Woolf's «object» stories the familiar oppositions of subject and object, presence and meaning, external and internal, virtual and actual are consistently removed: thinking and feeling are also intertwined, revealing an experience of embodied cognition.

Гаптика — взгляд, который прикасается

Завершая статью о гаптической визуальности, канадская исследовательница Л. Маркс пишет: «...искусство — это то, что не подтверждает чувства, а создает их заново»¹. Схожим образом в середине XX века назначение искусства опре-

1 Маркс Л. Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108 (URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959>).

делял искусствовед К. Гринберг: «Всякое искусство предпринимает усилия по расширению источников выразительности медиума не для того, чтобы выражать идеи и понятия, но чтобы с большей непосредственностью выражать ощущения, нередуцируемые элементы опыта»². Интригующей в определении Гринберга является «нередуцируемость» опыта — то есть, по-видимому, несводимость его к значению, к информации, к тем самым идеям или понятиям. Как искусство может передавать зрителю «нередуцируемые элементы опыта», как способно обновлять его чувства? На подобный вопрос модернисты предпологаемо дают свой ответ — задействуя в прозе и поэзии гаптическую образность, активируя у читателя гаптическое восприятие.

На это указывает и исследовательница А. Гаррингтон в работе «Гаптический модернизм» (2013). Гаптику она определяет широко — как апелляцию к разнообразному сенсорному опыту человека, к его способности осуществлять прикосновение, ориентироваться в пространстве, ощущать собственное движение³, но кроме этого — чувствовать запах, пробовать на вкус, ощущать тепло и холод... Модернистская поэтика, по Гаррингтон, выводит на первый план исследование чувственного опыта человека, его контакт со средой, в которой он пребывает, контакт с собственным сенсориумом и перцептивным опытом других. Гаррингтон показывает, как герои Дж. Джойса, В. Вулф, Д.Г. Лоуренса и др. говорят о собственных переживаниях, как процесс чувственного восприятия описывается и изображается, вытесняя подчас иную событийность. Гаптическое в ее рассмотрении связано и с описанием кинетических ощущений — тем самым оно фактически расширяется до любого телесного переживания. Она уделяет особое внимание тому, как телесный опыт у модернистов связывается с размышлением о письме и чтении, как он становится инструментом для подобной рефлексии. Воспроизведение в прозе опыта прикосновения, опыта слепоты или ослабленного зрения — все это находит свое место в размышлении Гаррингтон о гаптическом модернизме. Гаптику в литературе она исследует, таким образом, через репрезентацию сенсорных состояний и процессов, в которые вовлечены герои. Избегает она, однако, рассмотрения гаптики в перспективе читательского взаимодействия с текстом. Способны ли образы в литературе моделировать гаптическое восприятие, какие вербальные средства пригодны для активации гаптического видения — ответы на эти вопросы в работе не даются, хоть и представляются необходимыми для формирования многомерного представления о «гаптичности» модернизма.

О гаптическом образе в его действенности гораздо подробнее пишут исследователи визуальной культуры. Среди них — Л. Маркс⁴, В. Собчак⁵,

2 Гринберг К. К новейшему Лаокоону / Пер. с англ. И. Кушнareвой // Логос. 2015. № 4. С. 83.

3 «Слово “гаптический” следует понимать как зонтичный термин, обозначающий одно или несколько из следующих ощущений: прикосновение (активное или пассивное ощущение человеческой кожи, подкожной ткани, внутренних органов и связанных с ними нервных окончаний); кинестезия (ощущение телом собственного движения); проприоцепция (чувство ориентации тела в пространстве) и вестибулярное чувство (чувство равновесия, зависящее от внутреннего уха)» // Garrington A. Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. P. 16.

4 Marks L.U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000; Marks L.U. Touch: Sensuous Theory and Multi-sensory Media. NED-New edition. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2002.

5 Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

М. Бенье⁶, А. Лант⁷, Дж. Баркер⁸, М. Патерсон⁹ и др. Гаптические образы в их понимании способны устанавливать субъектно-субъектные отношения со зрителем. По Маркс, они сокращают дистанцию между зрителем и изображением, стимулируя проксимальные чувства; по Собчак — активируют у него сенсорную память, апеллируя к уже имеющемуся опыту восприятия, позволяя воспроизводить его мысленно в процессе взаимодействия с таким типом изображений. Гаптические образы создают на экране зону контакта, в котором привычные иерархии рушатся, но устанавливается новая связность. Изображение как будто бы прикасается к нам, и мы прикасаемся к изображению — в результате возникают отношения взаимозависимые, противопоставляющие идею подчинения — идею контакта.

Распознавание изображенных предметов, опознание их формы и функциональности, их идентификация уходят на второй план, тогда как на первом оказывается процесс восприятия почти вслепую, на ощупь, всем телом (а не только глазом). Гаптический образ потому отличен от оптического.

Если оптический образ информирует, позволяет идентифицировать, опознать, то гаптический — перенаправляет внимание зрителя с самого объекта на его поверхность. Он потому моделирует ближнее зрение (тогда как оптический — дальнее). Как отмечает К. Гандельман, оптический образ допускает по отношению к себе беглый взгляд, тогда как гаптический — требует тщательного осмотра¹⁰ и даже — можно добавить — возникает в процессе этого осмотра, привлекая к себе внимание. Оптическое видение направлено на распознавание контуров, тогда как гаптическое — на восприятие текстуры, на соприкосновение с поверхностью изображения и носителя этого изображения — экрана, бумаги, холста. Как же такое видение может моделироваться и стимулироваться?

Гаптические образы создаются на экране, как показывают упомянутые исследователи, при помощи сверхкрупных планов, размытых, нечетких и затуманенных изображений, при помощи акцентов, которые ставятся на поверхности изображения, а не на его форме или его контурах. Перед нами теперь не фигура на фоне, а скорее фон вместо фигуры, образ, лишенный четкости. «Гаптичность» образа создается и разными визуальными «шумами»: пикселями, царапинами на пленке, эффектами любительского видео... Они препятствуют опознанию изображенного объекта, зато напоминают зрителю о носителе этого изображения, организуют зрительскую «встречу» с ним.

Гаптическими становятся изображения текстур, материалов, иных поверхностей — они не репрезентируют прикосновение, но не производят и значения, зато предлагают зрителю самому реконструировать осязательный опыт, апеллируют к его тактильной памяти.

6 *Beugnet M.* Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

7 *Lant A.* Haptical Cinema // October. 1995. Vol. 74. P. 45–73.

8 *Barker J.* The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.

9 *Paterson M.* The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. London: Bloomsbury, 2007.

10 *Gandelman C.* Reading Pictures, Viewing Texts. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991. P. 5–11.

Гаптические образы, иными словами, в чем-то блокируют традиционный оптический контакт, погружают зрителя в полуслепоту, ограничивают его видение, чтобы стимулировать иные способы воспринимать.

При этом существенным является различение гаптического и тактильного опыта. Второй возникает из ничем не опосредованного тактильного контакта с предметом; для первого значимо опосредование, и посредником между смотрящим и предметом становится зрение. Взгляд, который прикасается, — так можно было бы определить действие гаптического образа. Ощущать прикосновение к предмету, видя его, но не касаясь его непосредственно, — в этом заключена специфика гаптического опыта.

Как гаптические образы могут действовать не на экране, но на бумаге — как могут создаваться при помощи слов? Попытаться дать ответ на этот вопрос можно, обратившись к рассказам В. Вулф и к тому, как изображаются и действуют предметы в них. «Сидеть и сидеть бы весь век, и вокруг одни вещи — кофейная чашка, нож, вилка, вещи в себе, ну и я сам по себе», — вспоминается из ее «Волн» (1931). Как отмечает Дж. Гэррити, «для Вулф “сама вещь” (*the thing itself*) приобретает смысл преимущественно благодаря своей связи с воплощением»¹¹. Расхожей стала ее фраза: «Весь мир — произведение искусства; <...> мы — слова, мы — музыка, мы — сама вещь (*the thing itself*)»¹², накрепко связавшая эстетику с объектной теорией¹³.

Вещи — освобожденные объекты

Объектный мир Вулф открывает новые возможности понимания действительности гаптического образа. Ее рассказы наполнены предметами, то и дело привлекающими к себе внимание: двери тихо стучат¹⁴, «все это время крутятся колеса, <...> как в огромной китайской игрушке, крутятся, крутятся один в другом шары из ковanej стали»¹⁵, туфли «вздрагивают»¹⁶, прожекторы «шарят в небе в поисках самолетов противника»¹⁷, «омнибусы <...> вздыбливаются железной грудой»¹⁸, а «коврики, стулья, шкафчики <...> ведут свое призрач-

11 Garrity J. Cotton, Race, Embodiment and «the thing itself» in Woolf // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 122.

12 Woolf V. Moments of Being. London: Hogarth, 1985. P. 72.

13 О связи объектно-ориентированной онтологии с концепцией И. Канта пишет, например, Г. Харман: Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Пер. с англ. М. Фетисова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021; Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Дм. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023.

14 «Порою, очнувшись, слышишь, как тихо стукнула дверь. Это по дому, рука об руку, проходили они, что-то трогали, куда-то заглядывали, что-то искали здесь и там — два призрака» (Вулф В. Дом с привидениями / Пер. с англ. Н. Васильевой // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть / Сост. Е. Гениева. М.: Известия, 1986. С. 19).

15 Вулф В. Королевский сад / Пер. с англ. Д. Аграчева // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 47.

16 Там же. С. 41.

17 Вулф В. Прожектор / Пер. с англ. Д. Аграчева // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 105.

18 Вулф В. Понедельник ли, вторник... / Пер. с англ. Н. Васильевой // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 21.

ное существование»¹⁹. Предметы в ее прозе действуют, но даже более того — вступают в обновленные отношения с героями. Граница между субъектом и объектами дестабилизируется: внимание нарратора смещается с истории героя на историю вещей — «тайную историю», как ее называет Б. Браун²⁰. Предметы у Вулф нередко утрачивают функциональность, становятся бесполезными и ненужными, лишены они и символического значения — привычная связь между объектом и субъектом разрывается, а сами предметы как будто бы вырываются из тирании²¹ использования, обладания и доминирования.

Предметы наполняют рассказы Вулф — бутылки, чашки, платья, шляпы, букеты разбросаны по местам их обитания, создавая «рябь» в тексте. К ним прикасаются, их держат в руках, ощупывают и поглаживают, но гораздо чаще на них смотрят, сохраняя необходимую для зрения дистанцию. Разглядывание теперь не редкий процесс при взаимодействии героя с предметами. Они как нарочно бегут всякого использования и подчинения: осколок стекла со сглаженными морем краями (как в рассказе «Реальные предметы») мог быть в прошлом и бутылкой, и вазой, и лампой, мог бы быть чем-то другим и в будущем, но здесь и сейчас он — только стекло, прозрачное и непроницаемое, играющее на свету, требующее внимания, но не раскрывающее привычным образом своего смысла.

Жизнь предметов в рассказах Вулф необычна, и ее исследование неслучайно привлекает внимание философов и теоретиков, переосмысляющих отношения субъекта с окружающим его объектным миром. Новые материалисты, объектно-ориентированные онтологи, теоретики вещей в последние десятилетия предлагают вывести объекты (в их рассмотрении) из подчинения человеку, предлагают обнаружить и проследить их собственную историю, предлагают, наконец, наделить объекты агентностью — представить, как они способны формировать и определять среду, в которой действует человек. Материя понимается как подвижная, динамичная, переживающая превращения и трансформации. Объекты далеко не всегда зависимы от человека и могут быть интересны не столько собственной атрибутивностью, но и агентностью, выходящей за ее пределы. Объекты, как подчеркивает представитель объектно-ориентированной онтологии Г. Харман, несводимы к их качествам и могут быть «отгорожены» от их контекстов²².

Неудивительно, что многие из философов не только обращаются к примерам из Вулф, но и вдохновляются ими при разработке собственных теоретических концепций. Б. Браун, один из ключевых представителей теории вещи, посвящает ей главу в книге «Другие вещи»; «объектность» у Вулф сравнивают с концепцией «пульсирующей материи» (*vibrant matter*) Дж. Беннетт²³. Нако-

19 Вулф В. Женщина в зеркале. Отражение / Пер. с англ. М. Лорие // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 90.

20 Brown B. The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism) // Modernism/modernity. 1999. Vol. 6. № 2. P. 1–28.

21 «Тирания вещей» — так называется одна из глав книги Б. Брауна «A Sense of Things» (Brown B. A Sense of Things: the Object Matter of American Literature. Chicago: University of Chicago Press, 2003).

22 Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023. С. 25.

23 Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей / Пер. с англ. А. Саркисянца. Пермь: HylePress, 2018.

нец, Т. Мортон, автор теории о гиперобъектах, говорит о Вулф: «Она не просто помещает вас в чью-то голову, она помещает вас в головы множества людей, всех сразу. И среди этих людей могут быть птицы и мебель. <...> Вулф — это звук, который вещи издают в моей голове»^{24, 25}. Предметы и вправду у Вулф звучат, говорят и действуют — и привлекают внимание не только философов, но и литературоведов: последние тоже рассматривают их в обновленной перспективе, с опорой на достижения теории вещи и нового материализма. Так, Б. Браун²⁶, Л. Маттисон²⁷, Г. Фрейзер²⁸, Д. Райан²⁹ и др. раскрывают в своих работах историю стекла, гранита, карандашей, граммофонов и прочих материалов и предметов у Вулф — все эти вещи в ее прозе бросаются в собственные авантюры и позволяют рассмотреть их историю, увиденную если не отдельно, то с некоторой дистанцией по отношению к героям. Проза Вулф не раз изучалась с новоматериалистических позиций³⁰, но в их связи с гаптической теорией, насколько нам известно, обсуждению не подвергалась.

В своих разработках теоретики упомянутых направлений задействуют оппозицию объекта и вещи, восходящую к М. Хайдеггеру. Объект подлежит использованию, тогда как вещью он становится, только когда выпадает из привычной функциональности, утрачивает символическое значение. Таков «сломанный молоток»³¹ или разбитая чашка, или техника, вышедшая из строя. Харман так описывает специфику вещи: «Как правило, мы замечаем средство только тогда, когда оно не справляется со своей задачей. Точно так же, как проблемы со здоровьем оповещают меня о внутренних органах, от которых я неявным образом завишу, землетрясение приковывает мое внимание к основанию, служащему мне опорой»³².

Вещность обнаруживают и предметы у Вулф — чему они служат? Для чего они нужны? К чему они отсылают? Как можно их использовать? Да даже

-
- 24 Reading with... Timothy Morton // Shelf Awareness. 2021. October 15 (URL: <https://www.shelf-awareness.com/issue.html?issue=4092#m54062>).
 - 25 Поэтика Вулф, разумеется, не единственный художественный ориентир для новых материалистов и представителей ООО. О других ориентирах см., например: Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023.
 - 26 Brown B. *Other Things*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
 - 27 Mattison L. Introduction: Virginia Woolf — Objects, Things, Matter // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 1–23.
 - 28 Fraser G. The Ghostly Pencil // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 232–241.
 - 29 Ryan D. *Virginia Woolf and the Materiality of Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
 - 30 См., например: Lostoski L. «Imaginations of the Strangest Kind»: The Vital Materialism of Virginia Woolf // The Journal of the Midwest Modern Language Association. 2016. Vol. 49. № 1. P. 53–74; Högberg E. Virginia Woolf's Object-Oriented Ecology // Virginia Woolf: Writing the World / Ed. by Caughie P., Swanson D. Liverpool: Liverpool University Press, 2015. P. 148–153; Thatcher M. «Life is a Solid Substance»: Materialism and the Use of Objects in Virginia Woolf's *The Waves* // Criterion: A Journal of Literary Criticism. 2016. Vol. 9. Iss. 1. Article 9.
 - 31 Harman G. The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism // New Literary History. 2012. Vol. 43. № 2. P. 183–203.
 - 32 Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера / Пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 47.

и просто — что они собой являют? Предметы у Вулф, действуя непривычно, провоцируют подобные вопросы, а те, оставленные без ответа, создают в ее рассказах пространство неопределенности — длящейся, динамичной, неразрешимой. Карандаш, чернильница, пятно, ткань, окно — больше не объекты в хайдеггеровском понимании этого слова, но объекты внимания, они не требуют от субъекта рабского подчинения, но располагают его на равных с самими собой, включая и героя, и нарратора, и читателя в процесс совместного проживания длительности, позволяя, иными словами, думать не о них, но совместно с ними³³.

«Бесконечное превращение вещей»

Процесс со-бытия, со-существования, совместного становления, размышления и чувствования — ключевой для «объектных» рассказов Вулф. В «Пятне на стене» («The Mark on the Wall», 1917) героиня мыслит вместе с деревьями, она же — проживает длящиеся минуты вместе с пятном на стене, не зная, чем оно было, чем будет и даже — чем могло бы быть. Подобным образом действуют и «реальные предметы» в одноименном рассказе («Solid Objects», 1920). Они начинают свое «бесконечное превращение», будучи замеченными главным героем Джоном, — он не может их разгадать, не может понять, не может использовать, но не может и отбросить, лишит собственного внимания.

С момента, когда Джон вместе с приятелем Чарльзом находит на пляже осколок стекла, начинается история вещей в рассказе. Один ими заворожен, другой — оставляет их без внимания. Джон запустил пальцы в песок, и они «сомкнулись на чем-то твердом — на реальном и весомом предмете, который он понемногу сдвинул с места и вытащил»³⁴. «Знакомство» Джона со стеклом происходит на ощупь — он не видит предмет, он лишь ощущает свое к нему прикосновение, он не может, как следствие, опираться на зрение в опознании этого объекта, но только — на тактильные ощущения, рожденные столкновением с поверхностью предмета. Кусок стекла, найденный на пляже, всячески сопротивляется означиванию и именованию. Не помогают и размышления героя, чем могло бы быть это стекло в прошлом, — «бутылкой, стаканом или окном»³⁵. «А что, если это и в самом деле драгоценный камень?»³⁶ — вопрошает он, но ни один вопрос не находит ответа. Так, вещь обнаруживает свою непроницаемость — не подлежащая использованию, с неясным назначением, с сокрытым смыслом. Поначалу Джона влечет твердость, плотность и отчетливость³⁷ предмета, оказавшегося в его руке, но затем непосредственный контакт с ним сменяется опосредованным: стекло теперь располагается на каминной

33 Л. Маттисон, рассматривая поэтику Вулф с оглядкой на философию А. Бергсона, так определяет этот процесс: «“Пятно на стене” демонстрирует то, что Бергсон лишь описывает: сложность <...> мыслить так, как мыслят сами вещи, а не просто думать о них» (Mattison L. Op. cit. P. 3).

34 Вулф В. Реальные предметы / Пер. с англ. Д. Аграчева // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 83.

35 Ibid.

36 Ibid.

37 «Предмет в его руке был такой твердый, такой плотный и отчетливый в сравнении с непонятным морем и туманным берегом» (Ibid.).

доске и «притягивает взгляд молодого человека»³⁸. Предметы в его доме начинают множиться — все чаще он их только разглядывает, избегает соприкосновения с ними. Увидев осколок на улице, он не спешит поднять его, но все ворошит тростью, не смея прикоснуться к нему, но наблюдая за ним. Эти предметы — подчеркнуто жалкие, ненужные, «бесполезные, бесформенные, всеми забытые»³⁹ — все больше притягивают к себе внимания, все больше приковывают взгляд героя, все чаще рассматриваются, занимая все большее пространство и время его жизни. В конце концов, он забывает и о карьере, и о политике, но влеком теперь только одним — «поиском», которому «отдавал все силы»⁴⁰. С предметами для него связаны и «мучительные, неодолимые желания», и «проблески надежды», и «разочарования», но именно они — и никто и ничто другое — манят его «в неизведанную даль»⁴¹.

Героя в рассказе влекут не сами предметы, но отношения, которые они способны устанавливать с ним. Этот контакт у Вулф всегда длящийся, он же — призрачный, смутный, неопределенный, непрозрачный, как то тусклое стекло. В отношениях героев и вещей у Вулф нетрудно заметить размышление об эстетическом опыте: он тоже заключен в столкновении со смутным и неясным, всегда неопределенным и неопределимым, всегда — вариативным, никогда не замкнутым только на объекте изображения, но вовлекающим и того, кто на этот объект смотрит. Героя влечет неопределенность, создаваемая предметами, их непознаваемость и неуловимость — он не всегда может к ним прикоснуться и совсем не может разгадать.

Предметы у Вулф сообщают и герою, и нарратору непокой — он лишь на первый взгляд может казаться разрушительным. На проверку же оказывается созидательным: он приводит в движение героев и мир вокруг них, сообщает им динамизм и силу. Мир у Вулф оказывается эстетизированным, но не отрешенным от реальности: эстетический опыт у нее, понимаемый прежде всего как чувственный, или же мыслительно-чувственный, — это высшая и возвышенная форма опыта, не позволяющая герою и миру замереть, застыть, закаменеть.

Предметы в рассказах Вулф настойчиво присутствуют, обнаруживают свою материальность, но и переживают постоянные изменения. Объекты, подлежащие использованию, становятся вещами, а вещи — то открываются видению, то покидают пределы восприятия, исчезая. Так происходит, например, в рассказе «Пятно на стене». Взгляд нарратора скользит по поверхности пятна, вглядывается в него — но и вслушивается в истории, которые это пятно способно рассказать. Большая часть рассказа включает в себя сюжеты, возникающие в воображении нарратора в процессе такого разглядывания. Чем могло бы быть это пятно? Чем оно было прежде? Как оно связано с историей дома и людей, в нем живших? Поток историй рождается в воображении нарратора при мысленном соприкосновении с этим пятном — объектом, обнаружившим свою вещьность. Рассказ оказывается возможным только благодаря этому пересечению, этой встрече, позволяющей нарратору мыслить вместе с вещью, не рассуждая о ней. Но и не только мыслить: вещь открывает смотрящему на нее

38 Вулф В. *Op. cit.* С. 84.

39 Ibid.

40 Вулф В. *Op. cit.* С. 87.

41 Ibid.

процесс вчувствования и вдействия, последовательно в него втягивая. Для Вулф мышление и чувствование — всегда не момент, но длительность, развивающаяся, прогрессирующая на наших глазах, привлекающая, как следствие, и наше, читательское, внимание тоже. Поэтому, наверное, рассказ начинается с указания на время: «Впервые я заметила пятно на стене, кажется, в середине января»⁴². Воспоминание, возникающее тут же, оживает и в других вещах: «Итак, в памяти возникает камин; на раскрытую книгу падает ровный желтый отсвет огня; три хризантемы в прозрачной овальной вазе на каминной полке»⁴³. Взгляд героини, получается, блуждает по прошлому, рассматривая то, чего нет сейчас, то, чего нет на самом деле, но что обретает очертания и жизнь благодаря встрече с вещью.

Пятно остается неподвижным, как и сам нарратор, молча сидящий напротив него, — но то, что происходит между ними, в их переплетении, обнаруживает динамичность, изменчивость, энергетическую наполненность. Это движение, как было и в «Реальных предметах», создается неопределенностью; ее источник — та самая вещь и возможность коснуться ее взглядом. Пока иная реальность для героини замирает, вещи и сплетенное с ними воображение действуют, но и остаются неподконтрольными: в любой момент «вещность» готова исчезнуть, и так и происходит в рассказе. Сначала героиня вспоминает об исчезнувших вещах: «Потом куда-то делись птичьи клетки, железные облучи, стальные коньки, ведро для угля времен королевы Анны, стол для бильярда, шарманка — все исчезло, и драгоценности тоже», сетует, что «все мчится, рассыпается, ускользает», а затем — вещь исчезает и для читателя. Пятно, завораживающее своей бесформенностью и неопределенностью, в финале рассказа оказывается улиткой. Примечательно, что оно «исчезает» и грамматически: «так это *была* [курсив мой. — Д.Ш.] улитка...» — произносит героиня, помещая вещь в прошедшее время, лишний раз указывая на ее отсутствие в настоящем.

Как только вещь превращается в объект, история заканчивается, поток прерывается, контакт остановлен, а динамизм обращается в статику. В конечном счете из пределов видимости исчезает не только вещь — но (для читателя) и сама героиня.

Процесс всматривания и разглядывания становится ключевым и для рассказа «Женщина в зеркале» («The Lady in the Looking-Glass: A Reflection», 1929). Теперь в центре внимания другая вещь — зеркало. В нем отражается опустевший дом, комната, наполненная предметами, — все они готовы рассказывать свои истории. Так и происходит: нарратор всматривается в отражения, взгляд цепляется за предметы, они — то подвижные, то неподвижные — обретают голос. В процессе разглядывания вещи начинают обнаруживать «свое призрачное существование», а комната — наполняться страстями, печалью, взрывами гнева и радостью. Предметы, что становятся видимыми, претерпевают ощутимые изменения: вот пачка писем, оказавшаяся на столе, — она то «превращается в скрижали», то обещает нарратору и читателю буйство чувств, любовные томления и горечь расставания... Письма у Вулф не следует ни отправлять, ни получать, ни вскрывать, ни даже читать — привычным образом

42 Вулф В. Пятно на стене / Пер. с англ. Н. Васильевой // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 47.

43 Ibid.

их «чтение» становится воображаемым. Пока они не вскрыты, пока к ним не прикоснулась рука получателя, они открывают нам истории, о которых нельзя с точностью сказать, случились ли они с героями или нет, но которые совершенно явно случаются здесь и сейчас, в воображении смотрящего, в минуты, которые он делит с предметами, а вместе с ними и с читателем. Так пространство наполняется и нежностью, и восторгом, и ревностью — избытком переживания, недоступного без соприкосновения с вещами. Контакт этот, как и в других рассказах, лишь зрительный — ни мы, ни нарратор не касаемся вещей; и даже более того — видим лишь их отражение, по умолчанию искаженный и смутный образ. Но это опосредованное прикосновение создает контакт куда более интенсивный, чем может позволить себе у Вулф реальность: людей в комнате нет, и некому говорить, мыслить и чувствовать — всю эту «нагрузку» берут на себя предметы. Они вместе с тем тоже прихотливы и далеки от проницаемости и познаваемости. Так, зеркало то щедро открывает нам вид на комнату и на содержимое в ней, то внезапно делает видимое размытым и нечетким; главная героиня (Изабелла) то попадает в пределы отражения, то исчезает — она, наравне с вещами, лишь призрак, одновременно присутствующий и отсутствующий. Другой предмет в рассказе — письма — тоже лишь на первый взгляд кажется определенным и распознанным. Письма, хранящие истории и переживания главной героини, в конце рассказа превращаются лишь в банковские счета. Как и в «Пятне на стене», трансформация вещи в объект прерывает всякий контакт нарратора с предметом; прекращает она и процесс разглядывания, а значит — размышления и чувствования: вне этого контакта — лишь «голые факты»; морщинистая шея, прямой нос, и героиня — «старая, исхудавшая, жилистая», а письма — счета — она даже не берет в руки.

Видеть — значит мыслить и чувствовать

Однако гаптическим видением в рассказах Вулф наделены не только герои или нарраторы; оно сообщается и читателю — в моделировании теперь уже его переживания. Оно не ограничивается «простым» миметическим соотношением с героями — он и сам, вне этого соотношения, погружается в рассказы Вулф в гаптическое переживание: оно предпологаемо создается способом изображения предметов и тем, что становится видимым для читателя, а что остается невидимым, погружая его в «слепоту».

Так начинаются «Реальные предметы»: «На обширной поверхности пляжа, опоясавшего залив, ничто не двигалось, кроме одинокого черного пятнышка». Нам открывается видение с предельно удаленной от объектов точки зрения. Герои, их фигуры пока не различимы. Различимо лишь движение — и уже привычный по другим рассказам контраст подвижности и неподвижности.

Перед нами пляж и море, ровный цвет, песочное, синее. Пляж увиден издалека; он не среда, в которую мы погружаемся, он — картина, он — поверхность, он — фон, фигуры на котором видны лишь неотчетливо. Эти фигуры постепенно проступают, но и они — лишь пятна; тоже бесформенные, тоже лишены ясных очертаний, тоже не поддающиеся прямому опознаванию, но вовлекающие нас в разглядывание — напряженное и внимательное, так, как если бы мы с трудом различали предметы, подобное полуслепоте. Наконец, нам видятся очертания: «черный силуэт обнаружил четыре ноги», и уже из этого рас-

плывшегося пятна проступает понимание — «он состоит из двух молодых людей». Подавление привычного оптического контакта с предметами и с героями у Вулф этим не завершается, но продолжается — их изображение распадается на пятна и осколки, на отдельные элементы, которые еще предстоит соединить и сопоставить: «губы, носы, подбородки, короткие усики, твидовые кепки...» В этих перечислениях человеческое смешивается с предметным, и то и другое — лишь фрагментарное, и то и другое уравнено в своих правах быть видимым и воспринимаемым. Становится ясно, что лицо в рассказе Вулф — такая же поверхность, как и «поверхность воды», «поверхность стекла», и глаза на нем тоже «поверхность», «прозрачная», в отличие от «непрозрачного» стекла.

Постепенный переход от смутного к более ясному создается и в рассказе «Женщина в зеркале». В зеркале видению читателя открывается силуэт: «заглянул кто-то большой и черный»; возможность видения ограничена не только бесформенностью и «неразборчивостью» изображения: этот «кто-то» в зеркале, более того, «заслоняет собой все вокруг», затем «высыпает на стол кучку мраморных табличек» (что это?) и — исчезает. Едва появившаяся фигура покидает пределы видимости. Ни изображенный силуэт, ни «мраморные таблички» не дают нам ответ на вопрос, кого и что мы видим, какое всему этому можно дать имя, как все это можно опознать. И неудивительно, что и нарратору вся открывающаяся картина кажется «неузнаваемой, бессмысленной, не в фокусе» — она втягивает читателя в вопрошание, но явным образом ограничивает привычное, доступное ему видение, предлагая иное испытание и иной опыт. Наконец, «неясное» и «смутное» обретает форму и опознается: «...это просто-напросто письма. Приходил лакей и приносил почту». Процесс опознавания у Вулф смешивается с разглядыванием, с постепенным вчувствованием в увиденный объект; в этот процесс включен и читатель, а нарратор будто дразнит его, то оттягивая момент узнавания, то, напротив, разрешая «оптическую» интригу (что перед нами?) в неожиданный момент.

Читатель у Вулф вовлекается в процесс разглядывания, разграничивающий тактильное и гаптическое переживание. Ни герои, ни нарратор, ни читатель не прикасаются к предметам, но вступают с ними в опосредованный контакт — не менее, а, может быть, даже более ценный и совершенно точно более хрупкий, то есть нуждающийся в бережном отношении. Читатель — вослед нарратору, вослед герою — опосредованно видит предметы, но видит их особым образом: он вовлечен в процесс тщательного рассматривания, превращающийся в зрительное «ощупывание» изображения. Предметы в их видимости у Вулф не открываются разом, как данность: они раскрываются, последовательно обретая контуры и очертания, из размытого образа превращаясь в более четкое изображение. Так, видение у Вулф совмещается с прикосновением, мышление — с чувствованием, опознание — с ощущением. Внешнее (видимый мир) дает импульс внутреннему переживанию; материальное неотделимо от духовного (воображения, виртуального, образного) — и переплетено с ним. Присутствие у Вулф не отменяет значения, и ни одно не вытесняет другого, моделируя пограничный опыт, опыт воплощенного познания. Так и соотношение субъекта и объекта подвергается переосмыслению: в центре внимания — не борьба за место в иерархии, а движение в сторону создания их уравненных отношений, позволяющих им разделить длительность переживания, открыть совместное пространство установленного и разделенного контакта.

No sensations but in things

Вещи в рассказах Вулф, переживая превращения, вступая с героями в особый, гаптический, контакт, наполняют ее миры вибрирующей энергией потенциального — едва уловимого, лишь ощущаемого, того, что еще предстоит пересобрать и переплавить. Такой подвижной материей оказываются и герои, влекомые неостановимым поиском; пребыванием в неопределенности; столкновением со смутным, непрозрачным, не поддающимся означиванию — но требующим внимания.

Мир в ее рассказах открывается нам в осколках, отражениях и преломлениях; в размытых изображениях; перед нами — мир разрушенный и открытый к становлению, к переизобретению нового порядка; мир, скрывающийся от рационализации, но по-прежнему доступный — в чувственном переживании. Наделяя и читателя гаптическим видением, ее вымышленный мир становится контактным полем, заряженным еще не разрешенной неопределенностью — но открытой к разрешению. Так, разговор о гаптике у Вулф возвращает нас к задаче эстетики — сделать в норме незамечаемое ощутимым и проживаемым.

У.К. Уильямс, другой модернист-«гаптик», как и Вулф замороженный вещами, когда-то сказал: «No ideas but in things»⁴⁴. В его руках предметы тоже обнаруживали контактность с миром, но это соприкосновение с ними было мимолетным, ускользающим, преходящим — как вкус и холод слив на губах. У Вулф контакт с вещами не эфемерный, но длящийся и при этом все равно хрупкий, поскольку с трудом может быть зафиксирован или определен. Парадоксальным образом «реальные», «твердые», «осязаемые» предметы открывают в ее прозе переживание неясного, дорефлексивного, подвижного и неостановимого в своей изменчивости, как будто бы подтачивая формулу Уильямса, но предлагая, по-видимому, иную — *No sensations but in things*.

Библиография / References

- Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей / Пер. с англ. А. Саркисянца. Пермь: HylePress, 2018. (Bennett J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Perm, 2018 — In Russ.)
- Гринберг К. К новейшему Лаокоону / Пер. с англ. И. Кушнareвой // Логос. 2015. № 4. С. 75–92. (Greenberg C. Towards a Newer Laocoon // Logos. 2015. № 4. P. 75–92 — In Russ.)
- Маркс Л. Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108 (URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959>). (Marks L. Haptic Aesthetics // Khudozhestvennyy zhurnal. 2019. № 108 — In Russ.)

44 Б. Браун так комментирует формулу У.К. Уильямса: «Позиция модерниста, как пытался подчеркнуть Кен [Кеннет Филдз, американский поэт — Д.Ш.], заключалась не в том, что вещи должны заменить идеи, а в том, что идеи и вещи должны каким-то образом слиться (merge). Это была антиэмерсоновская попытка Уильямса достичь того, что, в конечном счете, является эффектом Эмерсона: преодолеть оппозицию субъекта и объекта и оспорить онтологическое различие между мыслями и вещами (Brown B. A Sense of Things: the Object Matter of American Literature. Chicago: University of Chicago Press, 2003. P. 3).

- Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023.
- (Harman G. Art and Objects. Moscow, 2023 — In Russ.)
- Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Пер. с англ. М. Фетисова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.
- (Harman G. Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything. Moscow, 2021 — In Russ.)
- Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера / Пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь: Гиле Пресс, 2015.
- (Harman G. The Quadruple Object. Moscow: Perm, 2015 — In Russ.)
- Barker J. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Beugnet M. Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Brown B. Other Things. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Brown B. The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism) // *Modernism/modernity*. 1999. Vol. 6. № 2. P. 1–28.
- Fraser G. The Ghostly Pencil // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 232–241.
- Gandelman C. Reading Pictures, Viewing Texts. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Garrington A. Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Garrity J. Cotton, Race, Embodiment and «the thing itself» in Woolf // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 122–140.
- Harman G. The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism // *New Literary History*. 2012. Vol. 43. № 2. P. 183–203.
- Högborg E. Virginia Woolf's Object-Oriented Ecology // Virginia Woolf: Writing the World / Ed. by Caughie P., Swanson D. Liverpool: Liverpool University Press, 2015. P. 148–153.
- Lant A. Haptical Cinema // *October*. 1995. Vol. 74. P. 45–73.
- Lostoski L. «Imaginations of the Strangest Kind»: The Vital Materialism of Virginia Woolf // *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 2016. Vol. 49. №1. P. 53–74.
- Marks L.U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- Marks L.U. Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. NED-New edition. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2002.
- Mattison L. Introduction: Virginia Woolf — Objects, Things, Matter // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 1–23.
- Paterson M. The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. London: Bloomsbury, 2007.
- Reading with... Timothy Morton // Shelf Awareness. 2021. October 15 (URL: <https://www.shelf-awareness.com/issue.html?issue=4092#m54062>).
- Ryan D. Virginia Woolf and the Materiality of Theory. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Thatcher M. «Life is a Solid Substance»: Materialism and the Use of Objects in Virginia Woolf's The Waves // *Criterion: A Journal of Literary Criticism*. 2016. Vol. 9. Iss. 1. Article 9.
- Woolf V. Moments of Being. London: Hogarth, 1985.

Часть 3. Аффективные со-настройки в поэзии и театре

Анна Швец

«Неявное знание осязания»

ГАПТИЧЕСКОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ В ПОЭМЕ МИНЫ
ЛОЙ «ПЕСНИ К ИОАННЕСУ»

18+

Anna Shvets

«Tacit Knowledge of Touch»: Haptic Imagination in Mina Loy's Poem «Songs to Joannes»

Анна Швец

МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности, старший преподаватель; НИУ ВШЭ, Школа филологических наук, старший преподаватель; кандидат филологических наук
av_shvets@phdphil.ru.

Ключевые слова: модернизм, модернистская поэзия, гаптика, Мина Лой

УДК: 821.111(73)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_141

Модернистские *little magazines* антикоммерциальны и предлагают антирыночные стратегии вовлечения читателя через остранение: замедленное, осложненное восприятие. «Songs to Joannes» Мины Лой в журнале «Others» — частная версия этого тренда, предлагающая вовлечение через остранение. Остранение создается за счет гаптического воображения — специфического способа создания образности, который оформляет отношения (1) между лирическим субъектом и средой и (2) лирическим субъектом и читателем. Гаптическое измерение опыта тематизировано в тексте и определяет выбор поэтических приемов, учащих читателя не только «видеть внутренним оком», но «осязать» — становиться со-осязателем и со-участником лирической драмы.

Anna Shvets

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology, Department of Theory of Discourse and Communication, senior lecturer; National Research University Higher School of Economics (Moscow), School of Philological Sciences, senior lecturer; candidate of philological sciences
av_shvets@phdphil.ru.

Keywords: modernism, modernist poetry, haptics, Mina Loy

UDC: 821.111(73)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_141

Modernist little magazines are anti-commercial and offer anti-market strategies for reader engagement through defamiliarization: slowed, complicated perception. Mina Loy's «Songs to Joannes» in the magazine «Others» is a particular version of this trend, proposing engagement through defamiliarization. Defamiliarization is created through haptic imagination — a specific method of creating imagery that shapes the relationships (1) between the lyrical subject and environment, and (2) between the lyrical subject and reader. The haptic dimension of experience is both thematized in the text and determines the choice of poetic devices, teaching the reader not only to «see with the inner eye» but to «feel» — to become a co-perceiver and co-participant in the lyrical drama.

...порнографические пассажи отливаются в столь чистые в своей правильности фразы, что их можно принять за грамматические примеры <...> [Я]зык оказывается перераспределен, причем это перераспределение во всех случаях происходит благодаря разрыву¹.

Р. Барт. «Удовольствие от текста»

Переосмысление границ и возможностей репрезентации — поворотный момент в развитии модернистской литературной традиции. Проблема репрезентации рассматривается в связи с переопределением сущности мимесиса²: от подражания и отображения реальности искусство (в том числе слова) переходит к воспроизведению опыта и переживания реальности³. Причины модернистского переизобретения репрезентации — открытие аффективной реальности бессознательного по ту сторону целерационального поведения⁴; возникновение и экспансия новых, массовых и не только вербальных медиа⁵, предлагающих невиданную прежде скорость и словно бы непосредственность коммуникации. Эти два обстоятельства разнородны: одно — в плоскости индивидуального самовыражения, второе — в плоскости литературной продукции и коммуникации с аудиторией. Несмотря на это, оба фактора совпали с неизбежным условием литературного признания и литературной социализации — запросом на уникальный читательский опыт, — обозначив особую конфигурацию эпистемологического, поэтического, коммуникативного измерений.

Локальный и любопытный случай здесь — пересечение стратегий литературной социализации и экспериментов с воздействием литературного текста. Это пересечение интересным образом подсвечивает рыночные стратегии авангардных групп и выпускаемых ими нишевых изданий. Модернистские издания были подчеркнуто антикоммерциальны и предлагали не рыночные (подчеркнуто антирыночные) стратегии вовлечения читателя⁶. Конечно, в этом нарочитом эпатировании буржуа был элемент игры: от массового рынка нужно обособиться, создав альтернативную нишу символического обмена, где эстетический опыт все равно читателю предлагалось потребить, но на особых условиях. Принимая неизбежность коммодификации искусства, модернисты, в формулировке Л. Рейни, предлагают товар — произведение искусства, — но переопределяют его статус как товара (*commodity*). Модернистский товар — «особый вид товара, редкость, представляющая инвестиционную ценность»⁷, т.е. товар, ценность которого растет с инвестицией усилий читателя, с каждым следующим прочитыванием и пересчитыванием, каждым новым контактом с текстом.

1 Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 464.

2 Сурова (Панова) О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 221–291; Швец А.В. Два поэтических парадокса XX в.: Гертруда Стайн в диалоге с Алексеем Крученых // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 317–346.

3 Швец А.В. Op. cit.

4 Сурова О.Ю. Op. cit.

5 Menke R. Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880–1900: Many Inventions. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

6 Rainey L. The Cultural Economy of Modernism // Cambridge Companion to Modernism / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 33–69.

7 Rainey L. Op. cit. P. 34.

Нередко на уровне поэтики контакт с читателем осуществлялся в режиме остранения: замедленного, осложненного восприятия. Остранение предлагает «ощущение вещи, как видение, а не как узнавание», а способом моделирования такого ощущения,

приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно⁸.

Ситуация остранения — ситуация затрудненного, осложненного и продленного восприятия, в котором достигается максимальное перцептивное обострение и реципиент максимально восприимчив к опыту, переживаемому как новый опыт. В таком качестве эстетический опыт, передаваемый в режиме остранения, становится наиболее интенсивной разновидностью человеческого опыта вообще, его сгущением⁹, как полагал исследователь природы опыта Дж. Дьюи. В переживании остранения могут сосуществовать фрустрация, когнитивное усилие, переживание странности — и удовольствие, зачарованность¹⁰. Такого рода эстетический опыт — узнаваемое и уникальное торговое предложение модернистского искусства на литературном рынке: опыт, располагающий к расширению чувствительности реципиента. Если точнее, предложение такого опыта — ставка на субрынке модернизма в пике массовой литературной культуре. Именно такой опыт превращает читателя из потребителя в инвестора, обладателя редкости, ценность которой отложена в будущее (подобно ценности акций компаний).

Мы рассмотрим частный кейс: поэму Мины Лой «Песни к Иоаннесу»¹¹, где предлагается — в качестве пакта с читателем — вовлечение через остранение,

8 Шкловский В.Б. Искусство как прием // Теория прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–23. С. 13.

9 «К эстетическому опыту философ должен обращаться, чтобы понять, что есть опыт как таковой», поскольку это не что иное, как «опыт в его целостности <...>, опыт, освобожденный от сил, которые препятствуют его развитию или искажают его, т.е. подчиняют его чему-то внешнему». Dewey J. Art as Experience // Dewey J. The Later Works: In 17 vols. / Ed. by J.A. Boydston. Vol. 10: 1934. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987. P. 274; цит. по: Венедиктова Т.Д., Шлейфер Р. Вступление // Новое литературное обозрение. [от составителей блока «Теории телесного опыта в экспериментальных литературных практиках»]. 2015. № 135. С. 13–15. С. 14.

10 В частности, менее известные примеры из статьи Шкловского «Искусство как прием» — эротические загадки — производят подобное переживание остранения: и неловкость, и дискомфорт, и смущение, и загипнотизированность искусством метафорического описания, поглощенность процессом разворачивания текста («Твоя-то была свачка серебряная / А мое колечко позолоченное? / Я-то попадывал тогды-сегды, / А ты-то попадывал всегды-всегды. / Говорит Ставер, сын Гоудинович, / — Что я с тобой свачкой не игрывал! / Говорит Василиса Микulichна, де / Ты помнишь ли, Ставер, да памятуешь ли, / Мы ведь вместе с тобой в грамоты учибися: / Моя была чернильница серебряная, / А твое было перо позолочено? / А я-то помакивал тогды-сегды / А я-то помакивал всегды-всегды?»). Шкловский В.Б. Op. cit. С. 19.

11 В оригинале поэма носит название «Songs to Joannes». На русский название переводилось как «Песни к Джоаннесу», в частности, в переводе, который вышел в 2015 году в издательстве «Скифия-принт» под редакцией П. Заруцкого (Мина Лой. Футуризм и феминизм / Под ред. П. Заруцкого. СПб.: Скифия-принт, 2015; книга вышла тиражом 100 нумерованных экземпляров). Такой же вариант перевода предлагает

так что поэма становится товаром, приглашающим читателя к смысловой соинвестиции. Поэма дошла до читателя впервые в 1915 году в малотиражном поэтическом журнале «Другие»¹² («Others»; тираж не более 300 экземпляров¹³). Подобное периодическое издание — типичная институция модернистского субрынка с ориентацией на контр-публику читателей-инвесторов¹⁴. Задача этого журнала редактором определялась как «издавать произведения тех мужчин и женщин, кто в своих произведениях пробовал новые формы»¹⁵. В таком кредо — заявка на особый, уникальный способ поэтического чувствования и особый, уникальный контакт с читателем. Читатель же к такому контакту предположительно стремится, расширяя диапазон эстетической чувственности через последовательное освоение-перепрочтение текстов.

Остранение внутри сборника поэтических миниатюр создается за счет гаптического воображения, которое предполагает подробный осязательный контакт с описанным и довоображенным читателем. Воображение, вослед Т.Д. Венедиктовой, можно определить как «особое отношение к миру, предполагающее живое ощущение присутствия того, чего нет, — не совпадающее ни с чувственным восприятием, ни с рациональным познанием»¹⁶. С XVIII века, начала модерности и современной литературной культуры, эта «индивидуальная и коллективная творческая способность»¹⁷ начинает рассматриваться и как эстетический, и как познавательный ресурс. Воображение предлагает конструкции «мысленного, проективного взаимодействия с Другим»¹⁸ как особый вид знания. Это знание отделено от «других знаниевых сфер (скажем, опытного

в онлайн-блоге И. Сатановский в посте-публикации, где размещены переводы нескольких произведений Лой (URL: <https://satanovskiy2.livejournal.com/6308.html>). В дальнейшем мы будем цитировать перевод Сатановского как общедоступный, пользуясь при этом русифицированным переводом названия «Песни к Иоаннесу», чтобы подчеркнуть связь между названием поэмы и культурными интертекстами (в частности, библейским интертекстом: «Joannes» как англоязычный аналог имени апостола Иоанна). В некоторых научных публикациях также встречается вариант «Песни к Джоаннесу»: *Хорохольский В.В.* «Откровенность» письма как проблема современной любовной прозы (на материале романов Дж. Фаулза, Д.М. Томаса и М. Эмиса) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 3. С. 88–92; *Ушакова О.М.* Ритуалы весны в поэмах «Париж» Хоуп Мерлиз и «Бесплодная земля» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 9–60. Наличие двух эпизодических упоминаний (Мина Лой не является предметом аналитического описания в этих статьях) позволяет сделать выводы о фрагментарной рецепции и отсутствии устоявшегося узуса перевода в академической среде.

- 12 «Песни к Иоаннесу» впервые опубликованы в журнале «Others» в июле 1915 года под названием «Любовные песни» («Love Songs») (первая часть) и в апреле 1917 года в том же журнале под названием «Песни к Иоаннесу» («Songs to Joannes») (полному тексту поэмы был отведен весь апрельский выпуск).
- 13 Churchill S.W. The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry. New York; London: Routledge, 2006.
- 14 Швец А.В. Лирическое делегирование: вещи в литературном быту имажистов // Транслит. 2018. № 21. С. 209–221.
- 15 Kreymbourg A. Troubadour. New York: Boni & Liveright, 1925. P. 222.
- 16 Венедиктова Т.Д. «Продуктивное воображение» как «непроизводительный труд»: к истории культуры литературного чтения // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 27–38. С. 27.
- 17 Ibidem.
- 18 Дубин Б.В. Воображение — коммуникация — современность // Очерки по социологии культуры. Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 687–700. С. 688.

знания)»¹⁹, не выводимо напрямую из «эмпирической действительности»²⁰. Такой вид знания оперирует особыми ситуациями, где конструируются возможные сценарии общения Я-Другой: «Исходная точка здесь — это ситуация смыслового многообразия и сложности, для которых нет никаких заранее заданных, готовых содержательных правил, неоспоримых и общеобязательных предписаний»²¹. Иначе говоря, эти ситуации мыслятся в регистре *as if*, в качестве мыслительного эксперимента, не предполагая однозначного исхода, а только множество вариаций развития — и широкий диапазон вероятных смыслов. Получаемое в итоге знание «представляет собой что-то вроде смысловой прививки одного к другому, мира других к моему смысловому миру»²²; расширение субъективности через мыслительные конструкты, внутри которых — «условная целостность воспринимаемого, познаваемого мира, универсальная связь между отдельными частичными знаниями и впечатлениями»²³.

Если сужать и операционализировать понятие воображения, то под воображением мы понимаем специфический способ создания и выражения образности (**«то, чего нет»; «мысленное, проективное взаимодействие с Другим»**), который

— проявляет и оформляет отношения

(1) между лирическим субъектом и **внутритекстовым «Другим»**,

(2) лирическим субъектом и читателем, реципиентом (**внетекстовым «Другим»**);

— становится источником знаниевых конструкций, отличных от других видов познания («смысловая прививка к миру Другого»).

Гаптическое измерение опыта и тематизировано в тексте, и определяет выбор и эффект поэтических приемов, учащих читателя не только «видеть внутренним оком», но «осознать» — становится со-осознанием как со-участником лирической драмы и определять свое отношение к этой роли. Это позволяет говорить о гаптическом воображении как особой разновидности литературного воображения вообще. Симптоматично, что гаптическое воображение связано с гаптической модальностью как способом познания (и также источником знания). Р. Шлейфер связывает гаптический опыт с «неявным знанием», *tacit knowledge* (М. Полани), т.е. тем знанием, которое нельзя овнешнить и выразить эксплицитно (схемы, графики, диаграммы, тексты). Пример неявного гаптического знания — навыки владения инструментами. Инструмент представляется продолжением органов восприятия субъекта, их расширением — например, зонд. «По мере того как мы учимся обращаться с зондом <...>, мы осознаем не только то, как зонд ощущается в руке, — это ощущение превращается в ощущение того, как зонд прикасается к изучаемым объектам»²⁴, т.е. де-факто в ощущение прикосновения к другим объектам. Тактильный контакт

19 Дубин Б.В. *Op. cit.* С. 690.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

24 Schleifer R. *The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World*. 2025 (In Print).

25 Цит. по: Burke C. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996. P. 106; Konkol M. *That Irate Pornographer: Gender and Nature in Mina Loy's «Songs to Joannes»* // *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*. 2017. № 1. Vol. 44. P. 225–258. P. 225.

посредством зонда приводит к следующему: исследователь в этом контакте привлекает из ощущений смыслы — сначала как более или менее дистантные, более или менее опосредованные, а затем — как принадлежащие области его физических ощущений, присвоенные. Происходит обживание пространства за пределами тела за счет расширенного прикосновения (*indwelling*) и обогащение смыслового диапазона. При этом овнешнить эти смыслы можно только если повторить опыт гаптического познания во всей его полноте — рассказать об этом опыте будет трудно.

«В алом жаре агонии»: «Песни к Иоаннесу» и любовная лирика

Такой нерассказываемый, трудно вербализируемый — но передаваемый — опыт воплощен в частном примере гаптического воображения, поэме «Песни к Иоаннесу» Мины Лой. В 1916 году, во Флоренции, Мина Лой, современница Полани, пишет Карлу ван Вехтену, литературному агенту многих модернистских писательниц:

I send herewith — the second part of «Songs to Joannes» — the best since SAPPHO — they are interesting — all of the first were in red hot agony — the first of the second part in the traditional recuperation in the country — & the rest-settled [«more»] cerebral!²⁵

Посылаю этим письмом — вторую часть «Песен к Иоаннесу» — лучшие стихи со времен САПФО — интересные — все строфы первой части написаны в алом жаре агонии — все строфы второй части в традиционном отдыхе на природе — и прочее осело [как «более»] головная поэзия [здесь перевод наш. — А.Ш.].

Первая часть «Песен к Иоаннесу» (написанных во Флоренции в 1914 году²⁶) уже опубликована в первом (июльском) номере журнала «Others» за 1915 год; редактор журнала, Альфред Креймборг, будет недоуменно замечать в постфактумных воспоминаниях 1925 года: «Хоть я издал произведение, которое она [Лой] предоставила мне почти целиком, <...> многое в тексте меня тогда озадачило. Мне показалось, что она могла бы приложить больше усилий, чтобы яснее донести суть» («Though I printed the work she gave me almost in toto, <...> much of it puzzled me at the time. I felt that she might have made a greater effort to communicate herself more clearly»²⁷). Парадоксальным образом поэма-сборник лирических миниатюр предстает и загадочно-криптической, и исполненной интенсивного чувственного опыта, который должен был бы быть понятен без пространных интерпретаций. Эта двойственность делает поэму не столько товаром для потребления, сколько поводом для читательской инвестиции интерпретативных усилий — движения от изначального непонимания к усвоению и «шифра», и опыта.

«Песни к Иоаннесу» в письме ван Вехтену сама Лой описывает как «сборник стихов о любви» (*book of love songs*) и историю «постепенных осознаний» (*progression of realisations*)²⁸. Сборник любовной лирики был написан по сле-

26 Konkol M. Op. cit. P. 225.

27 Kreymbourg A. Op. cit. P. 235–236.

28 Burke C. Op. cit. P. 106; Konkol M. Op. cit. P. 225.

дам двух бурных романов Лой в 1913–1914 годах с поэтами-футуристами: первый роман — с Джиованни Папини, следующий за ним — с Филиппо Томмазо Маринетти. Имя первого увлечения Лой, Джиованни, легло в основу названия. Иоаннес (*Joannes*) напрямую отсылает к Папини, но также к — Дон Жуану, Иоанну Крестителю, Иоканаану — авторитетной фигуре мужчины: и любовника, и зачинателя-основателя²⁹. Собственно, песни о любви, «Песни к Иоаннесу», строятся на диалоге с этим предполагаемым мужчиной, задействуя ряд жанровых интертекстов: гимны Сапфо (что отмечала сама Лой), альборада/обада (*aubade*), утренняя песнь расставания, жанр любовной лирики Возрождения³⁰; пастораль, романтическая любовная лирика³¹. Как и в некоторых образцах этих жанров, лирическая героиня обращается к любовнику сразу же после физической близости, рассказывая ему (а вместе с ним и читателю) о только что случившейся интимной сцене и собственных ощущениях от этой сцены.

Однако обращение с жанровыми интертекстами и набором жанровых горизонтов ожидания в поэме Лой пародийное. «Песни к Иоаннесу» «предлагают [читателю] серию сатирических выпадов против романтического переживания»³² в изображении любовной сцены как в первую очередь физиологического, сексуального взаимодействия. Сосредотачиваясь на передаче опыта полового акта, Лой «использует клинический, медицинский, научный дискурсы, [так что] в песнях традиционные репрезентации любви предстают слишком <...> сентиментальными для того, чтобы ухватить опыт самой лирической героини [*speaker*]»³³.

Описания сексуального опыта в поэме и предельно эксплицитные, и в то же время отчетливо метафорические. В первой версии, «Любовных песнях», сексуальный опыт тематизирован в ряде метафорических, образных деталей: «pig Cupid his rosy snout / Rooting erotic garbage»³⁴ (мужской половой орган³⁵); «wild oats sown in mucous membrane»³⁶ (сперма, слизистая оболочка влагалища); «a trickle of saliva»³⁷ (капли слюны), «skin-sack in which a wanton duality is packed»³⁸ (тестикулы); «clock-work mechanism / Running down against the time / To which I am not paced»³⁹ (половой акт); «a butterfly / With the daily news / Printed in blood on its wings»⁴⁰ (менструация — как знак отсутствия за-

29 *Scuriatti L.* Mina Loy's Critical Modernism. Gainesville: University Press of Florida, 2019; *Bozhkova Ya.* Between Worlds: Mina Loy's Aesthetic Itineraries. Clemson: Clemson University Press, 2022. P. 63.

30 *Bozhkova Ya.* Op. cit. P. 57.

31 *Konkol M.* Op. cit. P. 225–230.

32 *Konkol M.* Op. cit. P. 226.

33 *Prescott T.* Poetic Salvage: Reading Mina Loy. Lewisburg: Bucknell University Press, 2017. P. 69.

34 «Свинья Купидон розовым рылом / Копаясь в эротическом мусоре» (здесь и далее пер. И Сатановского).

35 *Altieri Ch.* The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After. Malden: Wiley-Blackwell, 2006. P. 83; *Konkol M.* Op. cit. P. 243; *Bozhkova Ya.* Op. cit. P. 41.

36 «молодняк посеян[ый] в потовой мембране».

37 «струйка слюны».

38 «Мошонки / В которую распутная двойственность / ЗаклЮчила / Все исполнения моих бесплодных импульсов».

39 «С точки зрения обыденно-вульгарной / Подобия часового механизма / Замедляющегося против течения времени / Из которого я выпадаю по темпу».

40 «Возможно мы породили бабочку / На чьих крыльях кровью / Напечатаны новости дня».

чатия). Во второй версии, «Песнях к Иоаннесу», добавляются «spermatozoa / at the core of Nothing / In the milk of the Moon»⁴¹ (сперма во влагалище), «[s]hutlecock and battle-door»⁴² (член и влагалище, половой акт), «a colorless onion / You derobe / Sheath by sheath / Remaining / A disheartening odour / About your nervy hands»⁴³ (половые губы и клитор, мастурбация), «boom of escaping breath»⁴⁴ (оргазм). Тематизация физической близости через ряд физиологических метафор и полемична по отношению к горизонту ожидания («любовная лирика ставит дух выше плоти»), и позволяет расширить границы репрезентации любовной лирики в целом.

По этой причине «Песни к Иоаннесу» воспринимаются и как предельно прямое (и в своей прямоте шокирующее) описание физической близости, и как поэма-шифр; и как пародия на любовную лирику, и как сложное, многоуровневое высказывание о природе любовного опыта на момент начала XX века. Альфред Креймборг, один из первых читателей стихотворений после ван Вехтена, приписывал поэме (и самой Лой) «абсолютное хладнокровие в обнажении секретов половой любви» (*utter nonchalance in revealing the secrets of sex*)⁴⁵. Встречались отзывы, которые уравнивали «Песни к Иоаннесу» и скандальный (фактически запрещенный) памфлет Маргарет Сэнгер «Ограничение семьи» («Family Limitation») о методах контрацепции⁴⁶. «Песни к Иоаннесу» также указывают на важный источник из круга чтения Лой и Папини — книгу Реми де Гурмона «Физика любви: Эссе о сексуальном инстинкте»⁴⁷, пространный очерк о (в т.ч.) физиологической стороне половой любви. В таковом качестве поэма действительно может прочитываться как манифест или оммаж клиническому очерку, т.е. высказывание не только художественное, но и остросоциальное. Впрочем, это всего лишь один из возможных способов прочтения. Возможность выбирать между способами прочтения (и реакциями на них) — иная возможность эстетического опыта как читательской со-инвестиции.

Суггестия в «Песнях к Иоаннесу»: зрительная модальность против гаптической

При однозначности референций в «Песнях к Иоаннесу» ошутим пласт подразумеваемого, недосказанного — и особенно явно это считается, если сосредоточиться на первой части и первом издании, стихах, созданных «в алом жаре агонии». В формулировке Э. МакУортер, в поэме Лой

41 «И сперматозоидов / В сердце Бездны / Лунного молока».

42 «Волана и ракетки / Колкого романчика / С разлетающимися перьями».

43 «Бесцветная луковица / С которой ты снимаешь / Слой за слоем / Оставляя / Обескураживающий запах / Нервных рук».

44 «Под диссонанс всхлипов / И шума вырывающегося дыхания».

45 Kreymbourg A. Op. cit. P. 235–236; Burke M. Op. cit. P. 5.

46 Маргарет Сэнгер планировала издать методичку, которая бы прямо освещала способы предохранения от беременности. Собрав информацию преимущественно из европейских источников, она выпустила памфлет «Ограничение семьи», который открыто противоречил так называемым «законам Комстока». Согласно этим нормативным актам, запрещалась пересылка по почте материалов, считавшихся непристойными, включая сведения о контрацепции, сами противозачаточные средства, а также информацию о прерывании беременности. Burke M. Op. cit. P. 6.

47 Konkol M. Op. cit. P. 227.

клинически точные слова и обороты <...> подсвечивают нечто отсутствующее в предельно рациональном, научном описании <...> сексуального опыта: близость и ее красоту, все неуловимые и невысказанные переживания внутри сексуального опыта (*subtle unspokens of sex*), такие, как интенсивность эмоциональной связи, столь сильной, что не нужны слова; безмолвная координация движений, переполняющие эмоции или даже переживание возвышенного (*sublimity*)⁴⁸.

Отсутствующие, косвенно предполагаемые (суггестируемые) смыслы, невыговариваемый комплекс телесных ощущений и аффективных реакций (*unspokens of sex*) — вот к чему отсылают «Песни к Иоаннесу» в режиме умолчания, говоря обо всем *вокруг* опыта сексуальной близости, но не о самом опыте *изнутри*. Эти непроговариваемые смыслы позволяют говорить о «поэтическом шифре» (в определении Я. Божковой), так что поэма превращается в «многозначные (поливалентные) текстовые созвездия»⁴⁹, множество связей между словами и возможными смыслами — помимо буквальных, медицински точных. «Сам текст остается подчеркнуто немым в том смысле, что в нем отсутствует однозначно считываемое <...> сообщение, а поливалентные структуры создают множественные смысловые потенции, искушающие и дезориентирующие читателя»⁵⁰.

Непроговариваемые смыслы (*unspokens*) интегрированы в знаниевую конструкцию, которую моделирует поэма «Песни к Иоаннесу». На проблему знания в «Песнях к Иоаннесу» указывала М. Конкол, отмечая, что Лой «сочетает различные формы знания (эволюционистская теория, биологическое понимание половых отношений, феминистские концепции)»⁵¹. Это — знания, «которые выражают саму суть модерности»⁵²; характеризуют понимание половой любви и способ о ней говорить (и не говорить) на момент написания поэмы. Р.Б. ДюПлесси в этой связи добавляет, что «репрезентация сексуальности у Лой... [это] комплекс событий и смыслов, пространство протеста и борьбы против разнообразных дискурсов, исторически укорененных в контексте эпохи»⁵³. По этой причине к дискурсивным видам знания добавляется еще один вид, знание субъектно-личностное: знание о межличностном и предельно близком контакте; знание как познание (сексуальное) и знание как возможность обжить и присвоить предельно интимный (и с трудом стопроцентно разделяемый) опыт. Последний тип знания и оперирует суггестивными смыслами и предпочитает альтернативные, нераспространенные способы познания — чувственные, нерационально-аффективные. Именно этот тип знания и добывается читателем за счет взаимодействия с текстом в режиме остранения — требовательной со-инвестиции.

Один из избираемых Лой сенсорно-эпистемологических регистров — чувство осязания как способ познания и гаптическая модальность познания в це-

48 McWhorter E. Body Matters: Mina Loy and the Art of Intuition // European Journal of American Studies. 2015. № 1. Vol. 12. P. 1–19. P. 10.

49 Bozhkova Ya. Op. cit. P. 23.

50 Ibidem.

51 Konkol M. Op. cit. P. 226.

52 Ibidem.

53 DuPlessis R.B. Seismic Orgasm: Sexual Intercourse and Narrative Meaning in Mina Loy // Mina Loy: Woman and Poet / Ed. by M. Shreiber and K. Tuma. Orono: National Poetry Foundation, 1998. P. 145–174. P. 64.

лом. Гаптическая модальность противостоит зрению, так что создается оппозиция чувства привилегированного, высокого, предполагающего власть и дистанцию (зрение), и чувства менее привилегированного, менее опосредованного и более демократичного⁵⁴. Лирический субъект в поэме — женщина *post-coitus* — колеблется между модальностью зрительной, клинично-медицинской, облакаемой в слова, и модальностью гаптической, невыговариваемой и выходящей в область суггестивных смыслов.

Модальность зрительная используется для того, чтобы называть и семiotически размечать сексуальную сцену, предъявить читателю ее максимально полно. В этом режиме читатель наблюдает за происходящим с определенной дистанции, фактически занимая позицию вуайериста. Как вуайерист поневоле, читатель становится носителем знания об акте любви — знания, возможно, нежеланного и непрошеного. Потому читатель становится и носителем власти — тем, кто испытывает шоковую реакцию и определяет данный тип опыта и данный тип знания как трансгрессивный, табуированный, выходящий за привычные рамки эстетического переживания. Модальность же гаптическая работает в противовес зрительной, избегая называния феноменов и апеллируя к смыслам подразумеваемым и невысказываемым. Здесь читатель занимает позицию со-осязателя и со-участника процесса (иногда буквально вживаясь в телесный опыт лирической героини), также приобщаясь к знанию о физической интимности в ином режиме, более демократичном и менее эксплицитном. Вместо шоковой реакции здесь читатель может испытать интерес, возбуждение, прилив нежности, восторг, эйфорию, восхищение переживанием самим по себе — т.е. богатый эстетический опыт, связанный с вживанием в опыт сексуальный.

Зрительная модальность используется для дистанцирования опыта близости, хоть и делает этот опыт предельно близким и наглядным. Для неискушенного читателя может показаться, что поэма целиком — исключительно акт интенсивного вуайеризма, триумф зрения. Как отмечала Т. Прескотт, порой лирическая героиня «стремится уравнивать поэтическое “я” и глаз»⁵⁵ как расширение «я» и инструмент познания. В «Песнях к Иоаннесу» лирическая героиня — и вместе с ней читатель — всматривается в режиме экстракрупного плана в отдельные детали, по которым восстанавливается картина только что случившегося полового акта (и возможное будущее после него).

Поэма и открывается подобным крупным — и предельно порнографическим — «кадром», увиденным максимально подробно: «Pig Cupid__his rosy snout / Rooting erotic garbage / “Once upon a time” / Pulls a weed__white star-topped / Among wild oats sown in mucous membrane»⁵⁶ (извлечение полового члена из влагалища сразу после эякуляции). Следующий кадр, в следующей строфе (второй), — крупный план мужских гениталий («The skin-sack / In which a wanton duality / Packed <...> More of a clock-work mechanism / Running

54 Konkol M. Op. cit. P. 228.

55 Kouidis V. Mina Loy, American Modernist Poet. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980. P. 112; Prescott T. Op. cit. P. 452.

56 «Порождение Фантазий / Осквернивший бесценное / Свинья Купидон розовым рылом / Копаюсь в эротическом мусоре / “Однажды” / Сорвал белоснежный сорняк увенчанный звездой / Среди молодняка посеянного в потовой мембране / Я бы глазом в бенгальский огонь / Вечность на взлёте / К созвездиям океана / Чьи реки не чище / Струйки слюны».

down against time / To which I am not paced»⁵⁷). Кадр номер три, в третьей строфе, уже предполагает развитие некоего сюжета: за сценой секса последовало (через какое-то время) открытие об отсутствии зачатия, первые симптомы менструации («We might have given birth to a butterfly / With the daily news / Printed in blood on its wings»⁵⁸). Затем (опять же по прошествии времени) мог встать мучительный выбор — аборт либо рождение младенца (четвертая строфа): «Bird-like abortions / With human throats <...> One bore a baby / In a padded *porte-enfant* / Tied with a sarsanet ribbon»⁵⁹.

В режиме зрительного восприятия образные детали сверхкрупных планов функционируют как легко читаемый код: конкретный референт — его метафорический «дубликат». Симптоматично, что читатель — глазами лирической героини — расшифровывает этот зримый код и в результате видит максимально подробно интимную сторону жизни некой пары (Иоаннеса и безымянной героини), но видит исключительно фрагментарно: как совокупность кадров с монтажными склейками. В формулировке Л. Пьетроусти, «ясно, что разворачивание сюжета серьезно осложнено фрагментарной репрезентацией событий»⁶⁰: сюжет угадывается по обозначенным визуальным кодом метафорическим деталям, но между его частями присутствуют лакунированные, предполагаемые, внесюжетные части опыта, причем не обязательно визуального.

При этом явно считываемый (и означенный зримым кодом) сюжет в «Песнях к Иоаннесу» можно интерпретировать как вариацию т.н. традиционной сюжетной схемы: движения от завязки — через конфликт — к развязке. Динамика этой сюжетной схемы в психоаналитическом ключе нередко сравнивается с моделью мужского возбуждения и разрядки⁶¹. Этот сюжет существует на фоне внесюжетных событий. Они не означены через визуальный код, пере-

57 Мошонки / В которую распутная двойственность / Заключила / Все исполнения моих бесплодных импульсов, / Некой мужской формы / С точки зрения обыденно-вульгарной / Подобия часового механизма / Замедляющегося против течения времени / Из которого я выпадаю по темпу / Кончики моих пальцев немеют — / они устали тереть твои волосы — / Божий половик / На пороге сознания».

58 «Возможно мы совокупились / Охваченные мгновенной неизбежностью постели / Или разделили плоть / За столом вульгарных причащений, / Где льют вино на распутные губы / Возможно мы породили бабочку / На чьих крыльях кровью / Напечатаны новости дня».

59 «Когда-то своды / Звёздного потолка одного мезонина / Скрывали невообразимое семейство / Птицеподобных выроdkов / С человеческими шеями / И глазами полными Мудрости, / В красных абажурных платьях / И шерстяных париках / Одна из них родила ребёнка / В люльку / Связавшую атласной лентой / Её гусиные крылья / Если бы не кошмарные тени / Я бы так и жила / Среди пугливой мебели, / Учила их делиться дурацкими секретами / Пока не догадалась / — Вымести выводок».

60 Pietrouisti L. Body and the Text/Body of the Text in Mina Loy's Songs to Joannes // Journal of International Women's Studies. 2008. № 2. Vol. 9. P. 29–40. P. 31.

61 В частности, эту сюжетную модель (*male plot*) описывает в книге «Чтение ради сюжета» П. Брукс («Reading for the Plot», 1984): акт чтения предполагает «заданную извне отсрочку, причудливое, как в узоре арабески, движение в расширяющемся пространстве текста, которое приводит к “финальной разрядке” <...> в конце повествования. Тем же образом Бартово описание [сюжета] предполагает процесс, посредством которого читатель пытается <...> обнажить, познать исток, достигнуть его в конце». Brooks P. Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1984. P. 10.

даны суггестивно, через гаптическую модальность. Коннотируемый здесь вне-сюжетный опыт — длительный опыт соприкосновения, сосязания, сооткрытия друг другу в ситуации уединенного и предельно откровенного контакта без социальных масок (в противовес модели обладания / покорения, ассоциируемой с зрительной модальностью).

Философы М.Н. Эпштейн и Г.Л. Тульчинский характеризуют противопоставление зримого вуайеристского опыта обладания и гаптического демократического опыта со-открытия (со-познания) так:

...принято говорить, что «мужчина овладевает женщиной». <...> Но в том-то и суть [осязаемого] сплетения, что двое овладевают *друг другом*: обвивающий, «владеющий», оказывается одновременно обвиваемым и владеемым. <...> Любость есть осязательный абсолютизм, когда не только я осязаю другого всем своим телом, но осязаю себя сквозь него, свое пребывание в нем [курсив авторов. — А.Ш.]⁶².

«Осязательный абсолютизм», посредством которого осознается собственное тело в контакте с телом другого (и тело другого), передан средствами гаптического кода.

Зримому коду и его референтам противостоит открытое поле смысловых возможностей, означенное посредством гаптической модальности и гаптического кода. Это поле прорежено зонами смысловой неопределенности, которые приглашают читателя к соучастию — опять же через телесный, гаптический опыт. Такие «гаптические лакуны» на уровне формы могут овнешняться в виде пробела между словами — минус-приема как отсутствия подразумеваемого текста:

Pig Cupid his rosy snout
Rooting erotic garbage
«Once upon a time»
Pulls a weed white star-topped
Among wild oats sown in mucous membrane
I would an eye in Bengal light
Eternity in a sky-rocket

Минус-прием пробела словно бы подразумевает длительную паузу или даже означает внезапную немоту лирического субъекта, прерывание речи. В этой немой паузе опыт переживается, но не проговаривается — и потому не ассоциируется в первую очередь с опытом зрительным (то, что видимо, можно поименовать). Немая пауза контекстуализирована описанием зафиксированного опыта — опыта зрительного. Зрительный опыт (наблюдение за окончанием полового акта) подробно описан метафорическим кодом: это опыт взгляда на свое тело и тело другого человека словно бы со стороны — что лирическая героиня видит, на что указывает, что называет, что представляет некоему третьему наблюдателю. Немой опыт, прожитый в паузе, — это опыт, проживаемый изнутри тела лирической героини. Опыт изнутри тела аккумулирует то, что лирическая героиня ощущает до вербализации, ощущает без предъ-

62 Эпштейн М.Н., Тульчинский Г.В. Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. С. 129.

явления стороннему наблюдателю, а внутри себя и, возможно, рядом с близким человеком. Это — ощущение собственного тела в соприкосновении с телом любовника («Pig Cupid__his rosy snout»), прерывание тактильного контакта, в т.ч. генитального («Pulls a weed__white star-topped»), ощущение после оргиастической разрядки внутри тела («I would__an eye in Bengal light / Eternity in a sky-rocket»). Соразделить этот опыт можно в воображении этого опыта на уровне собственного тела — максимально возможном умозрительном соприкосновении с телом Другого (Другой).

Еще один способ создания гаптической лакуны — создание немых разрывов (монтажных склеек) между строками, так что лирический монолог прерывается скрытыми паузами в переходе от одной строки к другой. Игра с анжамбеманом, подчеркнутая на уровне типографской организации строфы, — прием, роднящий Лой и Маринетти с Аполлинером, вероятно, творчески адаптированный ей⁶³. В видимом разрыве (разбиве) предложения на две автономные строки тоже есть разрыв речи — и разрыв визуального опыта как некоего континуального целого.

The skin-sack
In which a wanton duality
Packed [1]
All the completion of my infructuous impulses
Something the shape of a man [2]
To the casual vulgarity of merely observant [3]
More of a clock-work mechanism
Running down against the time
To which I am not paced [4]
My fingers are numb from fretting your hair
A God's door-mat
On the threshold of your mind [5]

Лирический монолог на уровне зримого кода призван описать непосредственно половой акт — и очевидное несовпадение физиологических темпов возбуждения и разрядки мужчины и женщины в нем. Однако этот взгляд — взгляд третьего, вуайериста, чья перспектива «обыденно-вульгарна» [3], лишена смыслов, проживаемых изнутри тела лирической героини. Сцена дробится на фрагменты, скрепленные немymi разрывами: пристальный взгляд на половые органы любовника [1] — и немая пауза; возбуждение — и немая пауза [1]; выпадение из момента и ощущение собственного тела — и немая пауза [2]; совокупление и его механический ритм, продолжение частичной диссоциации на уровне тела — немая пауза [4]; ощущение рассинхронизированности — немая пауза [4]; онемение руки и частичная потеря контроля над телом [5] — и финальная немая пауза. Последняя пауза как подразумевает забвение самой лирической героини, так и создает «занавес» для наблюдателя, без доступа к ее опыту изнутри. Немymi разрывами означаетсся опыт, проживаемый изнутри тела, — опыт, безусловно, гаптический и, безусловно, не сопряженный с модальностью зрительной.

О том, как проживается этот опыт, расположенный в зоне умолчания, читатель может догадываться, открывая поле множасьихся смысловых возмож-

63 Koudis V. Op. cit.

ностей. За счет визуального дробления строфы каждая строка воспринимается как автономное высказывание. В рамках этого ограниченного смыслового контекста каждая метафорическая пара открывается широкому перечню прочтений. Эзра Паунд одной из особенностей поэтики Лой называл игру со смыслом слова — логопозию, — умение

употребить слово не только в прямом смысле, но также учесть особые способы и привычки использования этого слова, в контекстах, в которых такое слово ожидается, учесть сопутствующие смысловые оттенки (*concomitants*), известные употребления (*known acceptances*), возможности иронического обыгрывания смыслов⁶⁴.

Размыкание слова в область семантической многозначности — следствие изоляции поэтической метафоры внутри короткой, дробленной строки:

We might have coupled
In the bed-ridden monopoly of a moment
Or broken flesh with one another
At the profane communion table
Where wine is spilled on promiscuous lips

We might have given birth to a butterfly
With the daily news
Printed in blood on its wings.

Метафорические эквиваленты опыта в этой строфе не принадлежат зримому коду, читаемому легко и однозначно (хотя некоторые из этих метафор визуальны). Каждая из метафор — сгущение интимного опыта и его абстракция, словно бы отвлеченная от конкретных сцен взаимодействия, но при этом косвенно к ним отсылающая. Предполагаемый (а может, также и случившийся) момент физической и эмоциональной близости подан не в режиме сверхкрупного плана, а наоборот — уведен за рамки кадра, дистанцирован от читателя через метафоры евхаристии и рождения. Метафорический язык здесь — зонд (как у Полани), позволяющий на дистанции прикоснуться к опыту интимного взаимодействия. Абстрактность метафоры подчеркивает многозначность возможных прочтений — что значит «преломить плоть за обыденным столом причащения, где вино проливается на распутные губы»? «Преломить / разделить плоть» можно читать как метафору полового акта, но можно трактовать и шире: разделение интимного опыта, зачатие ребенка как плоти от плоти обоих родителей, приобщение к трансцендентному опыту через опыт любовный, в т.ч. через его сексуальную составляющую и т.д. «Обыденным столом причащения» («столом обыденного причащения» — как вариант перевода *profane communion table*) может стать постель, а может и сам ритуал близости, контекст любовных отношений. Сама любовь как акт причащения может трактоваться и как конкретный момент сексуального взаимодействия, и как богатые эмоциональными подробностями отношения, не сводящиеся исключи-

64 «[It] [e]mploys words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play». *Pound E. How to Read*. London: Desmond Harmsworth, 1931. P. 25–26.

тельно к сексу. «Бабочка, с новостями, кровью напечатанными на крыльях», может отсылать к менструации или к выкидышу — притом что читатель заранее не уверен в однозначности обеих интерпретаций.

Хоть эти многозначные метафоры сами по себе не вызывают к гаптической модальности, их функциональная задача в другом. Цель такой метафоры — сделать опыт близости дистантным, закадровым, но при этом угадываемым и реконструируемым в воображении. Игра на смысловой многозначности уводит от «обыденной вульгарности простого наблюдения» в режиме вуайеризма и открывает пространство прихотливо-индивидуальных ассоциаций, возможностей достроить пространство интимного опыта самостоятельно, ни с кем третьим его не разделяя. Такое расширение и заполнение лакуны потенциально переживается на уровне гаптики. Это может переживаться как зарождающееся возбуждение и желание, укорененные внутри тела, ощущаемые всем телом (а не наблюдаемые со стороны). Такое переживание — тоже опыт тактильного контакта, притом контакта неявного и с трудом вербализуемого.

«Песни к Иоаннесу» — один из артефактов модернистской литературной экономики произведений как объектов когнитивных и эмоциональных «инвестиций». Остранение — предпочитаемый познавательный и аффективный регистр вовлечения читателя: через шок, отторжение, но также интерес и возбуждение. Конкретно в этой поэме Мины Лой эффект остранения моделируется гаптическим воображением. Гаптическое воображение — в первую очередь способ образно создать отношения между лирической героиней и ее окружением, между лирической героиней и читателем. Лирическая героиня проживает опыт физической близости и как наблюдатель, и как соучастница процесса — и второй случай предполагает не зрительную (вуайеристскую), а гаптическую модальность. Читатель в контакте с лирической героиней может усилием воображения обжить ее опыт изнутри тела (предельный случай тактильного контакта), а может соотноситься с ее опытом на дистанции, благодаря зонду метафоры, при этом переживая эстетический опыт как опыт гаптический (возбуждение и желание). Помимо этого, гаптическое воображение — способ трансляции неявного знания: от знания опять же дистантного до присвоенного и обжитого, от знания-через-инструмент до знания через тело (или наоборот — в случае Лой: от знания, воплощенного внутри тела, до знания дистантного, данного посредством метафоры). Читатель «Песен к Иоаннесу» колеблется между предельной близостью и сопричастностью к телесному опыту лирической героини и абстракцией и дистанцированием опыта через метафору. Потому читатель колеблется между разными типами гаптического контакта — дискомфортно и путающе близким и волнующе, дразняще косвенным, непрямым. Это предполагает особую динамику формирования «неявного знания»: от эмпатии через шок, соотнесения с Другим (Другой) по ту сторону дискомфорта, обживания ее желания до растождествления с лирической героиней через метафорический язык и ощущения собственного желания как желания эстетического.

Библиография / References

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
- (Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika. Moscow, 1994.)
- Венедиктова Т.Д. «Продуктивное воображение» как «непроизводительный труд»: к истории культуры литературного чтения // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 27–38.
- (Venediktova T.D. «Produktivnoe voobrazhenie» kak «neproizvoditel'nyy trud»: k istorii kul'tury literaturnogo chteniya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. No. 128. P. 27–38.)
- Венедиктова Т.Д., Шлейфер Р. Вступление // Новое литературное обозрение. [от составителей блока «Теории телесного опыта в экспериментальных литературных практиках»]. 2015. № 135. С. 13–15.
- (Venediktova T.D., Shleyfer R. Vstuplenie // Novoe literaturnoe obozrenie. [ot sostaviteley bloka «Teorii telesnogo opyta v eksperimental'nykh literaturnykh praktikakh»]. 2015. № 135. P. 13–15.)
- Дубин Б.В. Воображение — коммуникация — современность // Очерки по социологии культуры. Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 687–700.
- (Dubin B.V. Voobrazhenie — kommunikatsiya — sovremennost' // Ocherki po sotsiologii kul'tury. Izbrannoe. Moscow, 2017. P. 687–700.)
- Мина Лой. Футуризм и феминизм / Под ред. П. Заруцкого. СПб.: Скифия-принт, 2015.
- (Mina Loy. Futurizm i feminizm / Ed. by P. Zarutskiy. St. Petersburg, 2015.)
- Сурова (Панова) О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 221–291.
- (Surova (Panova) O.Yu. Chelovek v modernistskoy kul'ture // Zarubezhnaya literatura vtorogo tysyacheletiya. 1000–2000 / Ed. by L.G. Andreev. Moscow, 2001. P. 221–291.)
- Ушакова О.М. Ритуалы весны в поэмах «Париж» Хоуп Мерлиз и «Бесплодная земля» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 9–60.
- (Ushakova O.M. Ritualy vesny v poemakh «Parizh» Khoup Merliz i «Besplodnaya zemlya» T.S. Eliota // Literatura dvukh Amerik. 2022. № 13. P. 9–60.)
- Хороховский В.В. «Откровенность» письма как проблема современной любовной прозы (на материале романов Дж. Фаулза, Д.М. Томаса и М. Эмиса) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 3. С. 88–92.
- (Khorokhol'skiy V.V. «Otkrovennost'» pis'ma kak problema sovremennoy lyubovnoy prozy (na materiale romanov Dzh. Faulza, D.M. Tomasa i M. Emisa) // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. 2017. № 3. P. 88–92.)
- Швец А.В. Два поэтических парадокса XX в.: Гертруда Стайн в диалоге с Алексеем Крученых // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 317–346.
- (Shvets A.V. Dva poeticheskikh paradoksa XX v.: Gertruda Stayn v dialoge s Aleksee Kruchenikh // Literatura dvukh Amerik. 2024. № 16. P. 317–346.)
- Швец А.В. Лирическое делегирование: вещи в литературном быту имажистов // Транслит. 2018. № 21. С. 209–221.
- (Shvets A.V. Liricheskoe delegirovanie: veshchi v literaturnom bytu imazhistov // Translit. 2018. № 21. P. 209–221.)
- Шкловский В.Б. Искусство как прием // Теория прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–23.
- (Shklovskiy V.B. Iskustvo kak priem // Teoriya prozy. Moscow, 1929. P. 7–23.)
- Эпштейн М.Н., Тульчинский Г.В. Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006.
- (Epshteyn M.N., Tul'chinskiy G.V. Filosofiya tela. Telo svobody. St. Petersburg, 2006.)
- Altieri Ch. The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After. Malden: Wiley-Blackwell, 2006.
- Bozhkova Ya. Between Worlds: Mina Loy's Aesthetic Itineraries. Clemson: Clemson University Press, 2022.
- Brooks P. Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Burke C. Becoming Modern: The Life of Mina Loy. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.
- Churchill S.W. The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry. New York; London: Routledge, 2006.
- Dewey J. Art as Experience // Dewey J. The Later Works: In 17 vols. / Ed. by J.A. Boydston. Vol. 10: 1934. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- DuPlessis R.B. Seismic Orgasm: Sexual Intercourse and Narrative Meaning in Mina Loy // Mina Loy: Woman and Poet / Ed. by M. Shreiber and K. Tuma. Orono: National Poetry Foundation, 1998. P. 145–174.

- Konkol M.* That Irate Pornographist: Gender and Nature in Mina Loy's «Songs to Joannes» // *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*. 2017. № 1. Vol. 44. P. 225–258.
- Kouidis V.* Mina Loy, American Modernist Poet. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.
- Kreymbourg A.* Troubadour. New York: Boni & Liveright, 1925.
- McWhorter E.* Body Matters: Mina Loy and the Art of Intuition // *European Journal of American Studies*. 2015. № 1. Vol. 12. P. 1–19.
- Menke R.* Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880–1900: Many Inventions. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Pietroiusti L.* Body and the Text/Body of the Text in Mina Loy's Songs to Joannes // *Journal of International Women's Studies*. 2008. № 2. Vol. 9. P. 29–40.
- Pound E.* How to Read. London: Desmond Harmsworth, 1931.
- Prescott T.* Poetic Salvage: Reading Mina Loy. Lewisburg: Bucknell University Press, 2017.
- Rainey L.* The Cultural Economy of Modernism // *Cambridge Companion to Modernism* / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 33–69.
- Schleifer R.* The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World. 2025 (In Print).
- Scuriatti L.* Mina Loy's Critical Modernism. Gainesville: University Press of Florida, 2019.

Гаптическая эстетика в западном модернистском театре

Chen Chang

The Haptic Aesthetics of Western Modernist Theatre

Чен Чанг

Нанкинский университет, доцент; PhD.
chenchang@nju.edu.cn.

Chen Chang

Nanjing University, tenure-track associate professor;
PhD.
chenchang@nju.edu.cn.

Ключевые слова: гаптическая эстетика, модернистский театр, отношения зрителей и сцены, аффект, психологический реализм

Keywords: haptic aesthetics, modernist theatre, stage-spectator relation, affect, psychological realism

УДК: 792.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_158

UDC: 792.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_158

О модернизме часто говорят как об антитеатральном явлении, и театр остается на обочине исследований модернизма. Однако именно в театре важный аспект модернизма получает форму в гаптической эстетике: отношения зрителей и исполнителей переопределяются через циркуляцию аффекта, и это становится средством критики психологического реализма. В западном модернистском театре находим три формы такой гаптической эстетики. Во-первых, такие драматурги модернизма, как Гертруда Стайн и Сэмюэл Беккет, отказываются от повествовательности в пользу ритма и текстуры речи при неподвижности сценического пространства. Во-вторых, режиссеры Эдвард Гордон Крэг и Всеволод Мейерхольд разрабатывают новую сценографию и актерский метод, в которых абстрактные гаптические движения подключают зрителей к законам космической энергии и истины. В-третьих, теоретики Антонен Арто и Филиппо Томмазо Маринетти требуют острого и даже болезненного взаимодействия между сценой и зрителем, что ставит вопрос о политическом и этическом измерении прикосновения. Эти теории и практики показывают, что театр модернизма представляет собой поворотную точку в истории западного театра и расширяет наше понимание эстетических задач модернизма вообще.

Modernism is often labeled anti-theatrical, with modernist theatre sidelined in modernist studies. However, theatre gives shape to an essential layer of modernism through its haptic aesthetics, which critiques psychological realism by means of a redefined stage-spectator relation characteristic of circulated affect. Three forms of such haptic aesthetics can be identified in Western modernist theatre. First, displacing narrative progression in theater, modernist playwrights such as Gertrude Stein and Samuel Beckett grip the spectators with the rhythm and texture of language in spatial stillness. Second, directors including Edward Gordon Craig and Vsevolod Meyerhold invent scenography and acting methods that stage abstract haptic movements, immersing spectators in cosmic truth and energy. Third, theorists like Antonin Artaud and F.T. Marinetti demand sensational, even painful, contact between stage and spectator, provoking ethical and political reflections on touch. These practices and theories demonstrate that modernist theatre not only marks a pivotal turn in Western theatre history but also broadens our understanding of modernism's aesthetic concerns.

На первый взгляд кажется, что драматургия и театр находятся на обочине исследований модернизма. По замечанию Кристофера Иннса, «в многочисленных критических трудах об этом движении, изданных за последние полвека, театр выделялся своим отсутствием»¹. Если у модернистской живописи,

1 Innes C. Modernism in Drama // The Cambridge Companion to Modernism / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 130.

скульптуры, прозы или поэзии есть набор узнаваемых черт и относительно сложившийся канон, то понятие «модернистской драматургии/театра» остается неясным. Историки театра редко используют это выражение и предпочитают более абстрактное «современный театр». Однако участники разнообразных групп — футуризма, конструктивизма, дадаизма и сюрреализма — «проверяли свои идеи сначала в перформативной практике и только потом переносили их на объекты»², а писатели-модернисты — Джеймс Джойс, У.Б. Йейтс, Гертруда Стайн и Т.С. Элиот — создали пьесы, оказавшие большое влияние на развитие театра. Все это значит, что в модернистском проекте драматургия и театр являются важной, неотъемлемой частью. Если же, следуя за Клементом Гринбергом, мы понимаем модернизм как рефлексивное изучение специфики каждого медиума, то модернистская драматургия/театр нуждаются в том, чтобы были сформулированы их определяющие свойства. Это и является задачей настоящей статьи.

Отдельные попытки наметить ландшафт модернистского театра уже проводились исследователями³; вот как описывает его ключевые черты Клэр Уорден:

Можно сказать, что европейский модернистский театр авангарда ставил под сомнение рациональность (что ярко проявлялось в его недоверии к языку); был озабочен новизной и обязательно имел в виду прошлое (в качестве фундамента или того, что следует отвергнуть); а также всячески акцентировал социополитический контекст, видя в человеке физическую и мыслящую (но чаще бессмысленную) сущность⁴.

Иными словами, театр модернизма стремился совершить революцию в театре — расшатать драматургию психологического реализма, взяв вместо того курс на телесность и материальность. Отталкиваясь от этих наработок, настоящая статья утверждает, что одной из специфических революционных черт модернистского театра является последовательная, хотя и включающая разнообразные явления, ориентация на гаптическую эстетику, в основе которой отношения между сценой и зрителем. Взамен психологического реализма родом из XIX века театр модернизма развивает аффективное и сенсорное взаимодействие между сценой и зрителями, которое совершается через осознание вопреки физической дистанции.

Прежде чем мы перейдем к подробностям, необходимы два пояснения. Во-первых, существенно различие между драмой и театром, которое к тому же осложняется возрастающей популярностью термина «перформанс». Под «драмой» понимается текст, термин «театр» подчеркивает событие постановки, а «перформанс» обозначает физическое действие, часто не связанное с текстом⁵.

2 Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. New York: Thames & Hudson, 2011. P. 7–8.

3 См. Taidou O. Modernism and Performance: Jarry to Brecht. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007; Innes C. Modernism in Drama.

4 Walden C. Modernism and European Drama/Theatre // The Modernist World / Ed. by S. Ross, A.C. Lindgren. London; New York: Routledge, 2017. P. 363.

5 В русскоязычной традиции принят термин «перформанс» в отношении практик современного искусства, в то время как оригинальное английское *performance* означает «представление» в более широком смысле; поэтому в переводе мы не сохранили последовательность при передаче этого слова и в некоторых контекстах используем «(театральное) представление» или «(актерская) игра». — Прим. пер.

Хотя в этой статье обсуждаются и текст, и постановка, мы используем общий термин «театр», чтобы сделать акцент на телесности, театральности и материальности, а не драматургии модернистского театра. Во-вторых, остается спорным вопросом отношение модернизма к авангарду. Одна линия рассуждений — представленная, например, в книге Мартина Пачнера «Страх сцены: модернизм, антитеатральность и драматургия» («Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama») — рассматривает авангард и модернизм как отдельные явления на основании различного отношения к языку и театральности⁶. Однако в действительности футуризм, конструктивизм, сюрреализм и дадаизм — движения, обычно причисляемые к авангарду, — находились в постоянном диалоге с модернистскими движениями — символизмом, кубизмом и литературой высокого модернизма. Их объединяло непримиримое отношение к психологическому повествованию реализма и вследствие этого разворот в сторону формы, метафизики, телесности. Поэтому во многих недавних исследованиях авангард и модернизм рассматриваются вместе, а Клэр Уорден говорит даже о «модернистском авангардном перформансе»⁷. В этой статье из соображений краткости мы будем понимать под «модернистским театром» и авангардные, и собственно модернистские театральные практики.

Если точнее, то эта статья, опираясь на гаптические теории Жиля Делёза и Марка Патерсона, выделяет три связанных между собой формы гаптической эстетики в модернистском театре. Во-первых, драматургии модернизма, в первую очередь Гертруда Стайн и Сэмюэл Беккет, акцентируют гаптические свойства языка, подчеркивая его ритм и текстуру в неподвижном пространстве; эта стратегия становится альтернативой повествовательности. Во-вторых, режиссеры модернизма, такие как Эдвард Гордон Крэг и Всеволод Мейерхольд, разрабатывают новую сценографию и актерскую технику, где постановка гаптических движений в абстрактных формах погружает зрителей в космический закон истины и энергии. В-третьих, модернистская теория театра у Антонена Арто и Филиппо Томмазо Маринетти настаивает на необходимости чувственного, интенсивного, даже болезненного контакта между сценой и зрителем, что побуждает к осмыслению этического и политического измерения осязания. Через эти три измерения статья показывает, что переосмысление зрительско-сценических отношений с точки зрения осязания служит ключевым механизмом критики психологического реализма модернистским театром, — критики, которая составляет интерес модернизма вообще. Таким образом, гаптическое свойство эстетики модернистского театра обозначает коренной поворот в истории западного театра, а также обогащает наше понимание эстетики модернизма вообще и его задач в области аффекта.

I

Алоиз Ригль в книге «Позднеримское художественное производство» ввел термин «гаптический» (*haptisch*) для обозначения художественной манеры, которая сопоставляет зрение с осязанием, то есть предлагает воспринимать пред-

6 Puchner M. Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002. P. 7.

7 Walden C. Modernism and European Drama/Theatre. P. 358.

меты как сплошные и находящиеся в непосредственной близости⁸. С тех пор обсуждения гаптической эстетики сосредоточены на сопротивлении отстраненной, бесплотной, внешне объективной визуальности; на представлении о приоритетности зрения (окулярцентризм) и связанного с ним разделения чувственного опыта. Как писали Делёз и Гваттари, «Слово “гаптическое” лучше, чем “тактильное”, ибо оно не противопоставляет два органа чувств и не допускает предположения, что сам глаз может выполнять такую не оптическую функцию»⁹. Марк Патерсон также замечает, что «слово “гаптический” приобрело некий общий смысл противостояния приоритету визуального в искусстве, кино и теории архитектуры»¹⁰. Такое понимание гаптической визуальности особенно хорошо разработано в применении к живописи и кино. Делёз, рассуждая о Фрэнсисе Бэконе, утверждает, что цвета и следы ручной работы в его живописи, пятна и мазки создают гаптический эффект телесности и сенсорности, а не репрезентативный или символический¹¹. Лора Маркс развивает делёзовскую идею гаптического зрения в рамках кинотеории: она показывает, как гаптические фильмы используют зернистое, размытое, текстурированное изображение, что создает эффект прикосновения к поверхности вместо оптической иллюзии глубины¹². И для Делёза, и для Маркс гаптическое зрение более связано с *трением*, чем со *смотрением* (*grazes more than it gazes*).

Между тем гаптическая эстетика не всегда связана со зрением, но может отсылать и к другим формам телесного восприятия. В когнитивной науке, где под гаптическим восприятием обычно понимают кожную чувствительность плюс проприоцепцию (то есть ощущение движения и положения конечностей¹³), термин указывает на комплекс ощущений тела. И это проявляется в обсуждениях гаптической эстетики относительно иных форм искусства. В литературе, согласно книге «Гаптический модернизм» («Haptic Modernism») Эбби Гаррингтон, гаптика письма действует через ритм и тембр речи и телесную практику чтения, помимо сюжетного уровня¹⁴. Аналогично восприятие гаптической музыки происходит не через мелодический «сюжет», а через вибрации, дрожание и движение всего тела¹⁵. В архитектуре гаптика выводит на первый план аффективные возможности пространства. Основное внимание тут уделяется не абстрактным системам знака, порядка, символа и функции, но форме

-
- 8 Ригль А. Позднеримское художественное производство / Пер. с нем. Г. Гимельштейна. М.: V-A-C Press, 2025.
 - 9 Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 837.
 - 10 Paterson M. Architecture of Sensation: Affect, Motility and the Oculomotor // *Body & Society*. 2017. Vol. 23. № 1. P. 5.
 - 11 Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Мачина, 2011.
 - 12 Marks L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000. P. 171–173.
 - 13 Kappers A.M.L., Bergmann Tiest W.M. Haptic Perception // The Cambridge Handbook of Applied Perception Research / Ed. by R.R. Hoffman, P.A. Hancock, M.W. Scerbo, R. Parasuraman, J.L. Szalma. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 345.
 - 14 Garrington A. Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
 - 15 Frid E., Lindetorp H. Haptic Music — Exploring Whole-Body Vibrations and Tactile Sound for a Multisensory Music Installation // Proceedings of the 17th Sound and Music Computing Conference (SMC). 2020. P. 68–75.

и текстуре строительных материалов, доступных для прикосновения и тактильного ощущения¹⁶. Скульптура гаптика по своему существу, но при этом в модернизме и далее текстура материалов и кинестетическая ориентация зрителей в пространстве акцентированы еще больше и получают приоритет над миметическим жизнеподобием. Нетрудно заметить общий знаменатель для всех перечисленных художественных форм: гаптическая эстетика активизирует непосредственное чувственное восприятие в противовес дискурсивному повествованию и миметической репрезентации на интеллектуальном уровне.

В силу интермедиальной природы театра поворот от психологического реализма к телесному ощущению там не мог не быть особенно интенсивным, при этом гаптическая логика театра для него уникальна. Герберт Блау указывает, что в классическом театре дистанция и страх прикосновения предусмотрены на структурном уровне: «Мы смотрим на что-то и (пусть этот взгляд в какой-то степени подразумевает трансгрессию) боимся прикосновения этого чего-то: здесь и кроется суть того страха, о котором говорит Аристотель в связи с понятием катарсиса»¹⁷. История театра, продолжает он, обнаруживает разные «уровни вуайеризма»; и если дистанция иногда сокращается до интимной, то все же в конечном счете «вуайеристскому театру остается необходимо пустое пространство — край сцены, оркестровая яма, пространство самого сознания»¹⁸. Модернистский театр критически работает с этой дистанцией. Как пишет Арнольд Аронсон, в театре футуризма и далее предпринимаются «последовательные попытки изменить отношения между исполнителем и зрителем»¹⁹: четвертая стена оказывается разрушена, и зрители перестают быть молчаливыми наблюдателями событий, имитирующих жизнь, провоцирующих психологическую эмпатию или моральную рефлексию. Взамен того цвет, форма, свет, звук и движение тел соединяются в иммерсивное сенсорное поле, которое захватывает чувства зрителей, едва не поглощая их. В то же время зрители, захваченные аффективными потоками на сцене, также излучают энергию в сторону исполнителей и путем взаимообмена интенсивностями превращаются из пассивных наблюдателей в активных участников. По мысли Эрики Фишер-Лихте, результатом этого процесса становится «рекурсивная петля» (*feedback loop*) или же «аутопоэтическая» перформативная система, в основе которой находится взаимодействие тел²⁰.

Эта рекурсивная петля имеет гаптическую природу. Хотя физическая дистанция между сценой и аудиторией никуда не исчезает, прикосновение все же происходит — не в буквальном смысле физического контакта, а в виде «метафорического прикосновения», по определению Марка Патерсона — «активной передачи чувства»: «Прикосновение, таким образом, включает в себя аффективный и эмоциональный смысл (прикосновение как ощущение)... либо бо-

16 Paterson M. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford; New York: Berg, 2007. P. 95–101.

17 Blau H. *The Most Concealed Object // Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography* / Ed. by J. Collins, A. Nisbet. London; New York: Routledge, 2010. P. 52.

18 Blau H. *The Most Concealed Object*. P. 52–53.

19 Aronson A. *The History and Theory of Environmental Scenography*. London: Methuen Drama, 2018. P. 40.

20 Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London; New York: Routledge, 2008. P. 38–74.

лее метафорический»²¹. Также Дженнифер Фишер определяет гаптическое как «аффективное прикосновение, план ощущений, отличный от собственно физического контакта»²². В этом смысле гаптическое в модернистском театре существует как со-чувствование (*feeling-with*) — аффективное взаимодействие, которое стремится за пределы «понятия тактильности и ощущений к более общей морфологии чувства, к гаптической эстетике, где устанавливаются разнообразные опосредованные отношения между кожей и экраном, телом и сценой, виртуальной телесностью и виртуальной средой»²³.

Патерсон отталкивается от концепции «аффекта» у Спинозы и Делёза, понимая его в первую очередь как связь между телами: «воздействие или действие, которое одно тело производит на другое»²⁴. Брайан Массуми в «Аллегории виртуального» («Parable for the Virtual») тоже подчеркивает коллективный характер таких аффективных связей, определяя его как «сонастроенность аффекта» (*affective attunement*):

Представим себе множество тел, измеренных по единой мерке, настроенных на одни сигналы, одновременно выведенных из равновесия. Они переживают коллективное событие, распределенное по этим телам. Коль скоро каждое тело имеет свои признаки и свойства... то они будут по-разному настроены к одному событию выхода из равновесия²⁵.

Именно сонастроенность аффекта является механизмом в основе рекурсивной петли и аутопоэтической системы, описанной Фишер-Лихте. Многие исследователи театра/перформанса пытались обнаружить аффект именно в такой коллективной конфигурации зрительства: «В концептуализации аффекта в исследованиях перформанса одним из вопросов являются отношения между аффектом, сознанием и коллективностью просмотра»²⁶. Можно сказать, таким образом, что гаптический контакт в модернистском театре встроен в циркуляцию ощущений и аффектов, связывающую сцену и зрителей.

Важно сказать, что, по словам Массуми, подобная аффективная связь устроена иначе, чем психологическая эмпатия: «Аффект не психологичен. Он трансиндивидуален, он существует в отношениях (*directly relational*), он непосредственно событиями и как таковой не удерживается в рамках внутренней жизни психологического субъекта»²⁷. Таким образом, аффективная связь предшествует сознанию и мышлению — это поле первичных отношений, в которых формируются сами субъекты. Вот что пишет сам Делёз: «Одновременно я становлюсь в ощущении, и нечто случается через ощущение, одно через другое, одно в другом»²⁸. В особом внимании к досубъективному измерению

21 Paterson M. The Senses of Touch. P. 3.

22 Fisher J. Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetic // Parachute. 1997. № 87. P. 6.

23 Paterson M. The Senses of Touch. P. 125.

24 Делёз Ж. Лекции о Спинозе 1978–1981 / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

25 Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham; London: Duke University Press, 2021. P. XXXIX.

26 Fensham R. Affective Spectatorship: Watching Theatre and the Study of Affect // Unfolding Spectatorship: Shifting Political, Ethical, and Intermedial Positions / Ed. by C. Stalpaert, K. Pewny, J. Coppens, P. Vermeulen. Gent: Academia Press, 2016. P. 41.

27 Massumi B. Parables for the Virtual. P. XLIV.

28 Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. С. 49.

аффекта и гаптики проявляется общая логика противостояния психологическому реализму в модернистском театре. По справедливому наблюдению Триш МакТиги,

слово «гаптический» в применении к театральному представлению... может также относиться к приемам, нарушающим визуальную и повествовательную логику спектакля. Они нарушают «иллюзию единства и непрерывности», которая характерна для аристотелевского спектакля, по словам Ханса-Тиса Леманна в «Постдраматическом театре»²⁹.

Таким образом, гаптическую эстетику в модернистском театре можно понимать как досубъективное поле возникновения аффектов, которое нарушает единство репрезентации и психологическую эмпатию циркуляцией телесных интенсивностей между сценой и зрителями. В следующих главах будут исследованы конкретные примеры с учетом этой концепции и с целью описать три взаимосвязанные формы гаптической эстетики в модернистском театре.

II

Как пишет Сара Бэй-Ченг, «чтобы лучше понять связь между экспериментами начала и конца XX века, нам следует обратиться к модернистской поэтической драме, в которой поэты-модернисты впервые столкнулись с этими крайностями в их взаимодействии»³⁰. Модернизм стал ключевым поворотным пунктом в переходе от психологического реализма эпохи модерна к современному постдраматическому театру, и поэтическая драма, в свою очередь, сыграла важнейшую роль в этом повороте. Под поэтической драмой понимается «драма, написанная с вниманием к структуре отдельных строк и к эстетическим качествам языка»³¹. В ней место обычной речи, психологического правдоподобия и причинно-следственного сюжета занимают поэтическое выражение, символические фигуры и ритуальное устройство. Примеры такой стратегии находим в двух полярных фигурах драматургии модернизма — ранней модернистке Гертруде Стайн и позднем модернисте Сэмюеле Беккете. Оба изобретают заново драматургический язык с тем, чтобы его материальность ощущалась зрителями.

На первый взгляд может показаться, что к драматургическим текстам Стайн не подходит слово «пьеса». Ни в одном нет сюжета и вообще линейного повествования, а во многих отсутствуют даже действующие лица и эпизоды с четкими границами. Они свободно переключаются с прозы на стихи и обратно. Особенности этих текстов отражены в истории их постановок. Например, при постановке оперы «Четверо святых в трех актах» композитор Вёрджил Томсон был вынужден распределить реплики, разбить «святых» на хоровые группы, добавить образные немые сцены и повествовательные отступления.

29 *McTighe T.* The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama. New York: Palgrave Mac-Millan, 2013. P. 5.

30 *Bay-Cheng S., Cole B.* Modernist Poetic Drama: A Critical Introduction // *Poets at Play: An Anthology of Modernist Drama* / Ed. by S. Bay-Cheng, B. Cole. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2010. P. 27.

31 *Bay-Cheng S., Cole B.* Modernist Poetic Drama... P. 17.

Поэтому Мартин Пачнер дал пьесам Стайн знаменитое определение «чуланная драма» (*closet drama*), называя в качестве их свойств диететичность и антитеатральность³². Тем не менее этот раздел утверждает, что в пьесах Стайн подчинение языка ритму и текстуре (а не сюжету) выражает особенную форму модернистского театра, основанную на тактильности.

Джефф Уоллес однажды предположил, что манера обращения Стайн с языком связана с темпом современных ей технологий, особенно чередованием резких стартов и остановок у автомобиля: «Если ритм языка происходит от автомобиля, то он не только звуковой, но и визуальный»³³. Сама Стайн говорила по поводу книги «Нежные пуговицы» («*Tender Buttons*»): «Я брала отдельные слова и думала над ними до тех пор, пока не выясню вполне их вес и объем, а потом помещала рядом с другими словами; и очень скоро обнаружила, что невозможно соединить их, не обнаружив при этом смысла»³⁴. Таким образом, для Стайн поэтический язык самодостаточен — он обладает весом и формой, а не просто является прозрачным средством семантических отсылок. Такой подход можно назвать гаптической поэтикой: для Стайн язык — это предмет, который можно потрогать, а его модуляции и уплотнения допускают разнообразные возможности ощущения и чувства³⁵. В поэзии подобная чувствительность и текстура выражаются визуально на бумаге и в звуке при чтении. В спектакле же они имеют гаптический характер и циркулируют между исполнителями и зрителями. Поэтому Адам Франк, чтобы объяснить циркуляцию энергии в отношениях зрителей и сцены у Стайн, вспоминает о предложенной Уилфредом Бионом теории обратимости отношения содержащего и содержащего³⁶, что в точности соответствует идее перформативной рекурсивной петли у Фишер-Лихте.

Свои ни на что не похожие пьесы Стайн называла «пейзажными пьесами», выражая этим свою претензию к реалистическому театру. Согласно Стайн, «задача искусства — ...жить в полной мере в настоящем»³⁷, а традиционный театр нервнрует ее тем, что она как зрительница смотрит, слушает и осмысляет действие таким образом, что ее эмоции все время опережают действие или отстают от него³⁸. Именно поэтому она настаивает на пейзаже, строение которого стабильно: «Пейзаж не движется, ничто в пейзаже не движется, но внутри его что-то есть, то, что там было, я помещаю в пьесу»³⁹. Все элементы ландшафта существуют в непрерывном плане одновременности⁴⁰ — и, выстраивая пьесы как пейзажи, Стайн создает из слов структуры, которые основаны не на при-

32 Puchner M. Stage Fright. P. 110–125.

33 Wallace J. Abstraction in Modernism and Modernity: Human and Inhuman. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. P. 114.

34 Stein G. A Transatlantic Interview 1946 // The Gender of Modernism: A Critical Anthology / Ed. by Bonnie Kime Scott. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990. P. 504.

35 Scherr R. Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch // Lit: Literature Interpretation Theory. 2007. Vol. 18. № 3. P. 196.

36 Frank A. The Expansion of Setting in Gertrude Stein's Landscape Theatre // Modernism/Modernity Print Plus. 2018. Vol. 3. Cycle 1 (URL: <https://modernismmodernity.org/forums/posts/expansion-setting>).

37 Stein G. Lectures in America. London: Virago Press, 1988. P. 104.

38 Stein G. Lectures in America. P. 103.

39 Stein G. Lectures in America. P. 129.

40 Stein G. Lectures in America. P. 125.

чинах и следствиях, а на отношениях; не на последовательности, а на смежности. Так ей удается избежать эмоциональной рассинхронизации.

Смежные слова зачастую различаются только небольшими вариациями и собраны в циклические последовательности. Например, в пьесе «Перечень» («A List») появляются блоки и циклы слов, схожих по «форме» и «весу» (например, Марта/Марьяш/Мариус). Стайн объясняла: «В этом естественном способе его дальнейшего создания, который был просто другим, когда все было похоже, он был просто другим, он продолжал вести... к перечням»⁴¹. И устройство «Перечня» — не психическое продвижение вперед в повествовании, а ритмическая вибрация, в которой воспроизводятся, мутируют и концентрируются вес и звучность слов. Результат же ее — не эмоциональное путешествие или психологическая драма, а чувственный опыт циклически организованного бытия-в-настоящем (*presentness*): «Если перечни были неизбежны, если серии были неизбежны и все это было неизбежно, начало снова и снова не могло меня беспокоить»⁴². Как пишет Изабель Альфандари, «Пейзаж в качестве поэтической конструкции должен служить барьером против импульсивности, средством против лишнего психологических и эмоциональных затрат»⁴³. Таким образом, неподвижность сюжета в пьесах Стайн — это не стазис, а давление пространства. Эмоциональную рассинхронизацию сменяет аффективный резонанс и гаптический поток, где язык проявляется в качестве жизненного ритма.

Некоторые из современников Гертруды Стайн — Эзра Паунд, У.Б. Йейтс, Т.С. Элиот — также уделяли особое внимание ритму и текстуре слова, но все они в разной степени полагались и на сюжет, так что гаптическое качество аффекта у них не настолько абсолютно. На более позднем этапе модернизма самым значительным продолжением гаптической эстетики Стайн оказалась театральная практика Сэмюэла Беккета, особенно в формалистский период его творчества начиная с 1960-х. В обоих случаях на сцене нет движения, персонажи почти не производят действий и произносят слова потоками, нацеленными на чувственное восприятие. Джеймс Р. Меллоу писал, что «Стайн задолго до Беккета или Пинтера обездвижила своих персонажей бесконечной речью»⁴⁴.

Но если Стайн вырабатывает ритм из рекурсивной текстуры и веса слов, Беккет дополняет эту стратегию тишиной. Образец этого — пьеса «Пьеса»⁴⁵ («Play»). Три головы — Ж1, Ж2 и М1 — в неподвижности торчат из одинаковых серых урн. Яркий прожектор попеременно освещает каждую из голов, которые тогда выпаливают череду слов; интонация и синтаксис стерты в почти механический поток, монотонный и похожий на пулеметную очередь. Периодически речи голов прерывают паузы-затемнения, после чего очередь переходит к другой голове, и иногда эти паузы отмечены смехом или звуком отрыжки. По словам самого Беккета, структурно пьеса устроена, как «действие ручной

41 Стайн Г. Композиция как объяснение / Пер. Ольги Брагиной // Ф-письмо. 20 июля 2020 года. Syg.ma.

42 Там же.

43 *Alfandary I.* Page-Landscapes in the Theatre of Gertrude Stein // *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries* / Ed. by P. Guibert. New York: Rodopi, 2011. P. 269.

44 *Mellow J.R.* Forward // *Opera and Plays by Gertrude Stein* / Ed. by J.R. Mellow. New York: Station Hill Press, 1987. P. 8.

45 По-русски также «Игра». — Прим. пер.

газонокосилки: выброс энергии — потом пауза; еще один выброс — и еще одна пауза»⁴⁶. Чередование взрывов и тишины демонстрирует течение аффектов, поскольку «аффект — это подъем или падение напряжения внутри механического ассамбляжа»⁴⁷. Филип Гласс, написавший музыку для постановки «Пьесы» в 1966 году, точно описал ее как «очень статичную вещь, полную ритмических вариаций»⁴⁸. Как и в пьесах Стайн, слова в пьесах Беккета захватывают зрителей не психологической эмпатией, а напрямую модуляцией гаптического ритма.

Та же логика газонокосилки лежит в основе пьесы «Не я», которую часто называют наиболее строго ритмизованным текстом Беккета. Там всего два элемента: рот, висающий над сценой, и слушатель, завернутый в покрывало. Речь Рта состоит из обрывков длиной от двух до четырех слов, которые часто сопровождаются повышением тона на последнем слове и разделены короткими паузами. Вот что говорила актриса Билли Уайтлоу, игравшая Рот в постановке 1973 года: «Я все время отмеряю такт. Хотя текст сначала не очень понятен, я знаю, что если я правильно поймаю его ритм и музыку, то он произведет эффект»⁴⁹. Ее слова показывают, что вместо действия и сюжета мотором, который движет зрителей, здесь оказываются аффект и ритм. Периодически обрывки гаптического ритма пьесы прерываются криком Рта — «что?.. кто?.. нет!.. она!» — и либо паузой длиннее обычного, либо диким смехом и криком, которые, по словам Уайтлоу, появлялись ниоткуда и прекращались так же внезапно⁵⁰. Таким образом, театр Беккета, с одной стороны, наследует гаптической театральности Стайн, а с другой — добавляет новый эффект кричащей тишины, пульсирующей неподвижности, наполненной аффектом отсутствия. И он, и Стайн показывают, что модернистская поэтическая драма не антитеатральна, но обладает неконвенциональной театральностью, переориентирующей зрителей от субъективной эмпатии к гаптическим ритмам.

III

У Стайн и Беккета гаптическая театральность опирается на ритм и чувственность языка, в то время как режиссеры модернизма применяли более разнообразные и междисциплинарные стратегии. Эти стратегии родились из междисциплинарной природы авангардных движений модернизма: символизма в случае Эдварда Гордона Крэга, конструктивизма у Всеволода Мейерхольда, сюрреализма у Антонена Арто и футуризма в случае Филиппо Томмазо Маринетти. В этой главе мы сначала сосредоточимся на театральной работе Крэга и Мейерхольда, которых объединяет ритмическая аранжировка абстрактных форм, воздействующая непосредственно на нервную систему зрителей.

46 Цит. по *Gontarski S. Introduction // The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: The Shorter Plays / Ed. by S. Gontarski. London: Grove Press, 1999. P. XIX.*

47 *Zepke S. Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. New York; London: Routledge, 2005. P. 178.*

48 *Glass P. Opera on the Beach. London: Faber & Faber, 1988. P. 35.*

49 Цит. по *Goodridge J. Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony. London: Jessica Kingsley, 1999. P. 56.*

50 Цит. по *Frost E.C. Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays // Theatre Journal. 1991. Vol. 43. № 3. P. 367–368.*

Британский театральный режиссер Эдвард Гордон Крэг был одним из первых и самых решительных оппонентов психологического реализма. Его широко известная концепция «сверхмарионетки» предлагает заменить такого неполноценного медиума, как живого актера, абстрактной «сверхмарионеткой». Для Крэга тело актера должно быть полностью подчинено его разуму (душе), который принадлежит «пантеистической природе» и необходим, чтобы соединить человека с совершенным законом Природы⁵¹. Но тело живого актера «находится во власти его эмоций»⁵², им часто управляет случайное чувство, а не разум⁵³. А при помощи «сверхмарионетки» нам больше не придется «испытывать на себе жестокое влияние эмоциональных признаний собственных слабостей»⁵⁴, ведь она может «достичь такого совершенного автоматизма, при котором... тело стало бы абсолютно послушным рабом сознания»⁵⁵. Иными словами, «сверхмарионетка» воплощает универсальный закон природы, не искаженный психологическим мимесисом, что дает Крэгу повод заявить: «Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы»⁵⁶.

Идеи Крэга были сродни спиритуальной абстракции, которой занимались его соотечественники Василий Кандинский и Пит Мондриан: оба под влиянием теософии стремились обнаружить метафизическую истину через абстрактные ритмы и космические законы. Но Кандинский и Мондриан работали со статичной композицией, тогда как радикальный подход Крэга основан на кинестетике. В его сценографических экспериментах под названием «Декорация» («the Scene») сцена должна была представлять подвижное сочленение геометричных плоскостей, света и тени: «и время может так управлять движением всей сцены, чтобы из него возникал ритм»⁵⁷. Плоскости и фигуры поднимаются, вращаются и исчезают; свет же понимается как пластичная субстанция, придающая форму движению и позволяющая законам Природы действовать «непосредственно и помимо сознания» на чувства зрителей⁵⁸. Здесь стоит заметить, что ритмический аффект здесь не довлеет себе самому, как у Стайн и Беккета, а направлен на произведение смысла, а именно божественной и природной истины. Но истина находится не в умопостижении, а происходит через мышление, воплощенное в действии, при котором «мышление и производство смысла не просто находятся в голове, но воплощены на уровне биологии, аффекта, эпистемологии и онтологии»⁵⁹. Таким образом, синхронизированная сцена Крэга захватывает физические ритмы зрителей, и мышление происходит как схватывание смысла действием, прямое касание ритма и естественного закона вселенной. Зрители не занимаются интерпретацией

51 Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. London; New York: Routledge, 1998. P. 192.

52 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Пер. с англ. В.В. Воронина. М.: Искусство, 1988. С. 213.

53 Craig E.G. Craig on Theatre / Ed. by J.M. Walton. London: Methuen Drama, 1991. P. 83.

54 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка С. 228.

55 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка С. 216.

56 Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка С. 228.

57 Цит. по Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. P. 178.

58 Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. P. 179.

59 Murphy M. Edward Gordon Craig's Continuity of Life, Mind, and Spirit: a Cognitive View // New Theatre Quarterly. 2019. Vol. 35. № 4. P. 383.

истины на дискурсивно-интеллектуальном уровне, но постигают ее аффективно как поток физически воплощенного знания.

Хотя Мейерхольда относят к русскому конструктивизму, Крэг оказал на него огромное влияние. Мейерхольд «перевел с немецкого языка две статьи Эдварда Гордона Крэга», а в 1911 работал с Крэгом над постановкой «Гамлета» в Московском художественном театре⁶⁰. Мейерхольд не поддерживал прямо такую радикальную идею, как замена актеров «сверхмарионеткой», но разделял увлечение Крэга геометрией, ритмом и упорядоченным движением. Его знаменитая техника «биомеханики» требует от актера подчинять действие набору биомеханических законов, что должно привести к таким эффектам: «1) отсутствие лишних, непроизводительных движений, 2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость»⁶¹. Для тренировки этих принципов Мейерхольд разрабатывает несколько «этюдов» — каждый представляет собой серию движений, воплощающих принципы биомеханики, которые актерам следует довести до автоматизма. Так, актер уподобляется опытному рабочему, который способен точно выполнять повторяющиеся действия: залог его эффективности и надежности — именно отсутствие психологической вовлеченности.

Как ни парадоксально, такая механистическая манера — надежный способ возбудить в зрителях эмоции:

Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется «возбудимость», заражающая зрителей, втягивающая их в игру актера (то, что мы раньше называли «захватом»)⁶².

Здесь под «захватом» имеется в виду не психологическое или интеллектуальное воздействие, а физическое, при котором тела зрителей оказываются захвачены биомеханическим ритмом. Мейерхольд решительно отвергает психологическую эмпатию и эмоциональный опыт:

Восторг — это пресловутое нутро, это переживания, это система моего учителя К.С. Станиславского, который, кстати сказать, вероятно, от нее скоро откажется. Нам не нужен восторг, нам нужна возбудимость на почве прочной физической предпосылки⁶³.

Можно сказать, что различие «восторга» и «возбудимости» у Мейерхольда предвосхищает различие между эмоцией как субъективным переживанием и аффектом как трансиндивидуальной интенсивностью у Делёза и Гваттари. Мейерхольд не пытается психологически пробудить сочувствие к делу пролетарской революции, хотя для него как для видного деятеля революции это остается высшей целью; но абстрактные законы физического движения тела напрямую воздействуют на зрителей, «захватывают» их механизированным ритмом, приводят в резонанс с пролетарским коллективом. Так, гаптический театр становится энергетической фабрикой, стирая границу между искусством и жизнью.

60 Braun E. Meyerhold: A Revolution in Theatre. London: Methuen Drama, 1998. P. 86.

61 Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. С. 487.

62 Мейерхольд В.Э. Статьи... С. 489.

63 Актер будущего и био-механика // Театральная Москва. 1992. № 45. С. 10.

Если абстракция Крэга встраивает театральную практику в универсальный метафизический порядок, то абстракция Мейерхольда синхронизирует тела зрителей с ритмом индустриальной современности и революционной коллективности. При всем отличии их методов оба пытаются отменить психологический реализм и установить контакт со зрителями через абстрактные движения. Разрыв с реализмом через абстракцию — одна из определяющих черт модернизма, и разработанный Крэгом и Мейерхольдом гаптический театр, где в абстрактных движениях проявляется и становится осязаемым жизненный и космический поток, составляет чрезвычайно важную часть модернистского проекта.

IV

В театре что Крэга, что Мейерхольда сохраняется архитектурная граница: сцена остается отдельной, а гаптический контакт опосредован дистанцией. Арнольд Аронсон замечает у Мейерхольда «базовый консерватизм» в работе с пространством, предполагающий «явно заметное разделение сцены и зрительного зала»⁶⁴. Напротив, предложенный Антоненом Арто «театр жестокости» и тактильный театр Филиппо Томмазо Маринетти, которым посвящен этот раздел, идут еще дальше в переосмыслении отношений сцены и зала: контакт становится более непосредственным, интенсивным и даже агрессивным, что заставляет присмотреться к этическим проблемам, связанным с гаптической эстетикой.

Как и те драматурги и режиссеры, о которых речь шла выше, Арто явным образом замещает сенсорной стимуляцией повествовательные стратегии в духе психологического реализма. Он считал, что язык сцены должен быть конкретен, независим от слова и обращаться прежде всего к чувствам⁶⁵, поскольку от интеллектуального созерцания можно легко отвернуться, но невозможно противостоять стимулам, направленным непосредственно на физическую чувственность⁶⁶. Исходя из этого, Арто пытается заново придумать архитектуру театра:

Мы предлагаем круговой спектакль, где сцена и зал не будут составлять два замкнутых мира, лишённые связи друг с другом, и можно будет передавать зрительные и звуковые сигналы сразу всей массе зрителей⁶⁷.

В этом круговом театре сцена и зрители находятся в едином тесном пространстве, и рекурсивная петля затягивается еще сильнее.

Резонанс, возникающий между зрителями и исполнителями, Арто сравнивает с заразой и рассматривает «действие театра, как и действие чумы, в плане подлинной эпидемии»⁶⁸. В противовес представлениям современной медицины он называет чуму психической заразой, которая передается «без крыс,

64 Aronson A. The History and Theory of Environmental Scenography. London: Methuen Drama. 2018. P. 91.

65 Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. Г. Смирновой. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. С. 127.

66 Арто А. Указ. соч. С. 172.

67 Арто А. Указ. соч. С. 177.

68 Арто А. Указ. соч. С. 115.

без микробов и без контактов»⁶⁹. Так же и театр способен даже при отсутствии прямого физического контакта между исполнителями и зрителями стать источником болезни, доводящей «человеческий организм до разрывов и судорог, подобно тому, как чувство боли, постепенно нарастая и углубляясь, умножает свои ходы и завоеванные области во всех сферах наших чувств»⁷⁰. Природа этой заразы не физическая, но она действует через осязание и нажим: «сближение на сцене... двух нервных магнетизмов является чем-то столь цельным, столь настоящим, даже столь же определяющим, как в жизни — сближение двух эпидермисов в акте насилия»⁷¹. Тела используются, «словно сито»⁷²: речь идет о физически ощутимом процессе просеивания энергий через тела. Блау пишет о таком гаптическом взаимодействии как об «алхимическом огне», в котором «плоть, вздрагивающая от прикосновения, исчезает под натиском желания вместе с защищавшим ее разделением»⁷³. Поэтому Делёз и Гваттари заимствовали у Арто понятие «тела-без-органов», поставив его в центр поля, пересеченного аффектами и интенсивностями, — такое поле воплотил Арто в «театре жестокости», чье действие заключалось не в репрезентации образов, а в преображении самих исполнителей и зрителей.

При этом Арто, как и Крэг, сохраняет и метафизическое устремление. В особенности его привлекают магия и мистицизм древних театральных традиций востока: «Проблема западного театра заключается в том, что он занят человечеством, в то время как восточный театр занят вселенной»⁷⁴. Но в его случае космическая и метафизическая правда совсем не так тиха и безобидна, как у Крэга. Арто считает, что магия театра достижима через Жестокость — действие, направленное на повышение напряжения: «Интересны не события сами по себе, а та предельная точка накала, то состояние нравственного брожения, в которое они погружают умы. Они постоянно и сознательно вергают нас в состояние хаоса»⁷⁵. Только когда удалось достичь предела в ритмичности, вибрации, интенсивности, когда тела уже пронизаны и ушиблены аффектом, становится возможно «создать в театре реальность, в которую можно поверить, которая смогла бы стать каким-то реальным уязвлением для сердца и чувства, как и всякое истинное ощущение»⁷⁶. Только жестокость и ужас «нащупывают границы нашей собственной жизненной целостности, ставят нас лицом к лицу со всем, на что мы способны»⁷⁷. Лишь с их помощью душа способна выйти в трансцендентное, прикоснуться к мировой истине⁷⁸.

Однако такое мощное воздействие делает зрителей уязвимыми: та же сила, что пробуждает их, может разрушить пределы психики и тела, вторгнуться в пространство личной автономии — и отсюда возникают этические вопросы к гаптическому театру Арто. Морис Мерло-Понти и Жан-Люк Нанси уже под-

69 Арто А. Указ. соч. С. 113.

70 Там же.

71 Арто А. Указ. соч. С. 170.

72 Арто А. Указ. соч. С. 225.

73 Blau H. The Most Concealed Object. P. 54.

74 Artaud A. The Theatre and its Double / Ed. by M. Taylor-Batty. London; New York; Dublin: Bloomsbury Publishing, 2024. P. 201.

75 Арто А. Указ. соч. С. 207.

76 Арто А. Указ. соч. С. 176–177.

77 Арто А. Указ. соч. С. 177.

78 Арто А. Указ. соч. С. 177.

нимали их в своих философских работах о тактильности и гаптике. Мерло-Понти предложил понятие «хиазмы», обратимого отношения того, чего касаются, с тем, что осуществляет касание, отношения видимого и видящего⁷⁹; с одной стороны, эта конфигурация соотносится с рекурсивной петлей между сценой и зрителями в модернистском театре, с другой же — подчеркивает внутренний разрыв, «расхождение» внутри хиазмы, где то, что касается, и то, чего касаются, неспособны достичь полного совпадения⁸⁰. Акцент на неустранимом промежутке приводит контакт и автономность в равновесие: за каждым соединением следует разделение. Впоследствии Жан-Люк Нанси усилил этический подтекст: «Всякое сущее соприкасается с другим сущим, но закон касания — это разделение и даже больше — разнородность соприкасающихся поверхностей»⁸¹. Понимая опасность гомогенизации и гегемонии, Нанси пишет о прикосновении как смежности без слияния, контакте без интеграции, изменении без поглощения становлением, как у Делёза и Гваттари.

Однако импульс гаптической эстетики в театре модернизма придают прежде всего делёзианские категории становления и аффекта. Как в таком случае можно откалибровать его аффективное воздействие, чтобы тактильная связь способствовала автономным изменениям, а не сводилась к принудительному захвату? Вот интересная мысль Джудит Батлер, сформулированная по другому поводу:

Любая ответная реакция на происходящее является функцией и эффектом уязвимости — открытости истории, фиксации впечатлений, ощущения, захватившего рассудок. Уязвимость, возможно, является функцией открытости, то есть открытости миру, не являющемуся в полной мере известным или предсказуемым⁸².

Карен Барад, опираясь на квантовую теорию поля и Деррида, развивает идею открытости:

Всякое прикосновение подразумевает бесконечную инаковость, так что прикосновение к другому становится прикосновением ко всем другим, включая «себя»; а прикосновение к «себе» подразумевает прикосновение к незнакомым другим внутри. <...> То есть каждое конечное существо всегда уже пронизано бесконечной инаковостью, преломленной через бытие и время⁸³.

В этом свете оказывается важно, чтобы конкретные формы гаптической эстетики в модернистском театре служили неопределенным и многонаправленным трансформациям исполнителей и зрителей. Например, аффектированная речь у Стайн и Беккета работает на пробуждение и освобождение восприятия и чувственности; абстрактные движения у Крэга отсылают к метафизическим законам космической энергии, которые сами по себе изменчивы и не конечны; ну а «театр жестокости» Арто, хотя и индуцирует уязвимость, не предписыва-

79 Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с фр. О.Н. Шпараги. Минск: Логвинов, 2006. С. 208.

80 Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. С. 215.

81 Нанси Ж.-Л. Бытие единичное и множественное / Пер. с фр. В.В. Фурс. Минск: Логвинов, 2004. С. 21

82 Батлер Дж. Заметки к перформативной истории собрания / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 146.

83 Barad K. On Touching: The Inhuman That Therefore I Am // differences. 2012. Vol. 23. № 3. P. 214.

ет единой истины жизни: его касание может казаться устрашающим, но оно очищает душу и готовит ее к новым перспективам, далеким от безопасности и спокойствия.

С другой стороны, у Филиппо Томмазо Маринетти гаптическая театральность поначалу остается закрытой. Маринетти проповедовал прямое воздействие и возбуждение нервной системы зрителей еще за два десятка лет до Арто и под влиянием современного ему технологического и псевдонаучного воображения. В «Манифесте синтетического театра футуризма» он славит скорость, энергию, провокацию и даже насилие, называя их противоядием к занудному психологическому натурализму XIX века. Чувственная уязвимость зрителей здесь взята на службу войны и националистической, фашистской мобилизации: гаптическое не открывает окно духовных и перцептуальных возможностей, но оказывается инструментом демагогии и подготовки к насилию и войне. Однако ряд неудач заставил Маринетти спустя пять лет отойти от радикальной политики в сторону искусства и культуры; так он пришел ко «второму футуризму» и «тактильному театру». Гюнтер Бергхаус связывает эту эволюцию с кризисом среднего возраста и влиянием возлюбленной Маринетти — Бенедетты Каппы, которая «избавила его от примитивного мачизма и заставила переоткрыть в себе мягкость, отзывчивость и эмпатию»⁸⁴. «Тактильный театр» все так же отвергает психологический реализм — Маринетти пишет о «тактильной, мускулистой, спортивной, механически концентрированной драматургии без психологии»⁸⁵, — но гаптические отношения между сценой и зрителями смягчаются, становятся более свободными, а не насильственными.

Так, в «Манифесте тактилизма» 1921 года описано, как Маринетти погружается в море, испытывает прикосновения камней, волн и солнечного света. Здесь все еще есть место образам жестокой интенсивности: «В воде, которую разрывали скалы, пенистые ножницы ножи бритвы... ..Гибкая сталь с ее плодовитым мужским дыханием. ...Обжигающие лучи жарили мое тело...»⁸⁶, — но ниже им противопоставлены тактильные качества: мягкость, теплота, ностальгия, чувственность, аффективность⁸⁷. В написанной три года спустя работе «Тактилизм: к открытию новых чувств» Маринетти возводит происхождение своего тактилизма к опыту темного окопа на поле боя, где приходится действовать на ощупь⁸⁸. Но его риторика на удивление спокойна, и если на что-то и намекает, то на травматичность этого опыта. Как пишет об этом Барбара Спакман, «металлическое тело» из его предшествующих работ, мечтавшее об очищающей войне и победе над смертью, уступает «чувственному телу», которое выжило и мечтает теперь, как ни странно, о любви и дружбе⁸⁹.

84 Berghaus G. *Marinetti's Volte-Face of 1920: Occultism, Tactilism and «Gli Indomabili» // Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011. P. 67.

85 *Marinetti F.T. Critical Writings* / Ed. by G. Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. P. 458.

86 *Marinetti F.T. Tactilism // Futurism: An Anthology* / Ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven; London: Yale University Press, 2009. P. 265.

87 *Marinetti F.T. Tactilism*. P. 266–267.

88 *Marinetti F.T. Critical Writings*. P. 442.

89 *Spackman B. Touching the Future: Marinetti's Haptic Aesthetic // Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011. P. 162.

Отталкиваясь от разнообразия тактильных качеств, Маринетти предлагает «тактильный театр»: «Зрители будут сидеть, положив руки на длинные тактильные ленты, которые будут разворачиваться перед ними, производя различные ощущения через различные ритмы»⁹⁰. Ритмизованные, множественные прикосновения расширяют поле восприятия — от скорости и энергии к многообразному переживанию жизни и космоса. Маринетти пишет о «точке соприкосновения между нашей кожей и бесконечным пространством-временем, которое нас окружает. Можно также назвать ее чувством телесного ритма. Задача этого чувства — привести наши тела в гармонию с ритмами земли и планет»⁹¹. Как и Арто и Крэг, здесь Маринетти приходит к пониманию театра как сцены космического резонанса и «совершенного духовного общения между человеческими существами посредством эпидермиса»⁹². Так что, хотя поначалу Маринетти видел в синтетическом футуристском театре инструмент насильственного чувства и тяги к доминированию, впоследствии он возвращает зрителям свободу восприятия — через мягкость и многообразность, присущие тактилизму. Так, он реализует более эмансипирующую и этичную версию гаптической рекурсивной петли. Эволюция его взглядов на театр показывает, что гаптическая театральность требует постоянного внимания к дихотомиям откровения и принуждения, обещания пробуждения и опасности насилия.

Эрин Маннинг пишет, что «жест прикосновения — несмотря на то, достиг он вас или нет, — становится сообщением о возможности сообщения»⁹³. Если прикосновение — физическое или метафорическое/аффективное — есть самый базовый механизм человеческих отношений, то «тактильность и театр относятся к одной и той же “сфере”»⁹⁴. Драматурги, режиссеры и артисты модернизма поняли это и, отказавшись от интроспективных ловушек психологической достоверности с ее стерильными самоповторами, обратились к аффективной открытости и взаимодействию. Таким образом, главным наследием модернистского театра в модерности и далее в нашей современности оказывается переосмысление мышления и правды через гаптические ощущения как основания совместного творения мира.

Перевод с английского Андрея Карташова

⁹⁰ *Marinetti F.T. Tactilism. P. 266–268.*

⁹¹ *Marinetti F.T. Critical Writings. P. 445.*

⁹² *Marinetti F.T. Critical Writings. P. 440.*

⁹³ *Manning E. Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. P. 61.*

⁹⁴ *Antonello P. Out of Touch: F.T. Marinetti's Il Tattilismo and the Futurist Critique of Separation // Back to the Futurists / Ed. by E. Adamowicz, S. Storchi. Manchester: Manchester University Press, 2013. P. 50.*

Библиография / References

- Актер будущего и био-механика // Театральная Москва. 1992. № 45. С. 9–10.
(*Aktyor budushchego i bio-mekhanika // Teatral'naya Moskva. 1992. № 45. P. 9–10.*)
- Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. Г. Смирновой. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.
(*Artaud A. The Theatre and its Double. Saint Petersburg, Moscow, 2000 — In Russ.*)
- Батлер Дж. Заметки к перформативной истории собрания / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
(*Butler J. Notes Toward a Performative Theory of Assembly. Moscow, 2018 — In Russ.*)
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 837.
(*Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Yekaterinburg; Moscow, 2010 — In Russ.*)
- Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Machina, 2011.
(*Deleuze G. Francis Bacon: The Logic of Sensation. Saint Petersburg, 2011 — In Russ.*)
- Делёз Ж. Лекции о Спинозе 1978–1981 / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
(*Deleuze G. Spinoza: Practical Philosophy. Moscow, 2016 — In Russ.*)
- Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Пер. с англ. В.В. Воронина. М.: Искусство, 1988.
(*Craig E.G. The Actor and the Über-Marionette // Craig E.G. Vospominaniya, statyi, pisma. Moscow, 1988 — In Russ.*)
- Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968.
(*Meyerhold V. Statyi, pisma, rechi, besedy. Moscow, 1968 — In Russ.*)
- Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с фр. О.Н. Шпараги. Минск: Логвинов, 2006.
(*Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible. Minsk, 2006 — In Russ.*)
- Нанси Ж.-Л. Бытие единичное и множественное / Пер. с фр. В.В. Фурс. Минск: Логвинов, 2004.
(*Nancy J. Being Singular Plural. Minsk, 2004 — In Russ.*)
- Ригль А. Позднеримское художественное производство / Пер. с нем. Г. Гимельштейна. М.: V-A-C Press, 2025.
(*Riegl A. Late Roman Art Industry. Moscow, 2025 — In Russ.*)
- Alfandary I. Page-Landscapes in the Theatre of Gertrude Stein // *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries* / Ed. by P. Guibert. New York: Rodopi, 2011.
- Antonello P. Out of Touch: F.T. Marinetti's *Il Tattilismo* and the Futurist Critique of Separation // *Back to the Futurists* / Ed. by E. Adamowicz, S. Storch. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Aronson A. *The History and Theory of Environmental Scenography*. London: Methuen Drama, 2018.
- Barad K. On Touching: The Inhuman That Therefore I Am // *differences*. 2012. Vol. 23. № 3. P. 206–223.
- Bay-Cheng S., Cole B. *Modernist Poetic Drama: A Critical Introduction* // *Poets at Play: An Anthology of Modernist Drama* / Ed. by S. Bay-Cheng, B. Cole. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2010.
- Berghaus G. Marinetti's *Volte-Face* of 1920: Occultism, Tactilism and «*Gli Indomabili*» // *Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011.
- Blau H. *The Most Concealed Object* // *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography* / Ed. by J. Collins, A. Nisbet. London; New York: Routledge, 2010.
- Braun E. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. London: Methuen Drama, 1998.
- Craig E.G. *Craig on Theatre* / Ed. by J.M. Walton. London: Methuen Drama, 1991.
- Craig E.G. *On the Art of the Theatre*. Chicago: Browne's Bookstore, 1912.
- Fensham R. *Affective Spectatorship: Watching Theatre and the Study of Affect* // *Unfolding Spectatorship: Shifting Political, Ethical, and Intermedial Positions* / Ed. by C. Stalpaert, K. Pewny, J. Coppens, P. Vermeulen. Gent: Academia Press, 2016.
- Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London; New York: Routledge, 2008.
- Fisher J. *Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetic* // *Parachute*. 1997. № 87. P. 4–11.
- Frank A. *The Expansion of Setting in Gertrude Stein's Landscape Theatre* // *Modernism/Modernity Print Plus*. 2018. Vol. 3. Cycle 1 (URL: <https://modernismmodernity.org/forums/posts/expansion-setting>).
- Frid E., Lindetorp H. *Haptic Music — Exploring Whole-Body Vibrations and Tactile Sound for a Multisensory Music Installation* // *Proce-*

- edings of the 17th Sound and Music Computing Conference (SMC). 2020. P. 68–75.
- Frost E.C.* Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays // *Theatre Journal*. 1991. Vol. 43. № 3. P. 361–376.
- Garrington A.* Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Glass P.* Opera on the Beach. London: Faber & Faber, 1988.
- Goldberg R.* Performance Art: From Futurism to the Present. New York: Thames & Hudson, 2011.
- Gontarski S.* Introduction // *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: The Shorter Plays* / Ed. by S. Gontarski. London: Grove Press, 1999.
- Goodridge J.* Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony. London: Jessica Kingsley, 1999.
- Innes C.* Modernism in Drama // *The Cambridge Companion to Modernism* / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Kappers A.M.L.; Bergmann Tiest W.M.* Haptic Perception // *The Cambridge Handbook of Applied Perception Research* / Ed. by R.R. Hoffman, P.A. Hancock, M.W. Scerbo, R. Parasuraman, J.L. Szalma. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Manning E.* Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Marinetti F.T.* Critical Writings / Ed. by G. Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Marinetti F.T.* Tactilism // *Futurism: An Anthology* / Ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven; London: Yale University Press, 2009.
- Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- Massumi B.* Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham; London: Duke University Press, 2021.
- McTighe T.* The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama. New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- Mellow J.R.* Forward // *Opera and Plays by Gertrude Stein* / Ed. by J.R. Mellow. New York: Station Hill Press, 1987.
- Murphy M.* Edward Gordon Craig's Continuity of Life, Mind, and Spirit: a Cognitive View // *New Theatre Quarterly*. 2019. Vol. 35. № 4. P. 373–386.
- Paterson M.* Architecture of Sensation: Affect, Motility and the Oculomotor // *Body & Society*. 2017. Vol. 23. № 1. P. 3–35.
- Paterson M.* The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. Oxford; New York: Berg, 2007.
- Puchner M.* Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Scherr R.* Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch // *Lit: Literature Interpretation Theory*. 2007. Vol. 18. № 3. P. 193–212.
- Spackman B.* Touching the Future: Marinetti's Haptic Aesthetic // *Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer: For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde* / Ed. by G. Tellini. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2011.
- Stein G.* A Transatlantic Interview 1946 // *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* / Ed. by Bonnie Kime Scott. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Stein G.* Selected Writings of Gertrude Stein / Ed. by C.V. Vehten. New York: Random House, 1946.
- Taxidou O.* Modernism and Performance: Jarry to Brecht. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Walden C.* Modernism and European Drama/Theatre // *The Modernist World* / Ed. by S. Ross, A.C. Lindgren. London; New York: Routledge, 2017.
- Wallace J.* Abstraction in Modernism and Modernity: Human and Inhuman. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.
- Zepke S.* Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari. New York; London: Routledge, 2005.

Надежда Дмитриевна Хвощинская в истории русской литературы XIX века

Алексей Вдовин

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_177

Alexey Vdovin

From the Guest Editor

Алексей Вдовин

НИУ «Высшая школа экономики» (Москва),
Школа филологических наук, профессор; доктор
филологических наук, PhD
avdovin@hse.ru.

Alexey Vdovin

National Research University Higher School of Economics (Moscow), School of Philological Sciences;
professor; PhD, doctor hab.
avdovin@hse.ru.

Исследования русских писательниц XVIII–XX веков сегодня переживают подлинный бум. Отчасти он поддержан институционально: в издательстве «Новое литературное обозрение» выходит особая серия «*Studia Identitatis*», в ведущих российских книжных издательствах регулярно (ре)публикуются произведения писательниц от Анны Буниной до Анны Мар и Елены Шварц, проект «Полка» уделяет женскому письму много места, в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН начало выходить полное собрание сочинений Н.С. Соханской — одной из наиболее самобытных писательниц середины XIX века, писавшей под псевдонимом Надежда Кохановская, издательство «Дмитрий Сечин» планомерно выпускает полное собрание сочинений Евдокии Ростопчиной, в ведущих журналах выходят блоки статей о писательницах прошлого¹. Читатель может спросить: «Чего же боле?» В самом деле: я перечислил далеко не все проекты и исследования, увидевшие свет на протяжении последних десяти лет. Мы и правда стали свидетелями поистине обнадеживающего и весьма

1 См., например: специальный номер журнала «ILCEA» (Университет Гренобля) под названием «*Les femmes en Russie: parcours, mythes et représentations*» (2017. Vol. 29. URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/4202>); Вайсман М., Успенский П., Федотов А. Авдотья Панаева сама по себе: субъектность, нарратив, сюжеты // Новое литературное обозрение. 2023. № 3 (181). С. 200–204.

существенного поворота неповоротливого русского литературного канона к забытым страницам женского литературного творчества. Произведения переиздаются, исследования пишутся, однако этого все еще недостаточно для достижения некоего порога насыщения — преодоления фактически столетнего тренда, исключающего писательниц из литературного пантеона. Для того чтобы говорить о достижении порога насыщения, необходимо еще как минимум три литературных факта:

- 1) произведения ключевых писательниц прошлого должны быть переизданы по крайней мере в виде однотомников избранных произведений, в лучшем случае — многотомных изданий (в пределе — академических);
- 2) о творчестве ключевых писательниц должны появиться хотя бы первичные научные монографии, а в перспективе — их научные биографии;
- 3) эти же произведения должны быть различными способами вписаны в университетские (т.е. образовательные) нарративы об истории русской литературы XIX столетия (формы присутствия могут варьировать — главное, чтобы они не сводились к номинальному упоминанию).

Может показаться, что подобная программа — утопия, но она вполне реализуема, хотя, конечно, не в ближайшее время, но по меньшей мере в горизонте 20–30 лет. При условии, разумеется, планомерной работы большого числа исследователей.

Одной из писательниц, творчество которой, без сомнения, постепенно возвращается в историю русской литературы XIX века, является Надежда Дмитриевна Хвоцинская (1821–1889²) — одна из наиболее высоко котиравшихся у критики XIX века отечественных романисток. Такие критики, как Евгения Тур, А.П. Милюков, А.М. Скабичевский, П.Д. Боборыкин, К.К. Арсеньев и др., ставили ее в один ряд с Гончаровым, Тургеневым, Григоровичем, Салтыковым-Щедриным и Писемским, то есть, по сути, отводили ей место в пантеоне наиболее крупных писателей-современников³. При жизни Хвоцинской вышло несколько собраний ее сочинений, а 6-томное полное собрание 1912–1913 годов сделало ее тексты еще более доступными⁴. В советские годы в виде однотомников несколько повестей Хвоцинской переиздавались лишь дважды (собрания М.С. Горячкиной в 1963 и 1984 годах). С 1984 года на русском языке ее художественные произведения, к сожалению, не перепечатывались, чего нельзя сказать о переводах. Повесть «Пансионерка» в 1990 году вышла на финском, а в 2000 — на английском языке. Международной группой переводчиков сейчас готовятся английские переводы еще нескольких произведений —

2 Е.Н. Строганова установила наиболее вероятный год рождения — 1821 (*Строганова Е.Н.* К 200-летию Надежды Дмитриевны Хвоцинской: о дате рождения писательницы // *Культура и текст.* 2021. № 2 (45). С. 113–120).

3 Максимально полная на сегодня библиография критических и академических статей о Хвоцинской доступна в блоге проф. Эрика МакДоналда (URL: <https://xixvek.wordpress.com/new-about-this-blog/bibliography-of-secondary-literature-on-nadezhda-khvoshchinskaia-v-krestovskii/>).

4 Наиболее полную библиографию текстов Хвоцинской (а также ее сестер) см: Khvoshchinskaya Sisters Digital Collection (URL: <https://khvoshchinskies.web.illinois.edu/bibliography/>).

наиболее выдающегося романа «Большая Медведица» и повестей «Братец», «Первая борьба» и «Свидание»⁵.

Если в советском литературоведении о Хвоцинской упоминали редко (см. библиографию по ссылке в сноске № 3), то начиная с 1986 года по ее поэзии, прозе и литературной критике было защищено несколько диссертаций и написано несколько десятков статей — но ни одной монографии⁶. Российские, украинские и польские литературоведы О. Кренжолек, А.И. Тыминский, Е.Н. Строганова, В.Л. Погребная и Е.П. Березкина (фамилии даны в порядке появления работ) начиная с 1986 года занимаются литературной позицией (Кренжолек, Строганова), стилем и поэтикой (Тыминский), гендерными аспектами ее творчества (Строганова, Погребная) и спецификой отдельных произведений (Березкина и др.).

В западной русистике Хвоцинская стала законным и набирающим популярность объектом историко-литературных штудий в начале 1990-х годов. Карен Рознек, Джеанн Гейт, Арья Розенхольм, Хильде Хогенбом и Анна Берман⁷ в своих книгах, статьях и публикациях источников заложили прочный фундамент для серьезного и многоаспектного исследования русской писательницы⁸.

Тем не менее бросается в глаза, что в России до сих пор не было предпринято важнейших шагов, позволивших бы более прочно утвердить заслуженное место Хвоцинской в истории русской литературы, — ни републикации ее произведений, ни появления в печати многочисленных материалов, отложившихся как ее в личном фонде в РГАЛИ, так и в других архивохранилищах. Хвоцинская принадлежит к тем редким русским писательницам, от которых остался огромный массив и рукописей ключевых произведений, и ее переписки. По сложившейся в российском литературоведении практике необходимо сначала подготовить том «Литературного наследства» (с материалами как минимум Надежды, а в идеале — и других сестер Хвоцинских), а затем, опираясь на него, готовить приближенное к академическому собрание сочинений. Главной трудностью академического собрания станет крайне неразборчивый почерк Надежды Дмитриевны. Неудивительно, что сохранившиеся рукописи ее романов или рассказов не учитывались, насколько нам известно, ни в одном из опубликованных исследований.

5 Первым во второй половине 2026 года в серии «Oxford World's Classics» выйдет перевод «Братца», выполненный Норой Фаворов. Презентацию переводов см: *Pushkin House* (URL: <https://pushkin-house.squarespace.com/events/translating-nadezhda-khvoshchinskaya>).

6 Исключение — книга А. Чечневой «Соратница великих» (Рязань: Поверенный, 2003), по сути, представляет сборник авторских статей и посвящена главным образом биографии писательницы.

7 Отметим лишь недавние и готовящиеся к выходу книги: *Hoogenboom H. Noble Sentiments and the Rise of Russian Novels: A European Literary History*. Toronto: University of Toronto Press, 2025 (глава 8). В 2026 году в американском журнале «Slavic and East European Journal» выйдет блок статей под названием «Nadezhda Khvoshchinskaya in Her Third Century», в 2026 году — коллективная монография под редакцией Анны Берман и Хильде Хогенбом «The Sisters Khvoshchinskaya» (Ithaca: Cornell University Press). Наконец, Анна Берман работает над первой англоязычной биографией Н.Д. Хвоцинской.

8 Не преследуя цели упомянуть в коротком введении к блоку все работы (см. библиографию), отметим лишь публикацию подборки из 110 писем Хвоцинской в 2001 году: «Я живу от почты и до почты...»: Из переписки Надежды Дмитриевны Хвоцинской / Сост. и публ. А. Розенхольм и Х. Хогенбом. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2001.

Чтобы навсегда закрыть вопрос о «заслуженности» места Хвоцинской в истории литературы, исследователям предстоит решить как минимум две задачи. Первая — уже частично решенная — предполагает систематизацию критических отзывов и многоаспектное исследование репутации Хвоцинской в прижизненной и посмертной литературной критике. Вторая — изучение поэтики прозы писательницы в интертекстуальной и жанровой перспективах. Еще критики XIX века отмечали, что романы Хвоцинской находились в серьезном диалоге с наиболее яркими литературными текстами не только русской литературы (Тургенева, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина, Чернышевского, Некрасова и мн. других), но и европейской (Данте, Шекспира, Гёте, Теккерея, Диккенса и др.). Помимо этого, Хвоцинская сама была литературным критиком и рецензировала произведения писательниц 1850–60-х годов, поэтому ее произведения с высокой долей вероятности находятся в диалоге (часто полемическом) и с этой линией русской прозы, которая изучена на порядок хуже.

Предлагаемый блок статей призван наметить пути решения кратко описанной здесь исследовательской программы. Открывает подборку опубликованная на английском еще в 2002 году статья **Х. Хогенбом** «“Я раб действительности”: Надежда Хвоцинская, реализм и деталь»⁹, которая, благодаря глубокому погружению в стилистику и автометаописания Хвоцинской, стала одной из наиболее цитируемых работ о поэтике писательницы. Как показывает Хогенбом, рубеж 1850–60-х годов оказался для нее переломным: начав в 1859 году издание первого собрания сочинений и достигнув определенной славы, Хвоцинская задумалась о том, насколько ее стиль письма позволяет и дальше прорабатывать волнующие ее и публику социальные проблемы, сохраняя «верность действительности» и в то же время эстетическое правдоподобие характеров. По мнению Хогенбом, такие размышления резонируют с тем, как протекала эволюция французского женского романа 1830–50-х годов, и находятся в самой сердцевине дебатов о реализме. Хогенбом регистрирует в романе «Встреча» и повести «Пансионерка» усложнение письма Хвоцинской и, соответственно, говорит о ее дистанцировании от поэтики «женского сентиментального романа».

Предложенная Хогенбом оптика позволяет проверять и уточнять ее концепцию на материале других текстов Хвоцинской, а затем создать периодизацию ее прозы, основанную не на экстралитературных обстоятельствах, а на смене тематико-стилистических доминант ее творчества.

В том же русле изучения поэтики романной прозы Хвоцинской находится вторая статья блока «“В ожидании лучшего” Н.Д. Хвоцинской и романы Ф.М. Достоевского первой половины 1860-х годов: незамеченный диалог», написанная **А.В. Вдовиным** и **М.Ю. Вербицкой**. Обращаясь к еще одному рубежному тексту писательницы, почти не привлекавшему внимания исследователей, они выявляют многочисленные переключки мотивно-сюжетной структуры «В ожидании лучшего» (1860) с романами Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и «Игрок». Если в «Униженных и оскорбленных»

9 *Hoogenboom H.* «I am a Slave to Reality»: Nadezhda Khvoshchinskaia, Realism, and the Detail // *Vieldeutiges Nicht-zu-ende-sprechen: Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen* / Ed. by Arja Rosenholm and F.K. Göpfert. Frauen Literatur Geschichte 16. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2002. P. 129–147.

параллель с текстом писательницы возможна, но не бесспорна, то в «Игроке» сюжет об ожидании наследства от богатой «умирающей» бабушки, как предполагают соавторы, скорее всего, напрямую восходит к роману Хвоцинской с ее монументальным и запоминающимся образом властной княгини Десятовой, смерти которой ждут два ее развращенных внука. Подобного рода исследования раскрывают многообразные связи между прозой Хвоцинской и творчеством ее выдающихся современников. Это позволяет говорить не только о традиционном влиянии авторов-мужчин на женщин, но и влиянии в обратном направлении, что случалось, очевидно, реже, но все же происходило.

В статье **К.Ю. Зубкова** «Почему Надежда Хвоцинская не была русской Бронте: либерализм и эмансипация в критике и прозе 1860-х годов» литературная критика писательницы, помещавшаяся на страницах журнала «Отечественные записки», рассматривается на фоне статей и рецензий ее английских современниц. Автор показывает, что, несмотря на устоявшуюся репутацию «русской Бронте», творчество Хвоцинской разворачивалось в кардинально иных условиях: в отсутствие в Российской империи социальных аналогов британского среднего класса для представительницы недостаточно привилегированной группы было значительно труднее занять умеренную позицию. Либеральные убеждения Хвоцинской и ее издателя Андрея Краевского вступали в конфликт с почти неизбежной для российской писательницы этих лет радикализацией, проявившейся в параллелях между статьями Хвоцинской и таких авторов, как Николай Чернышевский. Параллели эти, видимо, объясняются не влиянием, а естественным совпадением между позициями Хвоцинской, чувствовавшей свою маргинальность на фоне столичных писателей, и Чернышевского, столкнувшегося с литературным сообществом, где доминировали дворяне. В статье предлагается прочтение повести «Пансионерка» как творческого осмысления этой ситуации: эмансипация и образование в российских условиях неизбежно приводят девушку к радикализации.

Заключительная статья **Е.Н. Строгановой** «“Свободное чувство искреннего уважения...”: Приветственный Адрес Н.Д. Хвоцинской в контексте становления жанра» в первую очередь вводит в научный оборот важный документ из фонда Хвоцинской в РГАЛИ — приветственный Адрес в честь юбилея литературной деятельности Хвоцинской, подписанный 734 почитателями ее творчества — от художников и писателей до обычных курсисток и врачей. Е.Н. Строганова вводит этот документ в контекст истории жанра адреса с 1810-х годов до последней трети столетия, показывая его эволюцию от средства выражения лояльности престолу до общенародного признания заслуг публичной персоны. Случай Н.Д. Хвоцинской здесь в высшей степени показателен как свидетельство не надуманной критиками высокой репутации писательницы, особенно к концу ее творческой деятельности.

Библиография / References

- Вайсман М., Успенский П., Федотов А. Авдотья Панаева сама по себе: субъектность, нарратив, сюжеты // Новое литературное обозрение. 2023. № 3 (181). С. 200–204.
- (Vaysman M., Uspenskiy P., Fedotov A. Avdot'ya Panaeva sama po sebe: sub"ektnost', narrativ, syuzhety // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. № 3 (181). P. 200–204.)
- Строганова Е.Н. Портрет писательницы в некрологе: отклики на смерть Н.Д. Хвощинской // Строганова Е. Классики и современницы: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 63–76.
- (Stroganova Ye.N. Portret pisatel'nitsy v nekrologe: otkliki na smert' N.D. Khvoshchinskoy // Stroganova Ye. Klassiki i sovremennitsy: gendernyye realii v istorii russkoy literatury XIX veka. Moscow, 2019. P. 63–76.)
- Строганова Е.Н. К 200-летию Надежды Дмитриевны Хвощинской: о дате рождения писательницы // Культура и текст. 2021. № 2 (45). С. 113–120.
- (Stroganova E.N. K 200-letiyu Nadezhdy Dmitrievny Khvoshchinskoy: o date rozhdeniya pisatel'nitsy // Kul'tura i tekst. 2021. № 2 (45). P. 113–120.)
- Hoogenboom H. «I am a Slave to Reality»: Nadezhda Khvoshchinskaia, Realism, and the Detail // Vieldeutiges Nicht-zu-ende-sprechen: Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen / Ed. by Arja Rosenholm and F.K. Göpfert. Frauen Literatur Geschichte 16. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2002. P. 129–147.
- Hoogenboom H. Noble Sentiments and the Rise of Russian Novels: A European Literary History. Toronto: University of Toronto Press, 2025.
- ILCEA. 2017. Vol. 29 (URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/4202>).

Хильде Хогенбом

«Я раб действительности»

НАДЕЖДА ХВОЩИНСКАЯ, РЕАЛИЗМ И ДЕТАЛЬ¹

Hilde Hoogenboom

«I am a Slave to Reality»: Nadezhda Khvoshchinskaya, Realism, and the Detail

Хильде Хогенбом

Государственный Университет Аризоны (США), Школа международных литератур и культур, доцент; PhD
hilde.hoogenboom@asu.edu.

Hilde Hoogenboom

Arizona State University (USA), School of International Letters and Cultures, associate professor; PhD
hilde.hoogenboom@asu.edu.

Ключевые слова: Н.Д. Хвощинская, женское письмо, реализм, социальный роман

Keywords: Nadezhda Khvoshchinskaya, women writing, realism, social novel

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_183

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_183

В статье на богатом материале опубликованной и архивной переписки, критических статей и художественной прозы («Искушение», «Встреча», «Пансионерка») рассматривается переломный этап в творчестве Н.Д. Хвощинской — переход к более сложной и зрелой реалистической эстетике на рубеже 1850–60-х годов. Вписывая эстетическую и политическую позицию Хвощинской в широкий контекст европейского женского письма первой половины XIX века, а также теорий реализма, Х. Хогенбом открывает новые перспективы в изучении не только творчества одной из самых признанных писательниц той эпохи, но и специфики письма русских реалисток в целом.

The article uses the rich material of published and archival correspondence, critical articles, and fiction («Temptation», «Meeting», «A Boarding School Girl») to examine a turning point in the work of N.D. Khvoshchinskaya, the transition to a more complex and mature realist aesthetics at the turn of the 1850s–60s. By placing Khvoshchinskaya's aesthetic and political stance in the broad context of European women's writing of the first half of the 19th century, as well as theories of realism, the article opens new perspectives in the study of not only the work of one of the most recognized Russian women writers of the time, but also the specifics of writing by Russian realist women novelists in general.

В 1860 году Н.Д. Хвощинская (1821–1889), будучи уже состоявшимся, успешным прозаиком, испытывала большие сомнения в своих творческих силах. В письмах к друзьям она говорила об этом как об эстетическом кризисе. Читая эти письма вместе с ее критическими и художественными произведениями

1 Статья впервые опубликована: *Hoogenboom H. «Я раб действительности»: Nadezhda Khvoshchinskaya, Realism, and the Detail // Vieldeutiges Nicht-Zu-Ende-Sprechen. Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen / Hg. von Arja Rosenholm and Frank Göpfert. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2002. S. 129–148.* В переводе статьи обновлены и уточнены некоторые ссылки. Приносим благодарность редакторам сборника за любезное разрешение опубликовать статью в русском переводе. Исследование и написание статьи было поддержано грантовыми программами: *the Social Sciences Research Council's Eurasia Program Postdoctoral Research Grant; the National Humanities Center's Jesse Ball DuPont Fund, the International Research & Exchanges Board (IREX), the National Endowment for the Humanities, the United States Information Agency, the US Department of State, the Russian, Eurasian, and East European Research Program (Title VIII).*

того времени, такими как «Искушение» (1852), «Встреча» (1860) и «Пансионерка» (1861), мы можем проследить, как писательница экспериментировала со своей эстетикой. Например, в «Пансионерке» Хвощинская значительно трансформирует собственное реалистическое письмо. Эксплицитно она нигде не говорит, что именно произошло. Однако, читая между строк и «интратекстуально», то есть «между» ее художественными и нехудожественными текстами, я полагаю, что эта трансформация произошла из-за ее озабоченности тем, что она называла «излишними» деталями². В течение следующих двух лет (1860–1861) Хвощинская пыталась решить вопрос, который она, как и другие, считала фундаментальным для реалистического письма, — об отношениях между деталями и идеей, или идеалом. В непрерывной полемике с радикальными критиками искусства она отстаивала необходимость сочетания деталей и идеалов для создания удовлетворяющего художественного целого, при этом сохраняющего правдоподобность и убедительность персонажей³. Неслучайно критики, начиная с Белинского, обвиняли писательниц в том, что они фокусируются либо на деталях, либо на идеалах в ущерб целому⁴. В письмах Хвощинская выступает за «золотую середину» в своем творчестве и эстетических установках. Ее *modus vivendi* стало балансирование между различными литературно-журнальными лагерями, дополнительно осложняющееся критикой в адрес писательниц. Новые возможности и опасности короткого периода «открытости» и неопределенности около 1860 года предоставили Хвощинской как шанс, так и вызов — возможность яснее выразить свои идеи в литературных произведениях, которая в конечном счете привела ее к творческому кризису.

В попытках объяснить связь между деталями, реализмом и положением писательниц во французской и английской литературах XIX века феминистские исследовательницы вынуждены были спекулировать, не имея такого количества критического материала, как тот, что предоставляют тексты Хвощинской. Как утверждает Наоми Шор, «до сих пор не существует четко сформированного и легкодоступного корпуса женского эстетического дискурса,

- 2 Нэнси Миллер ввела термин «интратекст» в книге: *Miller N.K. Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York; Chichester: Columbia University Press, 1988. P. 64.
- 3 Е.Н. Строганова приходит к несколько другому выводу — о том, что Хвощинская была против «искусства для искусства» и, будучи позитивисткой, поддерживала идеологическую критику (см.: *Stroganova E. Nadezhda Khvoshchinskaya's Literary Criticism* // *The Sisters Khvoshchinskaya* / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. Ithaca: Cornell University Press, 2026 (in press)).
- 4 Например, в рецензии на сборник Марии Жуковой «Вечера на Карповке» Белинский пишет: «...тут нет общего и целого, обуславливающего необходимость каждой своей частности, каждой своей черты, но многое высказано верно и истинно» (*Белинский В.Г. Полное собрание сочинений*: В 13 т. Т. 2. М.: АН СССР, 1953. С. 566). Вплоть до начала следующего века критики писательниц повторяли выражения из его рецензий на Жукову и Елену Ган. В рецензии на «Племянницу» Евгении Тур (1851) Тургенев рассуждает о том, как она заполнила четырехтомный роман бесмыслицей — «ненужными рассуждениями, либо рассказами, не ведущими к делу, либо даже просто болтовней», — которая отвлекает от целого. Иронично, что, хотя его удивило, как она осмелилась написать такой длинный роман, в том же году Анненков бросил ему вызов написать роман, на что Тургенев ответил: «Но вот вопрос: способен ли я на что-нибудь большое, спокойное?» (*Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем*: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 478; письмо к П.В. Анненкову, 28 октября 1852 года: Там же. Письма: В 18 т. Т. 2. М.: Наука, 1987. С. 155).

который можно было бы читать в сочетании с мужским»⁵. Недавняя публикация более ста деловых и личных писем Хвоцинской представляет собой такой корпус, дополненный еще четырьмя сотнями ее неопубликованных писем к писателям, редакторам и друзьям, которые охватывают всю ее карьеру, с 1842 года до смерти в 1889 году⁶. Кроме того, на протяжении почти пяти десятилетий непрерывных публикаций Хвоцинская думала и писала о творчестве в разных жанрах, сначала как поэтесса, а после 1850 года как прозаик, эссеистка, литературный, музыкальный и художественный критик, драматург и переводчица с французского, немецкого и итальянского⁷. Широкий сравнительный подход на материале творчества Хвоцинской дополняет важные современные исследования феминистских историков литературы, посвященные французским и английским писательницам, их взаимодействию и развитию романа в международном контексте⁸. Шор возражает против тенденции рассматривать английскую литературу как парадигматическую: «Что вообще случилось с французской, не говоря уже о русской, литературой XIX века?»⁹ Эстетические размышления Хвоцинской и ее русских коллег о фундаментальных вопросах реализма касались русской, французской и английской литератур, писателей и писательниц.

При анализе эстетических взглядов Хвоцинской имеет смысл различать то, что она думала о своей деятельности, что говорила о ней и что на самом деле делала. Хотя не всегда возможно различить то, что она говорила и что думала, тем не менее это различие служит напоминанием о том, что полемика в ее эссе и письмах может быть менее откровенной, чем кому-то хотелось бы. Более того, хотя относительно непринужденные заявления, сделанные в переписке с друзьями, могут дать представление о ее мыслях, это скорее не «истина», а то, что нужно сопоставить с другими частями этой триады. Наконец, хотя такие различия применимы ко всем писателям, критики редко рассматривали русских писательниц XIX века как авторов, обладающих достаточной эстетической утонченностью для чего-то большего, чем простое, прозрачное выражение себя как «женщины». Хвоцинская осознанно разрушала эту упрощенную связь между текстом и авторством на нескольких уровнях, например, через использование нескольких мужских и гендерно-нейтральных псевдонимов, а также через отказ разрешать публикацию биографической информации о себе (или ее сестрах, ко-

5 См.: *Schor N. Recording in Detail: Or, Aesthetics, the Feminine, and Idealism // Criticism*. 1990. Vol. 32. № 3. P. 321.

6 См.: «Я живу от почты и до почты...»: Из переписки Надежды Дмитриевны Хвоцинской / Сост. и публ. А. Розенхольм и Х. Хоренбом. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2001. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием адресата, даты письма и страницы в круглых скобках.

7 Всего вышло пять собраний сочинений (в 1859–1866, 1880, 1892, 1898 и 1912–1913). Библиографию см.: *Пономарев С.И.* Наши писательницы. Библиографический словарь русских писательниц. СПб.: Типография Академии наук, 1891. С. 60–71. Обновленная библиография доступна онлайн на портале, посвященном всем трем сестрам Хвоцинским: Khvoshchinskaya Sisters Digital Collection (URL: <https://khvoshchinskies.web.illinois.edu/bibliography/>).

8 См.: *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel / Ed. by M. Cohen, C. Dever*. Princeton: Princeton University Press, 2002. Двумя десятилетиями ранее Нэнси Миллер уже писала: «Мне хочется видеть более интернациональную географию в феминистском письме» (*Miller N.K. Subject to Change: Reading Feminist Writing*. P. 17–18).

9 *Schor N. George Sand and Idealism*. New York: Columbia University Press, 1993. P. 119.

торые также были писательницами)¹⁰. В письмах она защищала себя и других писательниц от критиков. Она писала не только о героинях, но и о героях, выбирала сюжеты, которые не всегда касались романтической любви, и стойко отстаивала значимость своей политической позиции, свое участие в «литературной политике» и журналах, а также собственную реалистическую эстетику, ставшую предметом настоящей статьи. Когда она писала в письме «я раб действительности», то не только заявляла, что, подобно писателям, вызывавшим ее восхищение, была привержена реализму, но и ссылалась на авторитет Белинского, который строил свою эстетическую концепцию вокруг ключевого понятия «действительность» и стал образцом теоретических рассуждений об эстетике как для радикальных критиков, так и для их оппонентов. То, что Хвоцинская, как и Павлова, Достоевский, Ростопчина, Тургенев, Тур, Соханская, Толстой и другие писатели, на самом деле имели в виду, говорили и делали в эстетическом плане, остается сложной задачей для исследователей. Тем не менее письма, критические статьи и художественные произведения Хвоцинской ясно свидетельствуют о ее глубоком и осознанном участии в обсуждении эстетических вопросов.

Тем не менее термины, которые Хвоцинская, подобно другим, использовала для описания своей эстетики, были парадоксальным образом одновременно клишированными и постоянно меняющимися в значении по мере того, как писатели адаптировались к изменяющимся политическим и литературным контекстам. В России в значительной степени именно толстые журналы формировали литературную политику. Например, в «Современнике» Чернышевский и Добролюбов представляли себя наследниками Белинского, что позволяло им обосновать свою критическую позицию в отношении искусства, которое не служило социальным целям¹¹. Хвоцинская также придерживалась социальных идеалов Белинского, но использовала их против новых радикальных критиков, защищая умеренную позицию, которая соединяла задачи искусства и социальные цели¹². Осложняло ситуацию то, что эта борьба между

-
- 10 Стратегические причины, по которым писательницы использовали псевдонимы, варьировались в зависимости от времени и места. См.: Hesse C. *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton: Princeton University Press, 2001. P. 74–78. Русские писательницы часто выбирали женские псевдонимы; Хвоцинская необычна тем, что имела около двадцати подписей и использовала такой женский псевдоним, как «Надежда», только для своих поэтических произведений (См.: Hoogenboom H. *Staging the Signature: Remembering Nadezhda Khvoshchinskaya and her Pseudonyms* // *The Sisters Khvoshchinskaya* / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. Ithaca: Cornell University Press, 2026. In press).
- 11 Pogorelskin A. *The Messenger of Europe* // *Literary Journals in Imperial Russia* / Ed. by D.A. Martinsen. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. P. 133–134.
- 12 Например, она несколько раз формулирует эту проблему в «Провинциальных письмах», нападая на ключевое литературное понятие радикальных критиков — «факты»: «В последнее время наши критики стали часто повторять, что <...> идея произведения сама собою вытекает из правильно изложенных фактов. <...> Талант выбирает лица, группирует факты, и целое делается им не как-нибудь, идея целого не случайна, а потому, что существовала одновременно с творчеством, руководила им, сливалась с ним, пряталась в него и освещала его» (*Поречников В. Провинциальные письма о нашей литературе. II* // *Отечественные записки*. 1862. № 1. С. 374). В следующей статье она возвращается к той же проблеме: «Беллетристы, казалось, совсем забыли, что не одни факты составляют жизнь, что важнее всего смысл фактов, их причины, их нравственные последствия» (*Провинциальные письма о нашей литературе. III* // *Отечественные записки*. 1862. № 5. С. 24–25).

критическими лагерями 1860-х годов за право называться истинными наследниками Белинского должна была вестись своего рода шифром, поскольку цензура запретила упоминать имя последнего в печати¹³. Будучи заядлой читательницей и публикуясь во множестве журналов и газет, Хвоцинская жаловалась Новиковой, что по какой-то причине получила только «Вестник Европы» и поэтому не могла понять, что в нем вообще имеется в виду: «Чтение одного журнала — только томительное дерганье к чему-то, чего смысл для нас затерян; за одним словом мерещится столько незнакомого, неизвестного, живого, что движется и шумит где-то, а где?» (13 февраля 1869 года, 203). Очевидно, что значительная часть русской литературной культуры приобретала свой смысл не в изоляции, а в контексте полемики и взаимодействия различных идейных позиций. Поскольку все писатели публиковались в журналах, а некоторые, как Евгения Тур и Достоевский, даже издавали свои собственные, женщины, далекие от того, чтобы оставаться вне борьбы, по необходимости участвовали в литературной политике просто через сам факт публикации. Критика писательниц также должна быть понята как часть этой расстановки сил, как письмо не просто о «женщинах», а о женщинах в литературно-политическом контексте.

Если не входить в проблемы семантики отдельных слов, значительная часть эстетических теорий реализма XIX века, цитируя Кристофера Прендергаста, была сформулирована «в исключительно наивных терминах»¹⁴. В России реалисты стремились «воспроизводить» действительность и критиковали тех, кто лишь ее «списывал». Понятия из статей Белинского 1830-х годов оставались актуальными на протяжении всего столетия, поскольку критики и писатели в спорах выступали от его имени. Одним из источников наивного понятийного аппарата литературного реализма было то, что многие термины заимствовались из живописи — среды, в которой воспроизведение реальности возможно в более прямом смысле, чем в любом словесном выражении¹⁵. Известные литературоведы, начиная с Р.О. Якобсона в 1921 году и заканчивая Ю.М. Лотманом, Б.М. Гаспаровым, Л.Я. Гинзбург, Н. Шор, К. Прендергастом и М. Коэн, стремились усложнить теоретические подходы к реализму в противовес тенденции многих критиков свести реализм к монолитному единству и тем самым сделать его непопулярной теоретической темой. Они различными способами подчеркивают зависимость реализма XIX века от особых конвенций и, по словам Коэн, функционирование «реализма как отношения»¹⁶. Реализм определяется через использование деталей, историческую конкретность, всеведущего повествователя, сюжет, основанный на конфликте и саспенсе, а также через изображение характеров в причинно-следственном контексте (ис-

13 Точнее, речь идет о 1850-х годах. С 1856 года запрет фактически был снят и имя критика стало упоминаться на страницах журналов (*Прим. составителя блока*).

14 *Prendergast Chr.* Introduction, *Realism, God's Secret, and the Body* // *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre* / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 2.

15 О развитии критического языка реализма в литературе и живописи см. в книге: *Weinberg B.* French Realism: The Critical Reaction. 1830–1870. New York, London: MLA; Oxford University Press, 1937.

16 *Cohen M.* Preface: Reconfiguring Realism // *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre* / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. IX.

торическом и психологическом)¹⁷. Литературные конвенции реализма функционируют реляционно в разных политических, литературных и исторических контекстах, и поэтому любые его определения должны быть динамичными.

В провокационном эссе «О художественном реализме» (1921) Якобсон высказывает ту же мысль, утверждая, что рассуждения о деталях отражают эстетическую динамику, при которой каждая новая школа стремится заявить о себе как о более реалистичной по сравнению с предыдущей, как это было в случае реализма XIX века. Согласно Якобсону, писатели постоянно вводят новшества, деформируя прежние правила:

«Он любит останавливаться на несущественном», — таково классическое суждение консервативной критики всех времен о современном новаторе. <...> Такая характеристика по несущественным признакам представляется адептам нового течения более реальной, нежели окаменелая традиция, им предшествующая¹⁸.

Так, кажущееся поверхностным разделение между воспроизведением и простым копированием деталей реальности, столь существенное для идей Хвоцинской, отражает важные эстетические различия между разновидностями реализма. Подобно Якобсону, позднейшие российские теоретики сосредоточились на формальных аспектах реализма, рассматривая их как противоядие политической полемики и марксистским моделям, которые сводили литературную систему к либеральной или консервативной идеологии и представлениям об историческом прогрессе.

Динамическая природа реализма была особенно важна для феминистских критиков, так как она раскрывает то, что Коэн называет «исторической неровностью» и «археологией реализма», открывая возможность для исследования отношений между реализмом и гендером¹⁹. В названиях таких работ Коэн, как «Вместо главы о французских писательницах-реалистках», и черновом заглавии ее недавней книги «Сентиментальное воспитание романа» («Sentimental Education of the Novel») — «Почему не было французских писательниц-реалисток?» — формулируется проблема, важная для феминистских историков литературы, изучающих творчество французских писательниц XIX века. В работе «Жорж Санд и идеализм» Шор, совмещающая историю литературы и деконструкцию, утверждает, что XIX век был эпохой господства идеализма, в то время как реализм функционировал как его противоположность, будучи зависимым от идеализма как Другого в бинарной оппозиции с постоянно изменяющимися значениями: «<реализм> на самом деле был подчиненным». Шор заключает, что в XIX веке реализм не был доминирующим направлением. Скорее, более поздние историки литературы сделали из реализма доминирующую эстетику, что, в свою очередь, было частью процесса забвения французских писательниц XIX века, которые писали преимущественно в идеалистической манере. Таким

17 Cohen M. In Lieu of a Chapter on French Women Realists // *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre* / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. P. 91; Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 32; Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. С. 7, 10–11.

18 Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 389. (Цитируется по русскому изданию. — Прим. пер.)

19 Cohen M. Preface: Reconfiguring Realism. P. VIII–IX.

образом, этот спор «или/или» на самом деле представляет собой вопрос континуума между реализмом и идеализмом²⁰. Подход Шор, расширенный Коэн, требует пересмотреть реализм в более широком смысле как направление по определению нечистое, содержащее примеси сентиментализма и идеализма — стилей, которые ассоциировались как с отдельными авторами, так и с женщинами-писательницами в целом²¹.

Теории Якобсона и Шор позволяют заключить, что в высказываниях писателей о своей деятельности выражаются закодированные дискурсы об эстетике, которые выполняют разные функции. Это делает их ненадежным источником для понимания художественного процесса и актуальных творческих проблем, связанных с репрезентацией реальности. Однако в книге «Сентиментальное воспитание романа» Коэн утверждает, что дискурс и практика взаимосвязаны, поскольку литературная политика, институты и индивиды, формирующие дискурсы истории литературы, влияли на восприятие женщинами их возможностей и рисков как писательниц при выборе между идеализмом и реализмом²². В частности, реализм, находясь под атакой, сделал себя «мужским», а идеализм — «женским». Как писательнице занять реалистическую позицию, не теряя при этом возможных преимуществ, которые ей может дать ее гендер²³ Связь между тем, что Хвощинская делала, говорила и, возможно, думала, что делает, указывает на то, что ей удалось научиться писать и говорить как реалистке, поскольку, будучи женщиной, она смогла найти способ маневрировать в рамках российской литературно-политической сцены.

* * *

Эстетический кризис Хвощинской в 1860 году был спровоцирован несколькими совпавшими факторами. Весной того года она закончила повесть «Встреча» и, отступая от своего обычного профессионального отношения к собственным текстам, была искренне довольна ей²⁴. Рецензенты, однако, не были удовлетворены, и в письме к Щербине Хвощинская мучительно переживала их нападки на ее способ изображения героини (11 июля 1860 года, 21–22). Тургенев, которым она восхищалась за его «Записки охотника» (1852), только что опубликовал «Накануне» (1860). Хвощинская высоко оценила роман. В то же

20 Шор отмечает, что мышление в рамках оппозиций конституирует «эпистемологический горизонт» писателей и теоретиков XIX века (*Schor N. George Sand and Idealism*. P. 11–12).

21 О специфически моральной и духовной природе русского реализма, которая делает его отличным от французского или английского реализма, см.: *Poggioli R. Realism in Russia // Comparative Literature*. 1951. Vol. 3. P. 253–267. С тех пор другие исследователи усложнили понимание реализма Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого и Лескова.

22 *Cohen M. The Sentimental Education of the Novel*. P. 14.

23 *Ibid.* P. 195.

24 «Скажу вам по секрету: со мной чудо. Я люблю этот свой роман» (Новиковой, 20 февраля 1860 года, 100); «Как писалась, я была к ней привязана и теперь еще думаю о ней с привязанностью...» (Новиковой, 12 апреля 1860 года: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 47 об.); «В нем есть многое близкое мне по душе, что я выражаю очень редко» (Н.Ф. Щербине, 12 апреля 1860, 21).

время она перечитывала Белинского, называя его «мой Учитель»²⁵. В письме к своей подруге Ольге Новиковой она так выражает свои сомнения:

Знаете ли, что толки о «Накануне» сводят меня с ума и вместе с статьями Белинского доводят до таких сомнений, что всех и не перескажешь? Кратко: я убеждаюсь, что во всем, написанном мною доныне (исключая «Встречу», и вот почему я еще прилепляюсь к ней) — что во всем, написанном мною доныне, я шла уже [и] не кривым путем, а вовсе без пути; что я сочиняла ходячие сентенции вместо людей, что у меня, как в дурном шитье, везде видны живые нитки. <...> Надо покаяться и совершить больше дела, пока есть время, — да в том беда, как совершить их, я не [знаю] (17 июня 1860 года, 110).

Вскоре она завершила «В ожидании лучшего» (1857–1860) и «Пансионерку». Оба произведения были тепло приняты критикой, первый из них предлагали перевести на немецкий и французский²⁶. Хотя Хвоцинская была обеспокоена восприятием «Пансионерки» из-за своей критической позиции по женскому вопросу, она была довольна работой. Чего она добилась в этой повести?

В «Пансионерке» происходит важный переход в реалистической технике Хвоцинской: от ограниченного использования деталей к обширной, сложной палитре. Вдохновляясь Белинским и учась у Тургенева, она нашла способ свободно использовать детали на службе своим идеям. В процессе работы Хвоцинская оставила позади сентиментальную эстетику, которая лежала в основе того, что Коэн называет сентиментальным социальным романом, и, перейдя к реализму, переступила черту, которую французские писательницы не могли или не хотели пересекать.

В письмах к Новиковой Хвоцинская беспокоится только о двух, по ее мнению, главных составляющих реализма: деталях и идеалах. С одной стороны, детали даются ей слишком легко, и она боится ими злоупотреблять: «Не впадаю ли я в недостаток излишних подробностей и кропотливых описаний. В последних вещах, что я писала, я заметила за собой наклонность к мелкой работе...» (13 января 1859 года, 79). Неудивительно поэтому, что Хвоцинская любила больше всего одно из первых своих произведений «Искушение» (1852) за его лаконичность: «В то время, когда его писала, положила в него много своего душевного жара, и считаю его получше других; меньше лишнего; меньше длинноты. У меня бывают длинноты нестерпимые: не умею охватывать предмет сразу и сразу начертить его, я рисую мелкими чертами» (19 ноября 1859 года, 91).

С другой стороны, она утверждает, что ей трудно создавать необходимые ей идеалы. Хотя за это ее и хвалят критики, само одобрение указывает лишь

25 Комментируя публикацию биографии Белинского А.Н. Пыпина в «Вестнике Европы» (март 1874 года), Хвоцинская писала: «Если хочешь следить шаг за шагом за нравственной жизнью человека в высочайшем смысле этого слова; если хочешь видеть борьбу и с людьми, и с судьбой, и с самим собой, и затем — честную победу, то почитай. <...> Он, Белинский, мне Учитель (с прописной буквой). Свят с детства, с моих 15 лет...» (Новиковой, 12 декабря 1874 года, 235). О статье Пыпина, в которой тот утверждает, что Белинский был социальным критиком и, следовательно, критики 1860-х годов были его наследниками, см. *Pogorelskin A. The Messenger of Europe*. P 133–134.

26 Письмо Н.Д. Хвоцинской к О. Новиковой от 12 марта 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 95.

на их представления о писательницах как об авторах, склонных к идеализации: «У меня нет воображения. <...> Меня хвалят за то, что я не идеализирую; но я не умею создать идеала» (24 августа 1859 года, 81). Осторожно различая идеализацию и идеал, она объясняет, что Обломов — это идеал, потому что его характер, не будучи образцом доброты, «вполне развит». Помимо того, что ей не хватает воображения для создания идеалов, она утверждает, что подчиняет персонажей их поступкам, а не заранее сформированным идеям: «Вот чего мне никак не сделать: я раб действительности и не умею продолжить ее далее условий минуты, которую я описываю; я беру всякий характер в середине его деятельности, да тут же и обрываю; еще ни одного я не проследила, не довела до конца, и никогда этого не сделаю» (25 сентября 1860 года, 83). Как и в случае с деталями, ее осудят, как бы она ни поступила: и если будет разрабатывать идеалы, и если не будет.

Хвоцинская не была «рабом действительности», но она им стала. Определяя себя таким образом, она могла дать ответ на критику Белинского, который упрекал женщин в том, что они, с одной стороны, «идеализируют», а с другой — лишь «копируют» реальность, опираясь на свое «воображение». По его мнению, эти недостатки ограничивали творчество писательниц, сводя его к уровню «беллетристики»²⁷, и к тому же противоречили друг другу. Удивительно, насколько представления Хвоцинской совпадают с мыслями Белинского, особенно если учесть его внимание к «идеям», тому единственному, что, по его мнению, делало Елену Ган хорошей писательницей. Подобно Жуковой и Надежде Соханской до нее, Хвоцинская упоминает в качестве точки отсчета для направленной против писательниц критики повесть Николая Веревкина «Женщина-писательница», в которой автор провозглашает, что «женщина не должна писать»²⁸. Ее комментарий — это язвительный ответ на критику женщин как плохих реалисток: «Если бы теперь историю сочинила женщина, предоставляю вам вообразить, что бы сказали о ее правдоподобии; но господин Веревкин — писатель, а не писательница» (7 октября 1859 года, 85). В печати Хвоцинская никогда не говорила о себе как о писательнице, но в нескольких длинных письмах, а также в ее эстетических понятиях и приоритетах скрывается причина ее суровой критики в адрес других писательниц.

Эстетическое путешествие Хвоцинской от «Искушения» к «Встрече» и, наконец, к «Пансионерке» можно проследить по все более сложному использованию ею деталей. Скромное присутствие деталей в «Искушении» служит тому, чтобы не отвлекать читателя от сюжета воспитания молодого человека

27 В своем самом важном обзоре женского творчества Белинский обвинил Жукову в «идеализации», а Елену Ган — в «идеализме à la Марлинский» (*Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. Т. 7. М.: АН СССР, 1955. С. 656, 670). В другом важном для последующих критиков обзоре он сводил сочинения Жуковой к беллетристике (Там же. Т. 4. М.: АН СССР, 1954. С. 112, 116), копированию реальности (Там же. С. 111, 115) и воображению (Там же. С. 111). Если Хвоцинская действительно начала читать Белинского в возрасте 15 лет, как она утверждает, то она могла ознакомиться с этими рецензиями, когда они впервые появились, еще до того, как начала публиковаться сама.

28 *Рахманный <Верекин Н.Н.>. Женщина-писательница // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. С. 17–131; Жукова М. Мои курские знакомцы // Жукова М. Повести: В 2 т. СПб.: В Гутенберговой типографии, 1840. Т. 2. С. 181–283; Соханская Н. Автобиография. М.: Университетская типография, 1896. С. 34.*

в руках его матери, сестры, друга и крестного отца. Будучи сентиментальным социальным романом, он следует правилу, которое Коэн называет «легким касанием» (*light touch*) или экономным использованием деталей, чтобы лучше сфокусировать внимание читателя на внутренних конфликтах персонажей²⁹. Как и в сентиментальном социальном романе, детали здесь служат для того, чтобы обозначить обстановку, занятия и семейный статус персонажей. Ваня мучается, принять ли от своего крестного отца прибыльное имение или вернуться в Москву к скромным удовольствиям и скромной карьере на государственной службе. Ваня не искушается предложением; скорее, искушению подвергаются его мать и сестра. Они жаждут богатства, чтобы продемонстрировать свое дворянство и устроить выгодный брак для сестры. Ваня страдает пять дней, принимая решение, а затем два месяца проводит на службе, пока не покидает ее. Это «целая Илиада», как говорит рассказчик, указывая на продолжительность и интенсивность его эмоционального конфликта между двумя обязанностями: перед собой и перед семьей³⁰. Как утверждает Коэн, сущность сентиментализма заключается в конфликте между двумя «правильными обязанностями»: перед собой и перед обществом (элитой). В сентиментальных социальных и реалистических романах этот конфликт переосмыслился как противостояние между правильным долгом перед собой и долгом перед обществом, угнетающим всех людей и разделенным на классы³¹. Хвоцинская сохраняет тень сентиментализма, когда заставляет Ваню постепенно осознать, что, несмотря на всю любовь к семье, их забота о нем вульгарно материалистична. Это открытие, разумеется, не облегчает герою решения разочаровать семью. Главные детали здесь — это чувства, которые, по мнению рассказчика, столь же реальны, многочисленны и скучны, как физические детали. Это выглядит так, как будто рассказчику нужно заранее защититься от критики, переопределяя сентиментальный язык в терминах реалистического описания³².

Восемь лет спустя во «Встрече» Хвоцинская продолжает интегрировать еще больше реалистических деталей в сентиментальный социальный роман. Все еще обращаясь к технике «легкого касания», она использует подробные описания природы и персонажей в отдельных абзацах, которые теперь имеют сюжетную функцию. Описания создают напряжение, прерывая повествова-

29 Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*. P. 48–52. Коэн превосходно выделяет конвенции сентиментальных романов: «легкое касание» темы, социально однородные персонажи (обычно представители мелкой аристократии, особенно женщины), действие, разворачивающееся в недавнем прошлом или настоящем, сдержанные лексика и синтаксис (пародируемые лицемерными оппонентами), подробные описания природной красоты, чувствительный блазон (описание персонажа, ценящего внутреннюю красоту выше внешнего вида), сюжетный принцип «все должно быть ясно» с первых страниц (подчеркиваются конфликт и повторяющееся демонстративное проявление добродетели вместо открытия нового), картинность (*tableau*; для визуального отображения конфликта) и более широкие политические вопросы, которые все это позволяет затронуть. Анализ Коэн также проливает свет на обширный корпус произведений, которые стало трудно оценить. Ее типология также позволяет понять критику тех женских текстов, которые следовали сентиментальным (социальным) конвенциям, в то время как критики придерживались конвенций реалистических.

30 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М.: Издательство А.А. Каспари, 1913. С. 65.

31 Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*. P. 124–129.

32 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 129.

ние в динамических местах, — прием, который формалисты называли «заторможение» и который, как отмечает Козн, усиливает интенсивность сцены³³. Начало текста, напротив, играет со стилистикой реалистического описания: рассказчик изображает отдаленную деревню, используя этнографический и статистический анализ местности, отмечая отсутствие дорог, в том числе железных. Тем не менее, как и в «Искушении», акцент делается на чувствах персонажей, которые теперь разворачиваются в неторопливом летнем времени. Если в «Искушении» герой страдает изо дня в день, во «Встрече» временные ограничения исчезают, демонстрируя бесцельное существование героя и героини. Тарнеев, чиновник и писатель, возвращается на лето в свое родовое имение в деревне, где влюбляется в Ахтаровскую, светскую даму, живущую отдельно от своего жестокого мужа. В то же время Людмила, юная деспотичная поэтесса, влюбляется в Тарнеева, но получает от него отповедь. Тарнеев не может убедить Ахтаровскую начать с ним новую жизнь. Оба уезжают. Тарнеев перестает писать и в конце концов умирает. Общество ненадолго вмешивается, но важнее то, что Тарнеев часто томится, болеет или устает, оказываясь слишком беспомощным партнером для Ахтаровской, привыкшей жить решительно. В этом трагикомическом романе Хвоцинская сплетает элементы разных эстетик: сентиментальной, сентиментально-социальной и реалистической.

Наличие среди героев двоих писателей позволяет Хвоцинской включить в металитературную игру, которая затрагивает тему должного баланса между идеалами и деталями. Увлеченная идеалами, Людмила пишет плохие стихи и так же плохо их редактирует. Она провозглашает лицемерную гражданскую позицию, нелепо играет в «поэтессу» в своем кабинете и выпускает неудачную книгу стихов³⁴. На контрасте с героиней Хвоцинская делает Тарнеева серьезным «легковесом», который публикует в журналах беллетристику, рассуждает о смысле писательства и читает Данте (как и сама писательница). Показательны их литературные отношения: в тот момент, когда Людмила просит Тарнеева помочь найти издателя, он останавливает себя, чтобы не пошутить над поэтессами: «Извините, шутка над женщинами — дурная привычка ремесла»³⁵. Рассказчик описывает читателю творческий процесс, чтобы объяснить, почему Тарнеев второсортен; это описание перекликается с поиском Хвоцинской баланса между деталями жизни и идеалами:

Это были не свободные создания, для которых действительная будничная жизнь — натура, поставленная для соображения в углу мастерской, между тем как художник, полный своего идеала, творчески облекает его силой и красотой, счастлив и наслаждается своим трудом. Тарнеев не творил, а только списывал действительную жизнь, как она есть, под влиянием того впечатления, которое она производила³⁶.

Хвоцинская использует понятия, которые восходят к проведенному Белинским разграничению между воспроизведением и копированием реальности.

33 *Cohen M.* In Lieu of a Chapter on French Women Realists. P. 113.

34 Эта деталь из биографии Хвоцинской отсылает к ее собранию сочинений, которое плохо продавалось: «Я даже сделала намек на свое положение (нерасходящееся изданием творений) в “Встрече”» (Новиковой, 20 февраля 1860 года, 100).

35 *Крестовский В.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: Издательство А.А. Каспари, 1912. С. 207.

36 Там же. С. 76. (Курсив мой. — Х.Х.).

Трудно не предположить, что она имеет в виду могучий идеал, ведь в рецензии на прозу Ган Белинский заявлял, будто «такая сила мысли» — Святой Грааль для писательниц³⁷. Если Белинский и более поздние критики сбрасывали со счетов писательниц, ссылаясь на женскую природу, то Хвоцинская переосмысливает эти понятия, утверждая, что посредственное письмо естественно, тогда как хорошее письмо — тяжелый труд. Как и в повести в целом, в этом отрывке она комбинирует элементы сентиментализма (эмоции и говорящий рассказчик), романтизма (идеал) и реализма (природа и повседневная жизнь) для объяснения художественного процесса.

В отличие от более ранних произведений повесть «Пансионерка» сразу же заявляет о том, что существует в другой эстетической вселенной. Отказываясь от обычного вводного описания города и его местоположения, Хвоцинская начинает *in medias res*: «Часу в шестом вечера, в начале мая, двое молодых людей бродили по саду, окружавшему один из домов города Энска»³⁸. Эта повесть пронизана постоянным течением времени, начиная с первых слов и заканчивая тикающими часами в финале. Эти и другие детали, фиксирующие время, делают его плотным и ощутимым. Сцена, где двое мужчин прогуливаются, содержит «ненужную» деталь, которую Хвоцинская использует на протяжении всего произведения: «Приятель долго шагали все по одной дорожке, часто цепляясь головами за нависшие ветки сирени»³⁹. Куст сирени или касания веток головами ничего не говорит ни о месте, ни о сложных отношениях героев, ни об их разговоре или настроении, в отличие от целенаправленных деталей, которые Хвоцинская использовала в «Искушении» и «Встрече».

Большой интерес Хвоцинской к «Накануне» свидетельствует о том, что она училась у Тургенева. Между двумя произведениями есть конкретные тематические связи. В конце «Пансионерки» Хвоцинская раскрывает полное имя героини Лёленьки — Елена Васильевна, что делает ее преемницей знаменитой Елены Николаевны из «Накануне». Оба произведения — это истории взросления молодых женщин, которые приходят к радикальным, хотя и очень разным, решениям. В начале обоих текстов двое мужчин, дружелюбных, но напряженных, беседуют на свежем воздухе: у Тургенева под липами у воды, у Хвоцинской — в саду с сиренью. Авторы вводят разные темы разговора: у Тургенева герои обсуждают искусство и женщин, а Хвоцинская создает неловкую сцену между политическим ссыльным Веретицыным и преуспевающим бюрократом Ибраевым⁴⁰.

Судя по всему, Хвоцинская научилась у Тургенева использовать детали в изображении характеров. Мы должны помнить, что ее главная цель — создание живых персонажей, а не «ходячих максим». Если сравнить характеры героев «Искушения» и «Встречи» с персонажами в «Пансионерке», переход от сентиментализма к реализму очевиден. В «Искушении» герой окружен светом свечи, как на картине Жоржа де Латура, в момент воссоединения с матерью после нескольких лет разлуки: «Он стоял пред нею; свеча освещала его неправильные, но милые черты; в его темных глазах набежали

37 Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 657.

38 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 745.

39 Там же. С. 745.

40 «...первые главы "тюрьмы и ссылки"...» (Новиковой, 27 июля 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 103 об.).

слезы»⁴¹. Во «Встрече» деталей еще меньше, мы сопровождаем Тарнеева, вспоминающего все прошлое, и впервые видим его через десять страниц повести, когда он входит в общество: «Стал бывать в обществе, которое приняло его хорошо; он был образован, недурен собою, нравился; для него как будто делали исключение и забывали, что он небогат»⁴². Такой тип изображения характера, по Коэн, подчеркивает различие между внутренними и внешними качествами, причем последние считаются более важными⁴³. Напротив, в «Пансионерке», как и в «Накануне», мы узнаем о внешности героев уже в первых нескольких абзацах через подробное описание: как они выглядят, как одеты, как себя держат, говорят и как они контрастируют друг с другом. Тургенев уделяет больше внимания деталям, чем Хвоцинская, но по сравнению с ее более ранними произведениями она становится гораздо более многословной. В то же время Хвоцинская полностью опускает любое описание двух героинь, Лёленьки и Софьи, за исключением того, что последняя красива. Использование минусаприема свидетельствует о том, что писательница осознает условность любого описания. Более того, Хвоцинская впервые создает идеал в образе Софьи, тем самым полностью испытывая свою эстетическую теорию⁴⁴.

В новом, более осознанном подходе к изображению характеров Хвоцинская усиливает физическую описательность и полностью устраняет длинные пассажи об эмоциях, которые характерны для сентиментальных романов. Она ослабляет эмоциональную напряженность в произведении, перенося ее на второстепенного персонажа, Веретицына, который сочетает безответную любовь к Софье с характерным для героев Достоевского раздражением, гневом, ревностью и зависимостью⁴⁵. Финал предполагает, что недоступность чувств для Лёленьки и Веретицына причинила им вред. Пока Веретицын восклицает: «Чувствовать некогда», Лёленька заявляет: «Живите одни; вот жизнь — работа, знание и свобода...»⁴⁶. Эти утверждения указывают на то, что Хвоцинская чувствовала необходимость тематически обосновать исчезновение эмоций. В отличие от этого в «Накануне» Тургенев позволяет себе целую главу, посвященную дневнику Елены, — жанру, который, как и письмо, давно ассоциируется с сентиментализмом и женскими чувствами, хотя, конечно, также использовался и реалистами.

Возможно, из-за перехода от преимущественно эмоциональных к более физическим деталям стиль повествования Хвоцинской изменился коренным обра-

41 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 46.

42 Там же. С. 72.

43 Cohen M. The Sentimental Education of the Novel. P. 54–56.

44 «Где была догадка у рецензента, что Веретицына в рассказе совсем не надо, что он лицо второстепенное, что все дело в женщине новослагающейся и в Софье, как в идеале, почему она и поставлена дальше» (Новиковой, 27 июля 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 103).

45 В письмах Хвоцинская открыто признается в своем преклонении перед «Преступлением и наказанием»: «Я всей моей душой кланяюсь хорошему, или такому высоко человеческому, как Достоевского “Преступление и наказание”» (Новиковой, 30 сентября/12 октября 1869 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 852. Л. 27 об.). Хотя они встречались лишь однажды и он очень ей понравился, она усмотрела в нем «программу» и критиковала роман «Униженные и оскорбленные» (1861) («Ложно в основании и взбито до мелодрамы, — а право, в жизни человеческой довольно драмы и без мелодрамы... Мало он вынес в жизни, что ли, чтобы брать из нее только ее дикости?»; 27 июля 1861 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 102 об.–103).

46 Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 850, 849.

зом, став менее субъективным и более объективным. Именно эти понятия Тургенев использовал в отзыве о «Племяннице» Тур. Если в «Искушении» и «Встрече» повествователь ведет себя в какой-то мере как сентиментальный рассказчик, обращаясь к читателю по поводу чувств и в вышеупомянутой цитате по поводу настоящего художника, в «Пансионерке» нарратор остается всезнающим, нейтральным и ненавязчивым. Читатели положительно восприняли Лёленьку, как и Елену Тургеневу, считая ее представителем нового типа женщины, хотя сама Хвоцинская была критически настроена по отношению к ней⁴⁷. Это своеобразное ошибочное прочтение повести как феминистской, которое остается актуальным и сегодня, на самом деле является признанием новой повествовательной дистанции Хвоцинской по отношению к своим персонажам⁴⁸. В действительности она, по-видимому, напрямую выступает против персонажей как «ходячих максим» в образе Лёленьки, которая воспроизводит феминистские максимы, но, по всей видимости, как и читатели, не осознает этого. В этом политически ангажированном произведении Хвоцинская парадоксально сопоставляет риторику социального искусства с поэтикой: «Лёленька опускала взор в книгу и старалась взять в толк объяснение метафоры, метонимии, синекдохи и иронии, но это ей никак не удавалось»⁴⁹. Образ идеологически убежденного человека, который говорит, что думает, и имеет в виду то, что говорит, вступает в противоречие с литературными двусмысленностями, которые создают эти фигуры.

Таким образом, хотя трансформация деталей, способа изображения характеров и повествования делает «Пансионерку» гораздо более реалистическим по сравнению с ранними произведениями Хвоцинской произведением, повесть тем не менее сохраняет привычные для нее тематические и эстетические особенности. Хвоцинская продолжила писать как реалистка, но, как и Тургенев, начала экспериментировать с сентиментальными деталями и повествовательным голосом.

* * *

Несмотря на явный переход от сентиментальной к реалистической эстетике и сочетание различных эстетических конвенций, Хвоцинская, как и Тургенев, всегда считала себя реалисткой⁵⁰. Все писатели так считали. В России споры, формально касающиеся реализма, на деле были спорами о политическом; эта

47 «За идею боюсь до смерти: при нынешней войне за женщин, при почти всеобщем ожидании наших эмансипаторов и криках сестер наших за свою свободу и против своего воспитания — боюсь, у меня не достанет моей благоразумной середины, не захотят рассмотреть, что их крайность имеет тоже свой вред и свою суть...» (Новиковой, 25 февраля 1861 года, 117). О восприятии повести см.: *Rosneck K. Translator's Introduction // Khvoshchinskaja N. The Boarding School Girl. Evanston: Northwestern University Press, 2000. P. XII–XIII.*

48 См., например: *Stites R. The Women's Liberation Movement. Princeton: Princeton University Press, 1977; Engel B. Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia. New York: Cambridge University Press, 1983.*

49 *Крестовский В. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Издательство А.А. Каспари, 1912. С. 771.*

50 О сложности эстетики Тургенева, которая противоречила тому, что он говорил, и, возможно, тому, что он думал, что делает, см.: *Costlow J.T. Worlds within Worlds: the Novels of Ivan Turgenev. Princeton: Princeton University Press, 1990; Costlow J.T. Speaking*

тема предоставляла редкую возможность критиковать русскую жизнь под гнетом репрессивного режима и политической цензуры. В частности, детали связывались с тягой русской натуральной школы к критическому описанию низших слоев общества. Хвоцинская называла себя частью натуральной школы: «натуральная школа (к которой отчасти принадлежу и я)» (Новиковой, 19 октября 1859 года, 88). По сути, это было утверждение и в поддержку, и против определенных видов деталей. В России использование деталей ради деталей трактовалось не только как низшее искусство, сравнимое с новой техникой фотографии и противопоставляемое искусству живописи, но и как признак аморального французского влияния *à la* Бальзак⁵¹. В статье 1862 года Хвоцинская называла таких авторов «писатели-дагерротиписты», намекая на французское происхождение дагерротипа⁵². Таким образом, аргумент Якобсона о деталях как чисто эстетической категории на самом деле представляет собой попытку отодвинуть политическое в сторону и вернуться к эстетическим вопросам. Это напряжение пронизывало русскую литературу и критику и было центральным элементом творчества Хвоцинской.

В недавних работах о французской литературе XIX века Шор и Коэн утверждают, что детали были особенно спорным приемом, когда речь шла о французских писательницах. В «Перечитывании в деталях», заключительной части «Чтения в деталях» («Reading in Detail»), Шор опровергает свое прежнее представление о том, что женщины якобы склонны или неизбежно связаны с детализмом. Напротив, исследуя Жорж Санд и идеализм, она пришла к выводу, что художественные решения Санд, как и ее современниц, были обусловлены конкретным временем и местом и «действовали в рамках спора об идеализме и реализме <,и> балансировали между конкурирующими притязаниями этих двух модусов репрезентации»⁵³. В «Сентиментальном воспитании романа», работая с романами, предисловиями и рецензиями, Коэн аналогичным образом утверждает, что женщины реагировали на то, как литературная политика позиционировала писательниц и их произведения⁵⁴. Она показывает, что многие французские писательницы отвергали реалистическую эстетику отчасти из-за споров о деталях. Бальзак и Стендаль создали враждебную по отношению к писательницам литературную атмосферу и способствовали тому, что романы и романтические традиции стали восприниматься как мужские. В частности, они связывали необходимые для реалистического описания детали с такими мужскими научными профессиями, как история, география, медицина и социология, в то время как отсутствие деталей в сентиментальных романах писательниц коннотировалось как признак феминности. В Англии, напротив, детализированные описания возникли из голоса сентиментального рассказчика, отражая чувствительность «внимательного любителя, которым могли быть как женщина, так и мужчина»⁵⁵.

the Sorrow of Women: Turgenev's «Neschastnaia» and Evgenia Tur's «Antonina» // *Slavic Review*. 1991. Vol. 50. № 2. P. 328–335; Allen E.C. *Beyond Realism: Turgenev's Poetics of Secular Salvation*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

51 Эта идея была использована для объяснения спорного утверждения об «относительном пренебрежении» русских писателей требованиями структуры и формы (*Poggioli R.* Op. cit. P. 259–260).

52 Поречников В. Провинциальные письма. II. С. 374.

53 Schor N. George Sand and Idealism. P. 321.

54 Cohen M. The Sentimental Education of the Novel. P. 20.

55 Ibid. P. 81, 113, 195.

Как и во Франции, в России, благодаря Белинскому, дискуссия о деталях перешла в дискуссию о писательницах. Будучи прекрасно знакома с этой критикой, Хвоцинская в некоторых письмах и нескольких статьях, опубликованных под псевдонимами, специально и часто писала критически о писательницах и их эстетических проблемах, особенно о своей главной конкурентке Надежде Соханской. В 1880 году в серии из трех фельетонов Хвоцинская рассматривает историю русской женской литературы как часть романной традиции, разделенной по гендерному признаку. Она отмечает, что в 1850-х годах было много писательниц. Однако в 1860-х годах они исчезли, чтобы вновь появиться в 1870-х в качестве авторов романов — жанра, который мужчины, похоже, бросили. Женщины, утверждает она, предпочитают писать философские романы: «Писателей, говорят, привлекают более «житейские», реальные вопросы. Писательницы разрабатывают внутреннюю, философскую сторону жизни. Для этого, конечно, самая удобная форма — роман»⁵⁶. Несмотря на то что женщины перешли от изображения светского общества («балы, платья, любовь», за которые критики ругали женскую литературу) к «прозе жизни», Хвоцинская все же советует женщинам быть более реальными, более исторически конкретными или менее «неопределенными» в отношении места и времени: «*Реальное* как-то все еще висит на воздухе»⁵⁷. Иными словами, в последние годы своей карьеры она все еще считала проблему примирения деталей и идеалов существенной для реалистических романов, особенно для женских. Более того, неоднозначность позиции Хвоцинской как женщины, выдающей себя за мужчину, критикующего писательниц, обнажает ее попытки найти свое место в том, что Шор называет «полемикой между идеализмом и реализмом» в российском контексте.

Однако, как и большинство русских писателей и критиков, Хвоцинская осмысляла свою идентичность лишь частично через призму гендера и эстетики. Более важным элементом идентичности русских реалистов XIX века было напряжение между их эстетической и политической ориентацией, выражающейся в предпочтении одних, а не других толстых журналов, поддерживающих «правильных» и критикующих «неправильных» авторов, а также в публикациях на острые социальные темы (нигилисты, крестьянский и женский вопросы, политика). Политически, хоть и со значительными оговорками, Хвоцинская придерживалась взглядов славянофила Ивана Аксакова: «Некоторое Византийство и Чехию в сторону — я совсем мыслю по Аксакову» (10 мая 1865 года, 154)⁵⁸. Однако со временем Аксаков стал более радикален, и после

56 Н. Мемуары одного читателя. III // Русские ведомости. 1880. №. 307. 28 ноября.

57 Там же.

58 Хвоцинская так пишет о своих оговорках: «Ты знаешь, что я его <Аксакова> ужасно люблю и почти все его мнения, кроме славянских крайностей и изучения о брадах <1 сл. нрзб.> и идеале» (Новиковой, 6 июля 1865 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 851. Л. 87 об.). В то время как Тургенев, будучи переводчиком Марко Вовчок на русский язык, другом Жорж Санд и создателем популярных образов героинь, ассоциируется с русскими писательницами, влияние круга Аксакова на Надежду Соханскую и Хвоцинскую остается незамеченным (современные исследователи убедительно доказывают, что Тургенев лишь отредактировал готовый перевод украинских народных рассказов Марко Вовчок на русский, выполненный П.А. Кулишем: Дудко В.І. Куліш і Тургенів // Хроніка-2000. Український культурологічний альманах. Вип. 78. Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2009. С. 431–458. — Прим. составителя блока).

1865 года Хвощинская больше не упоминала его в своих письмах. Несмотря на ее сильную симпатию к делу Аксакова, она все же избегала как крайне левых, так и правых взглядов и в основном публиковалась в двух ведущих левоцентристских журналах — у А.А. Краевского (1810–1889) в «Отечественных записках» (в 1850–1884 годах) и у М.М. Стасюлевича (1826–1911) в «Вестнике Европы» (в 1870–1888 годах). Она вспоминает разговор с М.А. Новосильцевой о том, где она публикуется, во время которого Новосильцева воскликнула: «Ах! НАПРАВЛЕНИЕ!!!»⁵⁹

В 1860–х годах, когда журналы и критики вынуждали писателей выбрать сторону, Хвощинская стремилась занять срединную позицию. В письме к Новиковой она объясняет свою философию «умеренности»:

Прежде, мне бывало и совестно и горестно не принадлежать, по убеждениям, ни к какому кружку... Из этого вышло мое разъединенное положение в литературе, где у меня нет ни врагов, ни клакеров... Писала резко против провинции и семьи, и между тем, сильно стою за ту и другую. Своей жизнью доказываю протест множеству светских условий и приличий — и ненавижу распущенность, в воде которой, в нынешнее время, является этот протест. И многое, все так. Я убедилась, что я — хорошая середина... эта посредственность — есть также мнение, как и другие, и его даже труднее и, пожалуй, опаснее держаться, нежели крайних, потому что рискуешь быть бита с двух сторон... (10 мая 1865 года, 154–155).

В письме к Новиковой Хвощинская выступает за умеренность в вопросе о французском и английском реализме: «Если я пристрастна к французскому, то вы, друзья, слишком зачитались реального, английского, — а надо все в меру: излишняя положительность вредна, как излишняя идеальность; если от идеальничанья человек уподобляется пробке, от позитивности он заскрипит на винтах» (18 мая 1862 года, 122)⁶⁰. Наконец, ее умеренная позиция в полемике «искусства ради искусства» и идеологически ангажированного искусства также очевидна в том неожиданном круте писателей, которых она считала своими современниками и коллегами (письмо к Новиковой от 11 апреля 1867 года, 169). В этот круг входили поэты Н.Ф. Щербина, который в 1861 году перешел от либеральных взглядов к активной славянофильской позиции, Я.П. Полонский, которого критиковали за аполитичность и эстетизм в лирике, А.Н. Майков, схожий с Полонским своими эстетическими устремлениями, и, наконец, Тургенев, который привел в замешательство как сторонников, так и критиков «чистого» искусства своим романом «Отцы и дети» (1862) и тоже начинал свою карьеру как поэт.

Хвощинская последовательно выступала против разных позиций, отстаивая нюансированные, центристские взгляды в эстетике и политике, которые не отвечали требованиям бурной эпохи. В своем творчестве она тоже стояла особняком, много читая европейскую литературу и сочетая темы и приемы сентиментальных, сентиментально-социальных и реалистических произведений. В 1863 году Салтыков-Щедрин писал, что Хвощинская, «постоянно стоявшая в своих сочинениях на почве психологических тонкостей, никогда не пользовалась у нас тем успехом, который принадлежал ей по праву таланта, и стяжала себе лишь почетную известность», и предполагал, что Англия могла

59 Новиковой, 22 августа 1874 года (РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 852. Л. 128).

60 В публикации датировка неверна.

бы быть лучшим домом для ее стиля⁶¹. Итак, Хвощинская использовала детали таким образом, что ее письмо походило на произведения английских писательниц (хотя сама она утверждала, что больше любит французскую литературу). Это наблюдение подтверждает, что она, подобно английским реалисткам, добилась успеха. Даже будучи стяжательницей «лишь почетной известности», Хвощинская также преуспела на родине, благодаря урокам, которые она, как и ее коллеги-мужчины, взяла у французских сентиментально-социальных романов, литературы идей и заполнивших ее книжную полку романов Санд⁶².

В России писательницы достигли зрелости и преуспели как реалистки, поскольку политика, идеология и эстетика были столь же важны, а возможно, даже важнее, чем гендер. Подобно своим коллегам-мужчинам, они хорошо знали европейские языки и европейскую литературу. Помимо общей культуры, многие русские авторы видели общего врага в государстве, что объединяло их политически, несмотря на все внутренние разделения. В 1876 году, уже будучи ее редактором в «Отечественных записках», Салтыков-Щедрин писал Хвощинской, намекая на политическую ситуацию с журналами, в надежде получить от нее больше текстов: «Нынешнее время для больших журналов не весьма благоприятное, и только при содействии ярких дарований можно рассчитывать на успех. Поэтому Вы окажете журналу существенную услугу, прислав обещанный роман»⁶³. Связывая свою судьбу с политическими вопросами, работая под псевдонимами и придерживаясь политической и эстетической умеренности, Хвощинская старалась обойти вопрос гендера и просто работать как литератор. Ее подход особенно ясен в ее ответе на заявление Н.В. Шелгунова в статье «Женское бездушие» о том, что писательница должна писать о женщинах прогрессивно⁶⁴. В язвительной рецензии на произведения Соханской Хвощинская писала практически то же самое, однако обвиняла Соханскую не в том, что она женщина, а в том, что она славянофилка⁶⁵. Тем не менее Хвощинская восприняла статью Шелгунова как выпад против ее политических взглядов и позиции журнала «Отечественные записки». Хотя Шелгунов ясно выразил свою позицию, Хвощинская нигде не признаёт, что это был выпад против нее как писательницы. В письмах она объясняет, что «Отечественные записки» должны были защитить ее, но не сделали этого; позже Шелгунов согласился, что был вынужден занять крайнюю идеологическую позицию⁶⁶.

Десятью годами ранее в гневном письме Щербине Хвощинская аналогичным образом реагирует на нападки на нее как на писательницу, снова обращаясь к политическим вопросам. Хотя Хвощинская утверждает, что не обижается на его критику писательниц, считая ее отстающей от времени, и высмеивает «права», которые хотят предоставить женщинам, она все же защищает себя.

61 Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966. С. 441.

62 «Это будет à la George Sand — оттого, что у меня ее полна полка» (к Новиковой, 14 апреля 1862 года: РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 139).

63 Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 19. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1976. С. 25.

64 Шелгунов Н.В. Женское бездушие // Дело. 1870. № 9. С. 1–34.

65 Поречников В. Провинциальные письма. II. С. 369.

66 См. мою статью «Гендер и литературная биография: Надежда Хвощинская, загадочная личность» // компакт-диск «Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века» (URL: https://a-z.ru/women_cdi/html/hogenbom.htm).

Хвоцинская опровергает утверждение Щербины о капризности и преувеличенности суждений писательниц о литературе, приводя в пример свои произведения (Щербине, 20 ноября 1860 года, 25–26). В том же письме она упрекает его за публичные нападки на писателей и издателей, которые действительно рисковали политически. По ее мнению, авторы должны поддерживать все еще молодую русскую литературу: «Все мы, литераторы, люди одного дела, дети одного духа» (21 сентября 1860 года, 25). Иными словами, она, как и он, — профессиональный «литератор», готовый защищать свою профессию, а также эстетическую и политическую позицию от государства. Таким образом, благодаря своим эстетическим взглядам, тесно переплетенным с политическими и гендерными представлениями, Хвоцинская сформировала профессиональную идентичность, которая открывала ей возможности для других ролей, помимо того, чтобы быть только писательницей.

На протяжении всей карьеры Хвоцинская интерпретировала вопросы реализма широко, в сравнительном контексте, и потому, что она была серьезным, профессиональным литератором, и потому, что эти вопросы находились в основе ее идентичности как женщины, россиянки и писательницы. Как и в случае с романом, Хвоцинская размышляла о форме своей жизни и творчества. В 1862 году, когда правительство начало отступать от реформ, но еще сохранялась относительная свобода от цензуры, она с иронией заметила в письме к Новиковой: «Не придумаешь ни формы жизни, ни образа своих действий. Доживать видно так: “талантливым беллетристом”... Но и ему так из константы пора бы уняться и на покой: двенадцать лет — это уж почетно, это в литературе то же, что вель-фильство... Нравится словечко?»⁶⁷ Словно предавшись неизбежной работе по распределению литературных рангов, она берет в кавычки свою профессиональную идентичность (используется понятие Белинского для второстепенного таланта Жуковой и Ган) и придумывает русское слово, как бы заимствованное из французского языка. Слово шутовское, ироничное, жестокое, но в то же время и почетное. Будучи уже представительницей прошлого в эпоху грандиозных — политических, социальных и эстетических — перемен и упрямой защитницей писательской профессии, Хвоцинская нашла форму для своей жизни и творчества в динамической связи своей эстетики с политической позицией.

Авторизованный пер. с англ. Александра Кима

Библиография / References

Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987.
(Ginzburg L. Ya. Literatura v poiskakh real'nosti. Leningrad, 1987.)

Дудко В.І. Куліш і Тургенєв // Хроніка-2000. Український культурологічний альманах. Вип. 78. Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2009. С. 431–458.

67 14 ноября 1862 года (РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 168). «Маленькое словечко» «вель-фильство» происходит от фр. *vielle fille* — старая дева.

- (*Dudko V.I. Kulish i Turgenev // Khronika-2000. Ukraïns'kiy kul'turologichnyi al'manakh. Iss. 78. Kyiv, 2009. P. 431–458.*)
- Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.*
- (*Yakobson R.O. Raboty po poetike. Moscow, 1987.*)
- Allen E.C. Beyond Realism: Turgenev's Poetics of Secular Salvation. Stanford: Stanford University Press, 1992.*
- The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel / Ed. by M. Cohen, C. Dever. Princeton: Princeton University Press, 2002.*
- Cohen M. Preface: Reconfiguring Realism // Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.*
- Cohen M. In Lieu of a Chapter on French Women Realists // Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.*
- Cohen M. The Sentimental Education of the Novel. Princeton: Princeton University Press, 1999.*
- Costlow J.T. Worlds within Worlds: the Novels of Ivan Turgenev. Princeton: Princeton University Press, 1990.*
- Costlow J.T. Speaking the Sorrow of Women: Turgenev's «Neschastnaia» and Evgenia Tur's «Antonina» // Slavic Review. 1991. Vol. 50. № 2. P. 328–335.*
- Engel B. Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia. New York: Cambridge University Press, 1983.*
- Hesse C. The Other Enlightenment: How French Women Became Modern. Princeton: Princeton University Press, 2001.*
- Hoogenboom H. Staging the Signature: Remembering Nadezhda Khvoshchinskaya and her Pseudonyms // The Sisters Khvoshchinskaya / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies. Ithaca: Cornell University Press, 2026. In press.*
- Jakobson R. On Realism in Art // Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views / Ed. by L. Matejka, K. Pomorska. Cambridge: MIT Press, 1971.*
- Miller N.K. Subject to Change: Reading Feminist Writing. New York; Chichester: Columbia University Press, 1988.*
- Poggioli R. Realism in Russia // Comparative Literature. 1951. Vol. 3. P. 253–267.*
- Pogorelskin A. The Messenger of Europe // Literary Journals in Imperial Russia / Ed. by D.A. Martinsen. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.*
- Prendergast Chr. Introduction, Realism, God's Secret, and the Body // Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre / Ed. by M. Cohen, Chr. Prendergast. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.*
- Rosneck K. Translator's Introduction // Khvoshchinskaya N. The Boarding School Girl. Evanston: Northwestern University Press, 2000. P. IX–XXX.*
- Schor N. Recording in Detail: Or, Aesthetics, the Feminine, and Idealism // Criticism. 1990. Vol. 32. № 3. P. 309–324.*
- Schor N. George Sand and Idealism. New York: Columbia University Press, 1993.*
- Stites R. The Women's Liberation Movement. Princeton: Princeton University Press, 1977.*
- Stroganova E. Nadezhda Khvoshchinskaya's Literary Criticism // The Sisters Khvoshchinskaya / Ed. by H. Hoogenboom, A. Berman. Ithaca: Cornell University Press, 2026. In press.*
- Weinberg B. French Realism: The Critical Reaction. 1830–1870. New York, London: MLA; Oxford University Press, 1937.*

Алексей Вдовин, Мария Вербицкая

«В ожидании лучшего» Н.Д. Хвощинской и романы Ф.М. Достоевского первой половины 1860-х годов:

НЕЗАМЕЧЕННЫЙ ДИАЛОГ¹

Alexey Vdovin, Mariya Verbitskaya

Nadezhda Khvoshchinskaya's «Waiting for the Best» and Fyodor Dostoevsky's Novels
of the early 1860s: Unnoticed Dialogue

Алексей Вдовин

НИУ ВШЭ, Школа филологических наук,
профессор; доктор филологических наук
avdovin@hse.ru.

Мария Вербицкая

НИУ ВШЭ, Школа филологических наук,
стажер-исследователь
masha-verbickay@mail.ru.

Alexey Vdovin

National Research University Higher School of Economics (Moscow), School of Philological Sciences,
professor; PhD, doctor hab.
avdovin@hse.ru.

Maria Verbitskaya

National Research University Higher School of Economics (Moscow), School of Philological Sciences,
research assistant
masha-verbickay@mail.ru.

Ключевые слова: Н.Д. Хвощинская, Ф.М. Достоевский, адюльтерный роман, «В ожидании лучшего», «Униженные и оскорбленные», «Игрок»

Keywords: Nadezhda Khvoshchinskaya, Fyodor Dostoevsky, adultery novel, «Waiting for the Better», «The Insulted and Humiliated», «The Gambler»

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_203

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_203

В статье рассматривается влияние романа Н.Д. Хвощинской «В ожидании лучшего» (1860) на творчество Ф.М. Достоевского 1860-х годов, в частности на романы «Униженные и оскорбленные» и «Игрок». Трактуя «В ожидании лучшего» как вариацию адюльтерного романа (и отчасти романа карьеры), авторы показывают, что он стал заметным событием для истории русского романа начала 1860-х годов и пересекался с некоторыми важными для творчества Достоевского мотивами. Если в «Униженных и оскорбленных» параллель с текстом писательницы едва намечена, в случае с романом «Игрок» (1866) прослеживается очевидное сходство сюжетных ходов и центральных женских персонажей (Полины и бабушки). В статье на текстуальном материале доказывается, что Достоевский обратился к сюжету об ожидании наследства от богатой бабушки, скорее всего, под влиянием романа Хвощинской.

The article examines the influence of Nadezhda Khvoshchinskaya's novel «Waiting for the Best» (1860) on Fyodor M. Dostoevsky's works of the 1860s, in particular on the novels «The Insulted and Humiliated» and «The Gambler». Treating «Waiting for the Best» as a variation of the adultery novel (and partly the novel of career), the authors show that it became a notable event in the history of the Russian novel of the early 1860s and intersected with some motifs important to Dostoevsky's work. Whereas in «The Insulted and Humiliated» the parallel with Khvoshchinskaya's text is barely hinted at, «The Gambler» (1866) reveals an obvious similarity of plot lines and central female characters (Polina and the grandmother). The article uses textual material to argue that Dostoevsky turned to the plot of waiting for an inheritance from a rich grandmother most likely under the influence of Khvoshchinskaya's novel.

1 Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2024 году. Авторы приносят искреннюю благодарность Е.Н. Строгановой и двум анонимным рецензентам за ценные советы и комментарии, позволившие уточнить некоторые формулировки и наблюдения.

Надежда Дмитриевна Хвоцинская (1821–1889) занимает неоднозначное место в литературном пантеоне XIX века. С одной стороны, она принадлежит к числу незаслуженно забытых писательниц, чье творчество долгое время не привлекало внимания исследователей. С другой стороны, нельзя не отметить, что, по сравнению с другими авторами-женщинами эпохи (Е.А. Ган, А.Я. Панаевой и др.), произведения писательницы пользовались большей читательской популярностью, высоко котиrowались у критиков², а ее гонорары находились на уровне заработков И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и И.А. Гончарова³. С.С. Дудышкин уже в 1850-е годы отмечал, что Хвоцинской присуща «художественная сила объективного воссоздания действительности»⁴, а некоторые ее персонажи предвосхищают характеры из произведений писателей первого ряда. Так, к примеру, в героине «Фраз» Хвоцинской тот же критик видел предтечу образа Ольги Ильинской из «Обломова».

Несмотря на возрастающий поток работ о Хвоцинской, многие ее этапные романы до сих пор остаются практически не исследованными⁵. Между тем они представляют большой интерес для понимания творческой эволюции не только самой писательницы, но и ее выдающихся современников. В центре нашей статьи окажется роман «В ожидании лучшего» («Русский вестник», 1860, далее *ВОЛ*) и потенциальный диалог с ним в творчестве Ф.М. Достоевского 1860-х годов⁶.

- 2 См. об этом: *Строганова Е.Н.* Портрет писательницы в некрологе: отклики на смерть Н.Д. Хвоцинской // *Строганова Е.Н.* Классики и современники: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 63, 67 (критики признавали писательницу хотя и «менее талантливой, чем корифей-мужчины, но самой талантливой — “корифейкой” — среди женщин»).
- 3 *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 93–94.
- 4 Цит. по: *Строганова Е.Н.* Указ. соч. С. 65.
- 5 О других текстах этого периода («Фразы», «Пансионерка» и «Встреча») см.: *Розенхольм А.* «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н.Д. Хвоцинской // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 4 / Под ред. Р. Лейбова. Тарту: University of Tartu Press, 1995. С. 143–166; *Noogenboom H.* «Я раб действительности»: *Nadezhda Khvoshchinskaja*, Realism, and the Detail // *Vieldeutiges Nicht-zu-ende-sprechen: Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen* / Hg. von A. Rosenholm and F.K. Göpfert. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2002. P. 129–147 (рус. перевод см. в наст. номере); *Погребная В.Л.* Проблемы женской эмансипации в романе Н.Д. Хвоцинской «Встреча» // *Культура народов Причерноморья*. 2005. № 69. С. 57–60; *Пономарева А.А.* Возможный прототип эмансипированной героини в литературе середины XIX века (роман Н.Д. Хвоцинской «Встреча») // *Текст и контекст: литературно-культурные связи*. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2021. С. 172–185. См. также статью К.Ю. Зубкова о «Пансионерке» в настоящем блоке.
- 6 Анализ романа в современной и этапной монографии о Хвоцинской и Тур, к сожалению, занимает всего две страницы и не выходит за пределы того, что говорила о нем прижизненная критика (см.: *Gheith J.* Finding the Middle Ground: Krestovskii, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-Century Russian Women's Prose. Evanston: Northwestern University Press, 2004. P. 183–184). Более продуктивен подход В.Л. Погребной, которая предложила интересную типологию образов эмансипированных женщин в романах Хвоцинской, включая *ВОЛ* (*Погребная В.Л.* Мир русского женского романа (1860–1880 гг.). Запорожье: Запорожский национальный университет, 2006. С. 152–155).

ВОЛ воспринимался современниками отнюдь не как проходной текст⁷. Хотя на роман Хвоцинской откликнулись далеко не все толстые журналы и газеты, отзывы «Русского слова», «Светоча», «Времени», «Русской речи» и «Московского вестника» были в целом комплиментарны. Так, Евгения Тур ставила *ВОЛ* в один ряд с «Ярмаркой тщеславия» У. Теккерея по силе сатирического изображения высшего света и сокрушалась, что крупный талант и замечательные произведения Хвоцинской не получают достойного внимания в критике⁸. В том же духе, хотя и более взыскательно, высказывался А.П. Милюков в статье «Мертвые души большого света». Возводя *ВОЛ* к гоголевскому направлению, критик «Светоча» отмечал, что новизна в изображении «большого света» и «тонкое иронически-спокойное обращение к своему сюжету дают роману Крестовского несравненно больше значения, чем «Обломову» или «Накануне»⁹.

Внимание к роману повлекло за собой обсуждение потенциальных переводов на иностранные языки. В письме к О.А. Новиковой от 12 марта 1861 года Хвоцинская рассказывала, что ее подруга А. Маркелова просила разрешение для подготовки французского издания, а другая — немецкого. В 1864 году фельетонист С.П. Колошин просил предположительно А.Н. Островского дать ему адрес Хвоцинской, чтобы получить разрешение на французский перевод¹⁰. Увы, ни об одном из этих переводов до сих пор ничего не известно.

Показательно, что *ВОЛ* еще при жизни Хвоцинской был дважды выпущен отдельным изданием (в 1860 и в 1880 годах), а затем вошел в два собрания ее сочинений — 1892 и 1913 годов. Можно предполагать, что высокая оценка *ВОЛ* вкуче с переизданиями обусловила хвалебное упоминание романа в учебном пособии К.П. Петрова «Курс истории русской литературы» (1871). Он отмечал

-
- 7 Так, например, И.П. Борисов рекомендовал Тургеневу роман: «...действительно хорошая вещь — из московского же общества, все лица живые, и правда даже дагерротипная и поэтому не разогревающая слишком, холодная, как реляция о действиях наших войск в Адагумском отряде» (Письма И.П. Борисова к И.С. Тургеневу / Публ. Е.М. Хмелевской // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева. Вып. 3. Л.: Наука, 1967. С. 338–339).
- 8 Тур Е. По поводу романа В. Крестовского. «В ожидании лучшего», роман В. Крестовского в 2 частях. М., 1860 // Русская речь. 1861. № 12. 9 февраля. С. 181.
- 9 Милюков А.П. Отголоски на литературные и общественные явления. СПб.: Типография Ф.С. Сушинского, 1875. С. 81. (Впервые: Светоч. 1861. № 2.) Сохранилось неопубликованное письмо Хвоцинской Милюкову от 25 февраля 1861 года с благодарностью за его статью: «Вчера г. Захаров доставил мне ваше письмо и статью о моем романе. Меня обрадовала ваша добрая память, на которую, так давно не имея удовольствия встречаться с вами, я не смела рассчитывать; радуюсь даже за свой роман, если он вам меня напомнил. Ваша оценка так внимательна и серьезна, что в ней самое указание недостатков вызывает благодарность и обязывает. Мне бы непременно хотелось доказать вам это моим участием в «Светоче»; впрочем у меня много обещаний работы, и потому, чтобы не давать обещания, которое, может быть, не удастся выполнить, — я не даю его, но говорю только: постараюсь найти время, чтобы исполнить ваше желание, которое есть и мое собственное» (Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (РО ИРЛИ РАН). № 10.323. Л. 1–1 об; приносим благодарность Хильде Хогенбом за предоставленный текст письма).
- 10 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 95 об. (приносим благодарность Хильде Хогенбом за предоставленный текст письма); Колошин С.П. Письмо к Александру Николаевичу Островскому: Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ). Ф. 178.1. № 8566.44 (URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01009456847?page=1&rotate=0&theme=white>).

талант Хвоцинской «рисовать женские характеры»¹¹ на примере *ВОЛ*, а созданные в нем образы, как и Милуков, сопоставлял с персонажами Гоголя, Грибоедова и Тургенева (управляющий имением Неряцкий в обоих случаях сравнен с Чацким, Костанжогло и Инсаровым)¹². В 1891 году драматург (и брат известного художника) И.Н. Ге переработал роман в комедию «Осколки минувшего»¹³, которая стала одной из его самых популярных пьес¹⁴.

Поскольку роман пока мало известен, акцентируем его наиболее важные (в перспективе дальнейшего анализа) сюжетные особенности. На протяжении всего действия два внука княгини Десятовой¹⁵ — граф Вася Тяженецкий и Иван («Жан») Десятов — соперничают за право наследовать ее родовое имение, мечтая о скорой смерти бабушки. На фоне борьбы за ее деньги разворачивается главная интрига — любовная: крестница княгини Катерина Александровна Алексинская изменяет мужу с Жаном, который, в свою очередь, увлекается выпускницей пансиона Полиной (Павлой) Абаровой, дочерью княгининой приживалки. Полина старается выбиться из нищеты с помощью выгодного брака по расчету. Княгиня, узнав о связи Жана одновременно с Полиной и Алексинской, отказывает ему в наследстве, а муж Катерины Александровны, которому сама героиня в страхе во всем сознается, кончает жизнь самоубийством. В финале Жан бросает и Алексинскую, и Полину¹⁶.

Избрав для статьи лишь два из возможных аспектов изучения романа, мы рассмотрим жанр *ВОЛ* в контексте литературы рубежа 1850–60-х годов, а затем проанализируем творческий диалог Ф.М. Достоевского с Хвоцинской на материале «Униженных и оскорбленных» и «Игрока», в которых, как мы постараемся показать, отчетливо звучат тематические и сюжетные переклички с *ВОЛ*.

Адюльтерный роман и женская амбиция

Роман Хвоцинской появился в 1860 году на фоне интенсивного обсуждения «женского вопроса». Публицистика Н.И. Пирогова, М.Л. Михайлова, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, а также канонические романы Тургенева и

11 Петров К.П. Курс истории русской литературы. СПб.: Типография морского министерства, 1871. С. 317.

12 Там же. С. 318.

13 Из подзаголовка пьесы следует, что Ге ошибочно принимает Крестовского-псевдонима за писателя Всеволода Крестовского.

14 Тиме Г.А. Ге Иван Николаевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 534.

15 Княгиня Десятова уже была «внесценическим» персонажем (то есть лишь упоминаемым в речи основных героев) более раннего романа Хвоцинской «Последнее действие комедии» (1856), где она фигурирует в разговорах Андрея Валерьяновича Оршевского как 80-летняя вздорная, но богатая старуха, которая финансирует богато (Отечественные записки. 1856. Т. 104. Отд. I. С. 229, 243–244). Как представляется, прием кочующего из романа в роман персонажа заимствован Хвоцинской у Бальзака. А. Тыминский указывает на ряд сквозных персонажей, но без княгини Десятовой и влияния автора «Человеческой комедии» (Тыминский А.И. Поэтика прозы Н.Д. Хвоцинской: дис. ... кандидата филол. наук. М.: Московский педагогический университет, 1997. С. 176).

16 Мы опускаем здесь пересказ линии Неряцкого — управляющего имением Алексинских, т.к. они не важны для нашей концепции.

Гончарова и находящиеся в их тени романы А.Я. Панаевой и самой Хвоцинской 1850-х годов предлагали публике разные пути обсуждения женской эмансипации. В первых номерах «Русского вестника» за 1860 год, то есть незадолго до *ВОЛ*¹⁷, вышел роман «Накануне», в котором одними из первых явились и образец «нового человека» (Инсаров), и новый женский идеал (Елена Стахова). Чтение «Накануне» произвело большое впечатление на Хвоцинскую. В письме к О.А. Новиковой от 17 июня 1860 года она признавалась, что благодаря тургеневскому роману осознала недостатки собственного метода:

Знаете ли, что толки о «Накануне» сводят меня с ума и вместе с статьями Белинского доводят до таких сомнений, что всех и не перескажешь? Кратко: я убеждаюсь, что во всем, написанном мною доныне (исключая «Встречу», и вот почему я еще прилепляюсь к ней) — что во всем, написанном мною доныне, я шла уже [и] не кривым путем, а вовсе без пути; что я сочиняла ходячие сентенции вместо людей, что у меня, как в дурном шитье, везде видны живые нитки...¹⁸

Однако скрупулезная датировка в рукописи всех этапов работы Хвоцинской над *ВОЛ* свидетельствует о том, что почти весь роман, изначально озаглавленный «Печали и сокрушения»¹⁹, начерно был написан до прочтения «Накануне»: начат в Петербурге 11 января 1857 года и закончен в Рязани 8 июля 1860 года²⁰. Наиболее интенсивно работа над текстом протекала в феврале-июне: в письме О.А. Новиковой от 3 июля 1860 года Хвоцинская сообщает, что «кончила свой роман Каткову и кусочек его уже отослала: надо списывать»²¹.

Как отмечает Х. Хогенбом, конец 1850-х — начало 1860-х для Хвоцинской — время творческого кризиса и поиска нового баланса между реалистическим и идеализированным модусами изображения действительности²². При этом писательница пыталась бороться с идеализацией, традиционно признаваемой характерной особенностью женского творчества. Такой императив определяет ключевые образы *ВОЛ*, где писательница изображает героинь предельно эгоистичными и корыстными, создавая женские «антиидеалы»²³. Сама Хвоцинская оставила авторский комментарий к такому замыслу (в письме Новиковой от 3 июля 1860 года):

17 «Русский вестник» смог привлечь ранее сотрудничавшую в «Пантеоне» и «Отечественных записках» Хвоцинскую на свои страницы, подняв ей гонорарную ставку до 100 рублей за лист (См.: «Я живу от почты и до почты...»: Из переписки Надежды Дмитриевны Хвоцинской / Сост. и публ. А. Розенхольм и Х. Хогенбом. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2001. С. 20–21, 41). В итоге Хвоцинская получила за роман от Каткова 1875 рублей, а вместе с гонораром за отдельное издание у В.И. Рышкова — 2487 рублей (подсчеты Хвоцинской в конце рукописи романа: РГАЛИ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 97).

18 «Я живу от почты и до почты...». С. 110.

19 Новое название появилось в самом конце работы — в июле 1860 года (Там же. С. 112).

20 РГАЛИ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 2, 96 об.

21 «Я живу от почты до почты». С. 112. Следует заметить, что Хвоцинская педантично фиксировала даты работы над каждым фрагментом рукописи своих произведений, ставя на полях страницы метки типа «28/XI», из которых видно, что 2 часть романа начата 25 февраля и закончена 8 июля 1860 г. (РГАЛИ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 43).

22 Hoogenboom H. «Я раб действительности»: Nadezhda Khvoshchinskaia, Realism, and the Detail. P. 134–135. (Русский перевод статьи в настоящем номере журнала.)

23 Пономарева А.А. Возможный прототип эмансипированной героини в литературе середины XIX века (роман Н.Д. Хвоцинской «Встреча»). С. 174.

Мне вздумалось назвать роман «В ожидании лучшего», и люди в нем все дурные, женщины, конечно, в особенности. Это они — [en attendant], что им дадут разные права. Кстати, скажите мне, как, по-вашему, статья Михайлова о женщин[е] в *Современнике*? Я не стою за нее и за наши права, признаюсь вам откровенно. Я мало знаю, не образована, а потому и не смею возражать, но мне кажется, простой здравый смысл может много возразить на эти фразы. Учить нас наравне с мальчиками, согласна — давайте. Но не предвидится ли после этого миллион неудавшихся синих чулков, которые «во имя науки» станут ничего не делать? Что ж все обвинять тех, кто отнял право, со времен до-библейских! Оглашенные мы — что мы делаем даже из того, что нам предоставлено? Все, говорят, мы стеснены!! Не правда: исключения, в старину, — но в большинстве, ни один муж, от пастуха до царя, не желает, чтобы его дети были запущены, заброшены, глупо воспитаны; а мало ли супруг, начиная от супруги пастуха, до царской, при полной свободе и уважении мужа, пользуются своим правом и властью?²⁴

Симптоматично, что объяснение концепции романа почти бесшовно стыкуется в сознании Хвоцинской с женским вопросом и статьями о нем Михайлова, дополнительно подчеркивая сфокусированность *ВОЛ* на проблемах брака, прав и свобод женщин в российском обществе. Для их обсуждения Хвоцинская избрала жанр адюльтерного романа — один из самых популярных в европейских и русской литературах того времени и позволявших ставить острейшие социальные и моральные вопросы²⁵. В конце 1850-х годов только среди самых известных авторов к нему обращались А.Ф. Писемский в «Боярщине» (1858), Тургенев в «Дворянском гнезде» (1859) и М.В. Авдеев в «Подводном камне» (1860). Любовная интрига *ВОЛ* построена вокруг ситуации супружеской измены Алексинской с Жаном. Параллельно Полина Абарова ставит себе целью отбить князя у Алексинской. Хитросплетение любовных связей между персонажами (Жан — Алексинская, Жан — Полина, Алексинская — Алексинский, Алексинская — Неряцкий) приводит читателя к мысли, что в произведении препарируется не столько сам патриархатный институт брака, сколько его светская специфика и разветвленная инфраструктура в рамках высшего столичного (в романе — московского) общества. В центре внимания оказывается не фигура и психология обманутого мужа, как в «Жаке» Санд или у Тургенева (Лаврецкий), а фигуры именно женские — с их разными, но одинаково сложными и трагичными траекториями. Судя по всему, для их более рельефной прорисовки Хвоцинская, рискуя разрушить единство сюжетных линий, удваивает число протагонисток: если в первой части максимум повествовательного пространство занимает фигура Полины, то во второй с ней соперничает уже Алексинская. Они — двойники, их судьбы зазеркалены. Полина воплощает в романе тип бедной пансионерки, которая любыми, даже самыми низкими, средствами пытается войти в приличное общество через богатого любовника. В финале, пройдя через цепочку унижений, падений и компромиссов с собст-

24 «Я живу от почты до почты...». С. 112.

25 См.: Overton B. *Fictions of Female Adultery, 1684–1890. Theories and Circumtexts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002; Плашинова А.В. «Жалкие заблуждения женщин»: эмансипационные сюжеты в русских адюльтерных повестях 1830–50-х годов // Новое литературное обозрение. 2023. № 181 (3). С. 245–257. Предложение А.И. Тыминского считать *ВОЛ* нравоописательным романом и романом-памфлетом представляется нам необоснованным (Тыминский А.И. Указ. соч. С. 178, 188).

венной совестью, она добивается положения, в котором мы застаем в начале романа Алексинскую²⁶. Последняя — символ пустоты высшего света, дефицита эмпатии и человечности между членами одной семьи, извращенного светского воспитания. Из-за ее недалекости и бездушности стреляется ее муж, а влюбленный в нее управляющий ее имением Неряцкий (к слову, единственный положительный герой романа) уезжает колесить по России и Америке. Можно сказать, что Алексинская — это следующая стадия деградации Полины.

Однако было бы опрометчиво утверждать, что *ВОЛ* написан лишь ради критики высшего общества, которое Хвоцинская имела возможность наблюдать в юности, когда больше года жила в семье богатого дяди А.П. Хвоцинского²⁷, а затем навещала состоятельных родственников в Петербурге. Не менее важную роль играют в романе мотивы бедности, усугубляющей гендерное неравенство и толкающей героиню на самые низкие поступки. Среди этих героинь и две униженные приживалки старой княгини, — мать Полины Анна Федоровна и Аделаида Григорьевна, готовые на все ради внимания старой благодетельницы, — и несчастная, но гордая Полина, мечтающая вырваться из нищеты, кокетничая сначала со стариком Пехлецовым, а затем с князем.

Именно коварный план амбициозной Полины влюбить в себя князя Ивана служит завязкой романной интриги. Через сеть интроспекций нарратор исследует феномен женской амбиции. Не занимая высокого положения в обществе (Полина — дочь бедной дворянки Абаровой, выданной «благодетелями» за мелкого спившегося чиновника, ниже ее по положению и уровню образования), героиня с самого начала вынуждена испытывать крайнюю нищету и зависеть от вышестоящих. Свое бедственное положение она воспринимает как несправедливость: в отличие от своей матери Полина не готова унижаться перед покровителями, но и зарабатывать на жизнь честным трудом она не согласна. Предлагаемое графом Сеницким место гувернантки Полина отвергает, считая это поприще недостойным себя: «...будет меня третировать как горничную... горничные будут меня звать мамзелью»²⁸. Обостренное чувство гордости, однако, не мешает героине-эгоистке воспринимать как должное старания ее матери, которая вынуждена просить благодетелей даже о самом малом. Более того, иногда Полина относится к заботе матери с явной неблагодарностью: «Отец унес последнюю юбку, мать... — Мать что? — прервала Анна Фёдоровна, — неблагодарная!»²⁹

Предельный эгоизм в героине сочетается со свойственным эпохе 60-х «новым рационализмом» — приоритетом материальных, утилитарных устремлений³⁰. Характеризуя Полину, Н.В. Шелгунов отмечал, что мечты девушки

26 В.Л. Погребная трактует образы героинь иначе: Полина — тип «хищнический», а Алексинская — слабый (см.: *Погребная В.Л.* Мир русского женского романа (1860–1880 гг.). С. 154).

27 *Хвоцинская П.Д.* Надежда Дмитриевна Хвоцинская. Биографический очерк // Крестовский-псевдоним. Собрание сочинений. Т. 1. СПб.: Издательство А.С. Суворина, 1892. С. IV. Е.Н. Строганова предполагает, что это происходило в 1836 году (*Строганова Е.Н.* Неопубликованные стихотворения Н.Д. Хвоцинской из альбома семьи Алябьевых // Шаги/Steps. 2024. Т. 10. № 3. С. 327).

28 *Крестовский В.* В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. № 14. С. 346.

29 Там же. С. 342.

30 *Rosenholm A.* The «Woman Question» of the 1860s and the Ambiguity of the «Learned Woman» // Gender and Russian Literature. New Perspectives / Ed. by Rosalind Marsh. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 116.

о «графе» сводятся к желанию обладать всей той роскошью, которая есть у других³¹. Подобная склонность к корысти, по мысли критика, огрубляет и портит женщину³². На глазах читателя происходит социально и психологически мотивированный переворот в сознании Полины: вчерашняя наивная пансионерка, она делает горький выбор, отказываясь от возвышенных мечтаний о замужестве. Брак для нее отныне представляется лишь способом вырваться из бедности («если бы кто-нибудь вырвал меня из этого!»³³), бросив вызов ненавистному ей московскому обществу:

«Что, если бы доказать всему свету... продолжала она раздумывать: но что? Выйти за него замуж? Не женится!.. А так, не дать ему ни на ком жениться!..»

Полина не разбирала себя, но с вчерашнего дня она очень переменилась. Неожиданное открытие того, что было для всех тайной, натолкнуло ее на мысль, что не все же узнается в свете: так почему же и ей не иметь тайны? Вчера, как-то особенно стал ей противен этот «свет» за его гордость и унижительную ласку. Молодая аристократка, которая стала льстить и выказывать непрощенное участие бедной, презираемой девушке, потому что во власти этой девушки была ее тайна, ее доброе имя, эта женщина внушала не сострадание, а насмешку. А эта женщина — еще лучшая из своего кружка...

Полина, впрочем, так долго и сильно не думала. Она со вчерашнего дня почувствовала только сильнейшее желание жить и веселиться, а заодно с этим и отплатить целому свету...³⁴

В этой развернутой несобственно-прямой мысли³⁵ героини проступает характерная для бальзаковских протагонистов-мужчин и теккереевской Бекки Шарп амбиция³⁶. Решаясь на интригу с князем, Полина надеется не только на устройство собственной судьбы, но и на разрушение чужого счастья.

Наряду с тонкой прорисовкой психологических вывертов центральной героини роман портретирует и других персонажей, охваченных тщеславием (старая княгиня, восседающая на кресле «этаблимане»; Жан и Вася, добывающиеся наследства) и уязвленной гордостью (Аделаида Григорьевна и Анна Федоровна). Таким образом, для *ВОЛ* в полной мере характерны те черты реалистического письма, которые Х. Хогенбом справедливо считает признаками зрелого стиля Хвощинской, достигнутого на рубеже 1850–60-х годов и ознаменовавшего собой новый период ее творчества.

31 Шелгунов Н. Женское бездушие. По поводу сочинений В. Крестовского-псевдонима // Дело. 1870. № 9. С. 21.

32 Там же. С. 18.

33 Крестовский В. В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. Т. 28. № 16. Кн. 2. С. 695.

34 Крестовский В. В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. Т. 28. № 15. Кн. 1. С. 410.

35 Здесь мы принципиально разграничиваем несобственно-прямую речь и мысль как разные нарративные формы передачи языка и слова героев о себе. См. Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London; New York: Routledge, 1993.

36 Еще Евгения Тур пронизательно указала на сходство сюжетов и характеров главной героини в «Ярмарке тщеславия» и «В ожидании лучшего» (Тур Е. По поводу романа В. Крестовского. С. 181).

Достоевский и Хвоцинская в начале 1860-х годов

«Время» Достоевских откликнулось на роман Хвоцинской в неподписанной статье предположительно Ф.М. Достоевского³⁷ «Гаваньские чиновники в домашнем быту... Ивана Генслера»:

— Читали вы «В ожидании лучшего» В. Крестовского?

— Читал.

— Ну, что?

— Прекрасно. Замечательное произведение.

А между тем об этом замечательном явлении никто еще из наших больших журналов не сказал ни одного слова. А роман В. Крестовского есть явление, которое не прошло бы незамеченным ни в одной литературе, а в нашей, если взять в соображение нашу относительную бедность, такие романы должны бы производить огромное впечатление³⁸.

Примечательно, что в качестве одной из причин молчания толстых журналов автор статьи называет изолированность писательницы от столичных литературных кружков. К тому времени Достоевский уже знал об истинном авторстве Хвоцинской. Их знакомство состоялось в Петербурге в самом конце октября 1860 года³⁹: Достоевский тогда интенсивно налаживал литературно-журнальную жизнь, а Хвоцинская провела в столице около двух осенних месяцев, в том числе встречаясь с литераторами (Краевским, Дудышкиным, Щербиной, Полонским, Михайловым, Зотовым). Возможным звеном между ней и Достоевским выступил Полонский. Весьма вероятно, что разговор касался литературных дел: Достоевский мог припомнить, как в ссылке, после острога, читал в «Отечественных записках» раннюю прозу Хвоцинской («Крестовский тоже нравится», — писал он брату 30 января — 22 февраля

37 В 30-томном Полном собрании сочинений статья отнесена в раздел *dubia*. Согласно лингвостилистической экспертизе Г. Хетсо, подтвержденной недавно экспериментом с нейросетью «Трансформер», автором статьи, вопреки многолетним сомнениям исследователей, является Ф.М. Достоевский (см.: *Рогов А.А., Абрамов Р.В., Д.Д. Бучнева Д.Д. и др.* Проблема атрибуции в журналах «Время», «Эпоха» и еженедельнике «Гражданин». Петрозаводск: Издательство «Острова», 2021. С. 69, 275). Даже если впоследствии будет предложена иная атрибуция, вероятность редакционного участия Достоевского в написании этой статьи остается высокой.

38 Гаваньские чиновники в домашнем быту, или галерная гавань во всякое время дня и года. (Пейзаж и жанр) Ивана Генслера. Библиотека для чтения. Ноябрь и декабрь 1860 // *Время*. 1861. № 2. Отд. II. С. 148–149.

39 В письме Н.Ф. Щербине от 20 ноября 1860 года Хвоцинская пишет о дате отъезда из Петербурга — 30 октября 1860 года («Я живу от почты до почты». С. 23–24). В письме Я.П. Полонскому от 22 сентября 1861 года Хвоцинская сообщила: «За день до своего отъезда прошлой осенью из Петербурга я познакомилась с Федором Михайловичем, напомните ему обо мне» (цит. по: *Строганова Е.Н.* Ф.М. Достоевский и Н.Д. Хвоцинская // Ф.М. Достоевский в диалоге культур. Материалы международной научной конференции 25–29 августа 2009 г. / Сост. В.А. Викторович. Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2009. С. 153). Вслед за Е.Н. Строгановой мы полагаем, что встреча состоялась 28–29 октября 1860 года. Этот факт в будущем может быть учтен при дополнении Летописи жизни и творчества Ф.М. Достоевского.

1854 года⁴⁰), он мог сообщить о замысле издавать «Время», пригласив ее к сотрудничеству⁴¹, а Хвоцинская могла рассказать о том, что в «Русском вестнике» печатается ее последний роман *ВОЛ*.

Достоевский вполне мог прочесть его либо тогда же, либо позднее: начиная с 1856 года он был читателем «Русского вестника», как известно, планировал публиковать в нем «Село Степанчиково...», а начиная с 1861 года для ведения полемики с журналом Каткова не только пристально следил за его новыми номерами, но и постоянно апеллировал к статьям прежних лет⁴².

Еще в 1984 году в комментарии к упомянутой анонимной статье «Времени» В.А. Туниманов гипотетически высказался о потенциальном знакомстве Достоевского с романом *ВОЛ* и интересе к сатирическому изображению в нем светских нравов⁴³, однако с тех пор, за исключением статьи Е.Н. Строгановой, в достоевистике не появилось ни одного исследования возможного диалога Достоевского с Хвоцинской⁴⁴. Причины в таких случаях всегда одни и те же: центрированность русского литературного канона на писателях-мужчинах и маргинализация женского творчества, которое *a priori* вряд ли могло оказать какое-либо влияние на первых⁴⁵. Мы далеки от интенции радикально и бездумно переписывать всю историю русской литературы и во что бы то ни стало перекраивать канон, однако случай Хвоцинской — тот не частый, но знаковый пример, когда произведения женщины читались и ценились при жизни. Более того, по нашему мнению, правомерно говорить о многочисленных, но еще слабо исследованных интертекстуальных влияниях и жанрово-типологических параллелях между прозой Хвоцинской и каноническими произведениями середины XIX столетия. Именно так обстоит дело с романом *ВОЛ*, который был заметным литературным явлением начала 1860-х годов — периода интенсивного развития социально-психологического романа — и, как мы полагаем, мог подсказать Достоевскому некоторые образы и сюжетные ситуации в «Униженных и оскорбленных» и «Игроке».

40 Имеется в виду псевдоним Хвоцинской: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. Кн. 1. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1984. С. 174. См. подробнее: Строганова Е.Н. Ф.М. Достоевский и Н.Д. Хвоцинская. С. 152.

41 В 1861 году М.М. Достоевский через Я.П. Полонского пригласил писательницу дать что-нибудь в журнал, однако она отказалась, поскольку на тот момент, по ее словам, не имела текстов для печати (Там же. С. 153).

42 В составе реконструированной библиотеки Достоевского «Русский вестник» за этот период не упоминается (Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. СПб.: Наука, 2005), однако комментаторы статей Достоевского 1861–1863 годов выявили большой пласт статей катковского журнала за 1856–1863 годы, на которые писатель регулярно откликался.

43 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 27. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1984. С. 411.

44 В «Летописи жизни и творчества» писателя упоминания Хвоцинской почти не отражены.

45 См. подробнее: Хогенбом Х. Переопределяя смысл жизни: история русской литературы XIX века и женщины-писательницы // Новое литературное обозрение. 2024. № 186. С. 61–71.

«Униженные и оскорбленные», «Игрок» и *ВОЛ*

Уже первым рецензентам казалось, что некоторые персонажи «Униженных и оскорбленных» похожи на героев *ВОЛ*. Так, в рецензии на роман Достоевского Евгения Тур писала: «...князь Иван напоминает разряд лиц, так великолепно пародирующих перед читателем в превосходном романе Крестовского “В ожидании лучшего”»⁴⁶. Если рассматривать наблюдение Тур как сопоставление Жана Десятова Хвоцинской и главного героя романа Достоевского Ивана Петровича, обнаруживается противоречие. Рассказчика «Униженных и оскорбленных» действительно зовут Иван, однако он — бедный литератор и князем нигде не назван. Вместе с тем в произведении есть и князь: Петр Валковский — персонаж, гораздо более сходный с Жаном из *ВОЛ*. Тур, по-видимому, просто ошиблась, спутав Ивана и князя Петра, однако направление ее мысли было верным.

Хотя предварительные наброски сюжета романа были сделаны Достоевским еще весной 1860 года, основная работа над рукописью выпала на конец года и первое полугодие 1861-го⁴⁷. Отсюда следует, что «Униженные и оскорбленные» могут находиться в зоне прямого воздействия *ВОЛ*. Сюжеты обоих романов строятся вокруг остросоциальной коллизии мезальянса, обнажая неприглядные стороны института брака. Образ алчного князя Петра Валковского, мечтающего женить Алешу на падчерице богатой графини, перекликается с образом развратного князя Ивана у Хвоцинской, который стремится во что бы то ни стало завладеть наследством бабушки, а попутно заводит несколько интриг. В одном из последних разговоров с Полиной Десятов заявляет, что жениться он может, только если будет нуждаться. Валковский у Достоевского в молодости также «женится на деньгах»⁴⁸, чтобы спастись от разорения, а затем решил использовать для этого и сына: окончательный разрыв между Наташей и Алешей происходит именно тогда, когда графиня и Катерина Федоровна отправляются в ее имение в Симбирской губернии и Алеша едет с ними в качестве будущего мужа. Как и Жан, Валковский предлагает Наташе деньги в качестве компенсации за ее сломанную жизнь, которые она (в отличие от Полины) отвергает. Обе героини оказываются оскорблены: Полина ославлена в обществе княгини Десятовой и изгнана из него, а Наташа лишена надежды выйти замуж и, возможно, быть снова принятой в родительском доме.

Невозможно утверждать, что описанная сюжетная параллель является бесспорным свидетельством влияния *ВОЛ* на «Униженных и оскорбленных». Речь идет скорее о частной перекличке, которая может быть учтена в будущих комментариях к роману как возможная параллель⁴⁹. Между тем другой роман Дос-

46 Цит. по: *Строганова Е.Н.* Ф.М. Достоевский и Н.Д. Хвоцинская. С. 152.

47 *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 3. СПб.: Наука, 2014. С. 616–618.

48 Там же. С. 202.

49 Сохранилась скорее негативная реакция Хвоцинской на «Униженных и оскорбленных» в письме к О.А. Новиковой от 27 июля 1861 года: «Вы давно спрашивали меня о романе Достоевского “Униженные”, я все жду его конца. Но еще раньше конца, скажу вам, что он давно перестал мне нравиться. Ложно в основании и взбито до мелодрамы, — а, право, в жизни человеческой довольно драмы и без мелодрамы; стоит только посмотреть поближе, попристальнее, — а это обязанность литераторов, как Достоевский. Ему ли хватать эффекты да блестячки? Мало он вынес в жизни, что ли, чтобы брать из нее только ее дикости?» (РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Ед. хр. 850. Л. 102 об.—103).

тоевского «Игрок», задуманный также в первой половине 1860-х годов, по нашему мнению, содержит уже гораздо более обширные сюжетные пересечения с *ВОЛ*, позволяющие говорить о непосредственном влиянии.

Интертекстуальный план «Игрока» хорошо изучен и включает в себя прямые и косвенные аллюзии на влиятельные тексты русской («Дубровский» и «Пиковая дама» Пушкина, «Дворянское гнездо» Тургенева) и европейских литератур («Манон Леско» аббата Прево, «Отец Горио» и «Шагреневая кожа» Бальзака, «Дама с камелиями» Дюма-сына, очерки У.М. Теккерея и др.)⁵⁰. При внимательном рассмотрении всего комплекса литературных претекстов хорошо заметны два наиболее полигенетичных сюжетных узла — рабская любовь (как вариант — в треугольнике) героя к роковой женщине, осложненная добычей для нее денег, и остродраматическая ситуация азартной игры, в которую вовлечен герой в своем амбициозном стремлении выбиться в люди. К ним примыкает более локальный микросюжет о богатой старухе, родственники которой ожидают ее смерти ради получения наследства.

В отличие от всех выявленных (и частично уже упомянутых) донные претекстов «Игрока», только *ВОЛ* содержит одновременно две из трех сюжетных ситуаций (без азартной игры⁵¹), что делает его наиболее сильным из всех синхронных русскоязычных произведений, повлиявших на оформление сюжетной канвы романа Достоевского. Рассмотрим эти параллели подробнее.

Хотя протагонисты *ВОЛ* (Полина) и «Игрока» (Алексей Иваныч) гендерно не эквивалентны, структурно они находятся в похожих жизненных ситуациях. Оба — бедные дворяне, которые вынуждены унижаться и служить богатым работодателям/благодетелям, чтобы содержать себя. Кандидат университета Алексей Иваныч — нуждающийся в деньгах и пробующий себя на рулетке учитель детей генерала; Полина Абарова — выпускница пансиона, которой предлагают место гувернантки, чтобы обеспечить ей хотя бы какой-то доход. Оба героя заражены тщеславием и амбицией, толкающими их на сверхрациональное подавление естественных чувств, сделки с совестью и, по сути, продажу своего истинного «Я». Алексей Иваныч, как отмечают многие исследователи, предаёт свою страстную любовь к Полине в угоду страсти к игре⁵², кутит в Париже с куртизанкой *Blanche*, а затем, запутавшись в долгах, попадает в тюрьму и влачит жалкое существование. Полина Абарова сознательно заводит интригу с князем Десятовым, чтобы заполучить положение в обществе и насолить влюбленной в него Алексинской. К финалу романа мы видим полное перерождение Абаровой в циничную петербургскую даму, проданную Жаном замуж за чиновника Гусева.

50 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 35 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 5. СПб.: Наука, 2017. С. 565–570. См. также: Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб.: ИД «Петрополис», 2013. С. 233–364. Отметим, что некоторые из предложенных С.А. Кибальником претекстов кажутся нам надуманными, основанными на субъективных читательских ощущениях и размывающими грань между генетическим источником и топосом (например, «Дворянское гнездо»).

51 Игра в *ВОЛ* на самом деле тоже фигурирует, но это всего лишь регулярные карточные партии у княгини Десятовой со ставками на деньги. Приравнивать их к игре на рулетке было бы большой натяжкой.

52 См.: Аполлонио К. Секреты Достоевского: чтение против течения. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. С. 99–105.

Существенное сходство просматривается и в характерах обеих Полины у Хвоцинской и Достоевского. Начиная с исследования А. Бема считается, что имя Полина в «Игроке» носит автобиографический характер и отсылает к роману Достоевского с Аполлинарией Сусловой⁵³. Однако исследователи справедливо указывали и на литературные прообразы — героинь с именем Полина из пушкинского «Рославлева» и бальзаковской «Шагреневої кожи»⁵⁴, поскольку биографическая канва романа Достоевского и Сусловой в романе существенно смещена. К этому списку теперь необходимо добавить и Полину из *ВОЛ*. Прежде всего, в самих романах раскрывается, что Полина — лишь франкофонный вариант реальных русских имен: у Хвоцинской имени Павла⁵⁵, а у Достоевского — Прасковья (так называет ее бабушка). Во-вторых, обе героини происходят из обедневших семей: отец Полины из *ВОЛ* пропил все имущество жены и дочери, а Полина в «Игроке» может надеяться лишь на наследство бабушки, так как ее отчим генерал прожил все состояние. Вследствие этого героини занимают в своем кругу подчиненное положение⁵⁶ и вынуждены полагаться только на себя и на влюбленных в них мужчин: Полина у Хвоцинской — на Пехлецова и Жана, а Полина у Достоевского — на Алексея Ивановича, Де-Грие (в начале романа она ждет от него предложения) и мистера Астлея.

В этой связи мучительные и таинственные отношения между Полиной и Де-Грие, замешанные на больших деньгах, могли быть подсказаны Достоевскому как раз коллизией романа Хвоцинской. В *ВОЛ* мы наблюдаем сходную ситуацию расставания героев из-за наследства: не получив от бабушки имение Бубново, князь Жан оставляет Полину. Вслед за неполучением наследства в обоих романах следует сцена «торга»: Жан, прежде чем уехать, пытается сделать Полину своей любовницей, дав ей приданое в пять тысяч на брак с Гусевым; у Достоевского Де-Грие ретируется, а Алексей Иванович отдает Полине выигранные на рулетке деньги, чтобы спасти ее, на что героиня, в отличие от Абаровы у Хвоцинской, не соглашается.

Ненависть Полины Достоевского к деньгам, однако, проявляется лишь в финале — до этого она буквально требует от Алексея Ивановича выиграть для нее как можно больше, чтобы она могла стать желанной невестой для Де-Грие. Влюбленный в нее рассказчик соглашается, замечая при этом, что ему «некогда было раздумывать, для чего и как скоро надо выиграть и какие новые соображения родились в этой вечно рассчитывающей голове»⁵⁷. Подобная расчетливость — характерная черта Полины в *ВОЛ*: «Полина не рассчитывала; или вернее, она была слишком молода, и сама не понимала, что рассчитывает: расчет был в ней бессознательно, он был в ее натуре...»⁵⁸ Обе героини предстают гордыми, в известной степени эгоистичными и склонными к поиску личной выгоды, для получения которой они готовы использовать других людей. В тексте Дос-

53 Бем А.Л. «Игрок» Достоевского (В свете новых биографических данных) // Современные записки. 1925. Кн. 24. С. 381.

54 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 35 т. Т. 5. С. 565, 594. Наиболее полный комментарий к имени см.: Тихомиров Б. Комментарии // Достоевский Ф.М. Записки из подполья. Игрок. Роман / Комментар. и послесл. Б. Тихомирова. СПб.: Вита Нова, 2011. С. 419–420.

55 Крестовский В. В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. № 14. С. 343.

56 Отметим палиндромирование слова «раба» в фамилии Абарова.

57 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 35 т. Т. 5. С. 240.

58 Крестовский В. В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. № 15. С. 409.

тоевского неоднократно подчеркивается, что ради Полины герой исполнит любой ее каприз, осознавая при этом, что она все равно будет считать его кем-то «вроде раба»⁵⁹. Коварство обеих героинь выражается и в очень схожем портретном сравнении: «глаза — настоящие кошачьи»⁶⁰ у Полины Достоевского напоминают «кошачью ужимку»⁶¹ героини Хвоцинской, тут же совмещенную в тексте с ее «лукавым взглядом»⁶². В дополнение к этому в образе героини Достоевского могло отразиться описание якобы фальшивой прически Абаровой. Ср.:

— Я не ношу накладных волос, отвечала равнодушно Полина⁶³.
...это у тебя не накладка в волосах-то? — Нет, бабушка, свои⁶⁴.

Наконец, важно отметить психологическую глубину и противоречивость в репрезентации центральных женских образов у Хвоцинской и Достоевского. В обоих случаях их страсть к богатству и подчеркиваемая нарраторами неестественность поведения в какой-то момент сменяются выражением подлинного чувства: Полина Хвоцинской в самом конце отчаянно признается Жану, что любит его, и с очевидным усилием смирится с предстоящим браком с Гусевым. Мистер Астлей у Достоевского во время своей последней встречи с главным героем упоминает, что Полина действительно любила Алексея Ивановича.

Второй сюжетной ситуацией, безусловно роднящей «Игрока» с *ВОЛ*, является ожидание наследства от «умирающей» бабушки. У Хвоцинской это частично отражено в заглавии, а в романе Достоевского задается в виде почти той же формулы в реплике главного героя: «Итак, здесь все в ожидании?»⁶⁵ Благоговение перед бабушкой, которое выказывают ей окружающие, и своеобразие героинь, не желающих просто так оставлять свой капитал ближайшим родственникам, — лейтмотив обоих текстов. Тарасевичева в «Игроке» беспрестанно повторяет, что денег своему племяннику-генералу она не даст, а «крепкоживучая» Десятова долго размышляет над тем, оставить ли Жану Бубново, чего в итоге также не делает⁶⁶.

Будучи единственными состоятельными героинями романов, Десятова и Тарасевичева неизменно рожают у всех чувство зависти, а порой и ненависти, которая в какой-то момент переходит в открытую надежду окружающих на их скорейшую смерть:

(*ВОЛ*) Князь воспользовался позволением и уехал до жара. Его последняя мысль при прощании была: «Уберется же когда-нибудь старая!»⁶⁷

(«Игрок») О, я понимаю, почему все они так теперь интересуются бабуленькой!

— О ком? — спросил мистер Астлей.

— О той старой ведьме в Москве, которая не умирает и о которой ждут телеграммы, что она умрет⁶⁸.

59 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 35 т. Т. 5. С. 245.

60 Там же. С. 260.

61 Крестовский В. В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. № 15. С. 446.

62 Там же.

63 Крестовский В. В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. № 17. С. 94.

64 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 35 т. Т. 5. С. 285.

65 Там же. С. 237.

66 Крестовский В. В ожидании лучшего // Русский вестник. 1860. № 17. С. 177.

67 Там же. С. 172.

68 Там же. С. 277.

На милость или смерть бабушки у Хвоцинской надеется и младший внук Вася, несколько раз за глаза проклинаящий ее скупость и сокрушающийся, что имение «уплывает из рук»⁶⁹.

Хотя в *ВОЛ* нет мотива азартной игры, которой предается Тарасевичева в «Игроке», ее властность, повелительный тон, богатство и своенравие разительно напоминают те же качества княгини Десятовой, а ее «знаменитый этаблисман» — возвышение, на котором «стояло кресло с подушкой»⁷⁰, — могли подсказать Достоевскому кресла, в которых слуги носят неходячую Тарасевичеву.

Таким образом, эти очевидные параллели позволяют нам ввести бабушку Хвоцинской в число непосредственных источников образа Антонины Васильевны Тарасевичевой в «Игроке». Отмеченные исследователями ранее «бабушки» — леди Кикльбюри из очерка Теккерей и Марфа Тимофеевна Пестова из «Дворянского гнезда»⁷¹ — прямо бабушками в текстах не именуются и таковыми не являются. К тому же в названных текстах отсутствует ключевая для «Игрока» сюжетная ситуация ожидания наследства «умирающей» бабушки, поэтому они могут рассматриваться лишь как явно маргинальные источники с минимальным сходством. Непосредственным претекстом в этом отношении, по нашему мнению, следует считать роман Хвоцинской. Хотя бабушка в нем не играет в рулетку, все остальные сюжетные параметры и характерные черты персонажа воспроизводятся потом в романе Достоевского. Примечательно и то, что жанровая модель адюльтерного романа, сюжетообразующая у Хвоцинской, оказывается совершенно не востребованной у автора «Игрока», который прымывает к линии романа об амбиции.

* * *

Проанализированные нами тематические, сюжетные и текстуальные пересечения между *ВОЛ* и двумя романами Достоевского, подкрепленные биографическими фактами личного знакомства авторов, позволяют обоснованно говорить как минимум о прямом генетическом воздействии романа писательницы на творческое воображение автора «Игрока» в первой половине 1860-х годов. Насколько нам известно, пока это первый не просто выявленный, но и подкрепленный аргументами факт для творчества Хвоцинской, однако можно предполагать, что в дальнейшем исследователям удастся обнаружить и другие взаимовлияния между ее творчеством и прозой ведущих авторов 1850–70-х годов⁷². Это необходимо для возвращения Хвоцинской того истинного места в истории русской литературы, которое принадлежит ей по праву. По нашему мнению, такие, на первый взгляд, традиционалистские методы, как поиск сюжетных источников и параллелей, интертекстуальный анализ или жанровая критика, могут быть в высшей степени уместны и полезны для решения подобных задач, поскольку помогают выявлять эстетическую силу и влияние

69 Там же. № 16. С. 637; № 17. С. 86.

70 Там же. № 16. С. 642.

71 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 35 т. Т. 5. С. 569, 571.

72 Для творчества Тургенева такие работы уже давно существуют. См., например: Costlow J.T. Speaking the Sorrow of Women: Turgenev's «Neschastnaia» and Evgenia Tur's «Antonina» // Slavic Review. 1991. Vol. 50. № 2. P. 328–335.

женских текстов, вписывая их в цепочки филиаций однотипных сюжетов и тем самым канонизируя их как бы изнутри самой литературы. В результате мы получим гораздо более объективную картину литературной эволюции. В случае Хвоцинской это должно привести к пересмотру упрощенного понимания ее места в истории русского романа⁷³, а для творчества канонических авторов типа Достоевского — к более сбалансированному и историзированному представлению о литературных источниках и контекстах их сюжетов и персонажей.

Библиография / References

- Аполлоньо К. Секреты Достоевского: чтение против течения. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020.
- (*Apollonio C. Dostoevsky's Secrets: Reading against the Grain. Saint Petersburg, 2020 — In Russ.*)
- Бем А.Л. «Игрок» Достоевского (В свете новых биографических данных) // Современные записки. 1925. Кн. 24. С. 379–392.
- (*Bem A.L. «Ilgrok» Dostoevskogo: (V svete novykh biograficheskikh dannyykh) // Sovremennye zapiski. 1925. № 24. P. 379–392.*)
- Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. СПб.: Наука, 2005.
- (*Biblioteka F.M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisaniye. Saint Petersburg, 2005.*)
- Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб.: ИД «Петрополис», 2013.
- (*Kibal'nik S.A. Problemy intertekstual'noy poetiki Dostoevskogo. Saint Petersburg, 2013.*)
- Плашинова А.В. «Жалкие заблуждения женщин»: эмансипационные сюжеты в русских адультерных повестях 1830–50-х годов // Новое литературное обозрение. 2023. № 181 (3). С. 245–257.
- (*Plashinova A.V. «Zhalkie zabluzhdeniya zhenshchin»: emansipatsionnye syuzhety v russkikh adyul'ternykh povest'yakh 1830–50-kh godov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. № 181 (3). P. 245–257.*)
- Погребная В.Л. Мир русского женского романа (1860–1880 гг.). Запорожье: Запорожский национальный университет, 2006.
- (*Pogrebnyaya V.L. Mir russkogo zhenskogo romana (1860–1880 gg.). Zaporozhye, 2006.*)
- Погребная В.Л. Проблемы женской эмансипации в романе Н.Д. Хвоцинской «Встреча» // Культура народов Причерноморья. 2005. № 69. С. 57–60.
- (*Pogrebnyaya V.L. Problemy zhenskoy emansipatsii v romane N.D. Khvoshchinskoy «Vstrecha» // Kul'tura narodov Prichernomor'ya. 2005. № 69. P. 57–60.*)
- Пономарева А.А. Возможный прототип эмансипированной героини в литературе середины XIX века (роман Н.Д. Хвоцинской «Встреча») // Текст и контекст: литературно-культурные связи. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2021. С. 172–185.
- (*Ponomareva A.A. Vozmozhnyy prototip emansipirovannoy geroini v literature serediny XIX veka (roman N.D. Khvoshchinskoy «Vstrecha») // Tekst i kontekst: literaturno-kul'turnye svyazi. Novosibirsk, 2021. P. 172–185.*)
- Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

73 Ср., например, позицию А.И. Тыминского: «Писательнице, в силу известной ограниченности ее творческих возможностей, не удалось, в отличие от ее выдающихся современников Тургенева, Толстого, Достоевского, создать принципиально новую, оригинальную романную структуру. Ее романное творчество, не закладывая начал новой традиции, развивалось в русле тургеневско-гончаровской школы, о чем неоднократно писала дореволюционная критика» (Тыминский А.И. Указ. соч. С. 189). Наше исследование опровергает такой взгляд и намечает иной путь.

- (*Reytblat A.I.* Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury. Moscow, 2009.)
- Рогов А.А., Абрамов Р.В., Д.Д. Бучнева Д.Д. и др. Проблема атрибуции в журналах «Время», «Эпоха» и еженедельнике «Гражданин». Петрозаводск: Издательство «Острова», 2021.
- (*Rogov A.A., Abramov R.V., Buchneva D.D. i dr.* Problema atributsii v zhurnalakh «Vremya», «Epokha» i ezhenedel'nye «Grazhdanin». Petrozavodsk, 2021.)
- Розенхольм А. «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н.Д. Хвоцинской // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 4* / Под ред. Р. Лейбова. Тарту: University of Tartu Press, 1995. С. 143–166.
- (*Rozenkhof'm A.* «Svoe» i «chuzhoe» v kontseptsii «obrazovannaya zhenshchina» i «Pansionerka» N.D. Khvoshchinskoy // «Svoe» i «chuzhoe» v literature i kul'ture: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 4* / Ed. by R. Leybov. Tartu, 1995. P. 143–166.)
- Строганова Е.Н. Портрет писательницы в некрологе: отклики на смерть Н.Д. Хвоцинской // Строганова Е.Н. Классики и современники: гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 63–76.
- (*Stroganova E.N.* Portret pisatel'nitsy v nekrologe: otклики na smert' N.D. Khvoshchinskoy // Stroganova E.N. Klassiki i sovremennitsy: gendernye realii v istorii russkoy literatury XIX veka. Moscow, 2019. P. 63–76.)
- Строганова Е.Н. Ф.М. Достоевский и Н.Д. Хвоцинская // Ф.М. Достоевский в диалоге культур. Материалы международной научной конференции 25–29 августа 2009 г. / Сост. В.А. Викторovich. Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2009. С. 152–154.
- (*Stroganova E.N.* F.M. Dostoevskiy i N.D. Khvoshchinskaya // F.M. Dostoevskiy v dialogue kul'tur. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 25–29 avgusta 2009 g. Kolomna, 2009. P. 152–154.)
- Строганова Е.Н. Неопубликованные стихотворения Н.Д. Хвоцинской из альбома семьи Алябьевых // Шаги/Steps. 2024. Т. 10. № 3. С. 320–345.
- (*Stroganova E.N.* Neopublikovannye stikhotvoreniya N.D. Khvoshchinskoy iz al'boma sem'i Alyab'evykh // Shagi/Steps. 2024. Vol. 10. № 3. P. 320–345.)
- Тиме Г.А. Ге Иван Николаевич // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 534.
- (*Time G.A.* Ge Ivan Nikolaevich // Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskiy slovar' / Ed. by P.A. Nikolaev. Vol. 1. Moscow, 1989. P. 534.)
- Тихомиров Б. Комментарий // Достоевский Ф.М. Записки из подполья. Игрок. Роман / Комментар. и послесл. Б. Тихомирова. СПб.: Вита Нова, 2011.
- (*Tikhomirov B.* Kommentarii // Dostoevskiy F.M. Zapiski iz podpol'ya. Igrok. Roman / Ed. by B. Tikhomirov. Saint Petersburg, 2011.)
- Тыминский А.И. Поэтика прозы Н.Д. Хвоцинской: дис. ... кандидата филологических наук. М.: Московский педагогический университет, 1997.
- (*Tyminskiy A.I.* Poetika prozy N.D. Khvoshchinskoy: dis. ... kandidata filologicheskikh nauk. Moscow, 1997.)
- Хогенбом Х. Переопределяя смысл жизни: история русской литературы XIX века и женщины-писательницы // Новое литературное обозрение. 2024. № 186. С. 61–71.
- (*Hoogenboom H.* Pereopredelyaya smysl zhizni: istoriya russkoy literatury XIX veka i zhenshchiny-pisatel'nitsy // Novoe literaturnoe obozrenie. 2024. № 186. P. 61–71.)
- Costlow J.T. Speaking the Sorrow of Women: Turgenyev's «Neschastnaia» and Evgenia Tur's «Antonina» // *Slavic Review*. 1991. Vol. 50. № 2. P. 328–335.
- Gheith J. Finding the Middle Ground: Krestovskii, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-Century Russian Women's Prose. Evanston: Northwestern University Press, 2004.
- Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London; New York: Routledge, 1993.
- Hoogenboom H. «Я раб действительности»: Nadezhda Khvoshchinskaya, Realism, and the Detail // *Vieldeutiges Nicht-zu-ende-sprechen: Thesen und Momentaufnahmen aus der Geschichte russischer Dichterinnen* / Ed. by A. Rosenholm, F.K. Göpfert. Frauen Literatur Geschichte 16. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2002. P. 129–147.
- Overton B. Fictions of Female Adultery, 1684–1890. Theories and Circumtexts. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- Rosenholm A. The «Woman Question» of the 1860s and the Ambiguity of the «Learned Woman» // *Gender and Russian Literature. New Perspectives* / Ed. by Rosalind Marsh. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 112–128.

Кирилл Зубков

Почему Надежда Хвощинская не была русской Бронте

ЛИБЕРАЛИЗМ И ЭМАНСИПАЦИЯ В КРИТИКЕ
И ПРОЗЕ 1860-х ГОДОВ¹

Kirill Zubkov

Why Nadezhda Khvoshchinskaya was not Russian Brontë:
Liberalism and Emancipation in the Criticism and Fiction of 1860ies

Кирилл Зубков

Издательство «Новое литературное обозрение»;
кандидат филологических наук
k_zubkov@inbox.ru.

Ключевые слова: Надежда Хвощинская, литературная критика, русская проза, эмансипация, викторианская проза

УДК: 82-3+82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_220

Статья посвящена анализу литературной критики и прозы Хвощинской на фоне произведений ее английских современниц. Автор показывает, что творчество Хвощинской разворачивалось в кардинально иных условиях: в отсутствие в Российской империи социальных аналогов британского среднего класса выразить в критике умеренные взгляды было значительно труднее. Либеральные убеждения Хвощинской и ее издателя Андрея Краевского вступали в конфликт с почти неизбежной для российской писательницы этих лет радикализацией, проявившейся в параллелях между статьями Хвощинской и таких авторов, как Николай Чернышевский. В финале работы предлагается прочтение повести «Пансионерка» как творческого осмысления этой ситуации: эмансипация и образование в российских условиях приводят девушку к радикализации.

Kirill Zubkov

Publishing House «Novoe literaturnoe obozrenie»;
Candidate of Philology
k_zubkov@inbox.ru.

Keywords: Nadezhda Khvoshchinskaya, literary criticism, Russian prose, emancipation, Victorian fiction

UDC: 82-3+82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_220

The article considers Khvoshchinskaya's literary criticism and prose against the backdrop of the works of her Victorian contemporaries. The author argues that Khvoshchinskaya's work developed in radically different circumstances: in the absence of social analogues to the British middle class in the Russian Empire, expressing moderate views in criticism was significantly more difficult. The liberal convictions of Khvoshchinskaya and her publisher, Andrei Kraevsky, conflicted with the radicalization that was almost inevitable for a Russian woman writer of this era, which becomes evident in the parallels between Khvoshchinskaya's articles and those of authors such as Nikolai Chernyshevsky. The article concludes by offering a reading of the novella «The Boarding School Girl» as a reflection on the situation where emancipation and education lead a young woman to radicalization in the Russian context.

Надежду Хвощинскую и ее сестер часто называют «русскими Бронте»². Причина, конечно, не в том, что в обоих случаях несколько сестер занимались литературным творчеством, а в том, что Хвощинские, особенно Надежда, о которой и пойдет речь далее, очень напоминают свою типичную современницу, жившую и писавшую в викторианской Англии. Почти всю жизнь Надежда

1 Автор благодарит Алину Бодрову, Татьяну Борисову, Алексея Вдовина и рецензентов «Нового литературного обозрения» за ценные рекомендации.

2 См. буквально первые слова на корневой странице посвященного сестрам сайта: Khvoshchinskaya Sisters Digital Collection (URL: <https://khvoshchinskies.web.illinois.edu/>).

Хвоцинская провела в провинции, однако печаталась в столичных журналах благодаря поддержке влиятельных издателей; ее семейство было благородным и небедным, но стояло далеко от аристократии и от роскошного образа жизни; ее политические взгляды оставались умеренно либеральными — все это роднит Хвоцинскую с ее типичной современницей из Великобритании³. Неудивительно, что и литературная критика Хвоцинской часто описывается как образец умеренного либерализма⁴. В этой статье мы покажем, что социальные условия Российской империи, в отличие от викторианской Англии, подталкивали женщину, занимавшуюся литературной критикой, не к умеренности, а к радикализации — не в смысле попыток организовать политическую революцию или вести пропаганду, а в смысле стремления к кардинальному пересмотру несправедливого общественного порядка. Это не значит, что Хвоцинскую можно описать как последовательницу Николая Чернышевского или Николая Добролюбова, — скорее, что условия ее литературной деятельности позволяли совмещать умеренно либеральные представления об эстетике с более демократическими идеями относительно общественной роли литературы и критики. Эти идеи позволяли писательнице описать неравенство, в том числе региональное, имущественное и гендерное, с точки зрения не только символического статуса, но и специфики труда, в котором были заняты героини ее прозы. Позиция Хвоцинской, впрочем, вовсе не была «противоречива» — таковой она может показаться позднейшему исследователю, не учитывающему специфику общественной и литературной жизни Российской империи и место женщины в этой жизни. Представления об эстетической автономии литературы отнюдь не противоречили критике существующего социума. Предметом нашего внимания станет период, обычно считающийся переломным в истории литературной критики, когда Хвоцинская наиболее активно занималась деятельностью на этом поприще и написала свою, вероятно, самую известную повесть «Пансионерка», в которой предлагается далекая от викторианской трактовка связи между трудом и женской эмансипацией.

Литературная критика и средний класс в Российской империи

Пытаясь вписать критику Хвоцинской в контекст эволюции института литературы 1860-х годов, исследователь сталкивается с ограниченностью традицион-

-
- 3 О связях викторианских писательниц и провинции см.: *Tuchman G., Fortin N.E.* Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Change. New Haven: Yale University Press, 1989. P. 108–110; об их ориентации на средний класс: *Петерсон Л.* Становление писательницы: мифы и факты викторианского книжного рынка / Пер. с англ. А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 105–160. Трактовку Хвоцинской как принципиально умеренной писательницы см.: *Gheith J.* Finding the Middle Ground: Krestovskii, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-Century Russian Women's Prose. Evanston: Northwestern University Press, 2004; о ее значимой связи с провинцией см.: *Andrew J.* Narrative, Space and Gender in Russian Fiction: 1846–1903. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007. P. 106–108; *Lounsbury A.* Life Is Elsewhere: Symbolic Geography in the Russian Provinces, 1800–1917. Ithaca: Cornell University Press, 2019. P. 154–163.
- 4 См.: *Gheith J.* Op. cit. P. 104–128; *Строгонова Е.Н.* Классики и современницы: Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019. С. 135–148.

ных историографических моделей, с помощью которых принято описывать и критику вообще, и женскую критику в частности. В этом разделе мы обсудим аналитический инструментарий, который можно применить для решения этой задачи. Вообще специалисты по русской критике XIX века по преимуществу обращаются к трем ее аспектам: прослеживают ход полемики между разными авторами, обсуждают эстетические взгляды критиков и их политическую позицию. Несмотря на значительные успехи в этих областях, лишь в очень небольшой степени изучен вопрос о социальном бытовании института критики: какие функции она выполняла в русской литературе и зачем авторы, читатели, издатели и цензоры уделяли ей пристальное внимание⁵. Этот вопрос особенно значим, если говорить о развитии женской литературной критики, — ее специфика в указанный нами период очевидным образом связана со стремительно меняющимися представлениями о месте женщины в общественной жизни в целом.

Обсуждая творчество занимавшихся литературной критикой писательниц XIX века, исследователи часто обращаются к образцу викторианской Англии, где участвовавшие в литературной жизни женщины были особенно известны, коммерчески успешны и влиятельны. Работы, посвященные викторианской литературе, демонстрируют тесную связь писательского успеха женщин с социальными и экономическими обстоятельствами середины века. Реформа 1832 года, давшая политические права среднему классу (правда, только мужчинам), предшествовала сокращению налогов на публикацию рекламных объявлений, на бумагу и проч., сделавшему издание газет и журналов дешевым и выгодным бизнесом. В этих условиях расцветали новые типы журналистики, которые давали женщинам среднего класса возможность активно писать и читать, оформлялись коммуникативные связи между писательницами и читательницами, развивались специфические жанры и формы, предполагавшие вовлечение женщин в литературную деятельность⁶.

Подъем английского среднего класса и расцвет женского творчества были тесно связаны — неудивительно, что в творчестве самых разных английских писательниц можно усмотреть эстетические и политические взгляды и предубеждения, типичные для викторианского среднего класса⁷. Пожалуй, общим местом в исследованиях стало утверждение, что гендерные стереотипы английского «хорошего» общества относительно женского творчества — якобы скорее эмоционального, недостаточно логичного, ограниченного преимущественно частной жизнью и проч. — воспроизводились женщинами едва ли не более активно, чем мужчинами⁸. Даже идеи эмансипации в английской литературе XIX

-
- 5 Фундаментальная работа посвящена институту русской критики XX столетия, имеющей намного менее высокий статус в литературном каноне (см.: История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011).
 - 6 См. прежде всего: *Easley A. New Media and the Rise of the Popular Woman Writer, 1832–1860*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. О появлении более массовой журналистики к концу века см.: *Brake L. Subjugated Knowledges: Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century*. Basingstoke: Macmillan, 1994.
 - 7 О викторианском литературном критике как типичном представителе среднего класса — и в смысле умеренности, и в смысле посредничества между разными социальными группами, включая читателей и писателей, — см.: *Tuchman G., Fortin N.E.* Op. cit. P. 67.
 - 8 См.: *Ibid.* P. 83; *Thompson N.D. Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1996. P. 10–13; *Wilkes J. Women Reviewing Women in Nineteenth-Century Britain*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2010.

века оказались пропущены сквозь призму достаточно ограниченных представлений среднего класса, считавшего, например, что женское образование необходимо в первую очередь для того, чтобы умерить и смягчить мужскую энергию, устремленную на экономическую и политическую сферы⁹. Если в пределах Англии женщины должны были одомашнить и «цивилизовать» своих мужей или сыновей, то за ее пределами функции их оказывались более зловещими: на викторианских леди, в том числе пишущих, возлагалась принципиальная часть цивилизаторской миссии в обширных колониях Британской империи — своего рода мягкий империализм, призванный морально преобразовать жителей этих территорий в образцовых подданных ее величества¹⁰.

На этом фоне проявляется специфика литературы и общества в Российской империи, для обитательницы которой социальную роль писательницы оказалось далеко не столь легко примирить с выражением ценностей респектабельного общества. Самой очевидной причиной этого является отсутствие консолидированного среднего класса, представительницей которого могла бы ощущать себя, например, Хвощинская. Еще ее современники неоднократно отмечали эту особенность российского общества, однако ее последствия для литературы до сих пор изучены недостаточно. В частности, купечество в России 1860-х годов относительно редко участвовало в производстве и потреблении журналистики (не в последнюю очередь потому, что многие купцы были старообрядцами и светской литературой не интересовались), представители национальных элит, например в Польше, предпочитали свой язык. В 1860-е годы к тому же выходцы из духовного сословия, которые по уровню образования могли бы войти в состав среднего класса, скорее конкурировали с дворянами за символический капитал, чем пытались добиться единства с ними¹¹. Делу не помогала специфика толстых литературных журналов, наиболее престижного медиа того времени: все они печатались в столицах, а редактировались и издавались мужчинами, причем, в отличие от положения дел в Англии, другие типы периодики пользовались значительно меньшим престижем. Это создавало для Хвощинской и ее современниц очевидные сложности. Так, Гарриет Мартино, при всей своей любви к утопическому социализму, связывала свою позицию писательницы со средним классом¹². Напротив, Хвощинской приходилось прежде всего с большими усилиями представлять читателям ту группу, чьи ценности она как журналистка выражала, — провинциалов, в том числе провинциальных женщин. Свои статьи она писала от лица этой группы, противопоставляя себя «публике» вообще, которую можно было бы считать литературным аналогом среднего класса.

В отсутствие социальной базы для консенсуса общественный подъем рубежа 1850-х и 1860-х годов, вызванный смягчением цензуры и объявленным курсом

-
- 9 David D. *Intellectual Women and Victorian Patriarchy*: Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, and George Eliot. Ithaca: Cornell University Press, 1987. P. 21–23.
 - 10 David D. *Rule Britannia: Women, Empire, and Victorian Writing*. Ithaca: Cornell University Press, 1995. P. 77–117. Хвощинская, кстати, выступила с в целом положительной рецензией на пьесу Якова Полонского «Разлад», оправдывавшую подавление Январского восстания 1863 года в Польше: Н.К. Драма с современным интересом // Отечественные записки. 1864. № 7. С. 285–308.
 - 11 См. о конфликте между дворянством и поповичами: Манчестер Л. Поповичи в миру. Духовенство, интеллигенция и становление современного самосознания в России. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 65–113.
 - 12 См.: Петерсон Л. Указ. соч. С. 124.

на реформы, сопровождался серией конфликтов, в которых чувствовавшие себя неполноценными группы пытались заявить права на значимую роль в публичной сфере, в том числе в литературе. Как уже упоминалось выше, самая известная и, наверное, самая значимая для литературы попытка была предпринята радикально настроенными выходцами из духовенства и их единомышленниками. Этот конфликт отразился в критике Хвоцинской скептическим отзывом о правдоподобию «Очерков бурсы» Николая Помяловского (см. ниже). Однако намного более существенными для нее стали выступления других групп, которые она, сознательно или нет, представляла, — прежде всего групп культурно маргинальных. Еще в 1830–1840-е годы в русской критике, в том числе женской, сложилась традиция обсуждать женщин и провинциалов как своего рода периферию поля литературы¹³. Однако эпоха 1860-х годов, с ее социальными реформами и литературной полемикой, придала этому вопросу новую актуальность.

Бурное обсуждение «женского вопроса» в эпоху реформ, как известно, началось и по преимуществу велось мужчинами — обычно здесь упоминается Михаил Михайлов¹⁴. В журналистике возникали попытки пересмотреть эту ситуацию и представить обсуждение женской эмансипации делом самих женщин¹⁵. Схожие процессы шли и в литературной критике — особенно показательно знаменитая дискуссия об образе героини тургеневского романа «Накануне» Елены Стаховой между сторонницей эмансипации Евгенией Тур и ее противницей Натальей Грот¹⁶. Безотносительно к конкретным мнениям, высказанным обеими участницами этой дискуссии, значим сам факт публичной полемики женщин на такую тему. Для Хвоцинской эта проблема, как мы увидим далее, была релевантна, но вторична по отношению к вопросу о месте провинциалов в национальной литературе.

Культурное и политическое значение русской провинции было одной из ключевых тем литературы и журналистики эпохи реформ. Важную роль в формировании представлений о провинции сыграла правительственная политика, предполагавшая формирование предложений крестьянской реформы на уровне специальных губернских комитетов¹⁷. Идеи политической и культурной специфики, отчасти даже автономии, российских регионов оказались востребованы, например, в статьях Афанасия Щапова. В литературе попытку описать глубинку глазами ее жителей предложил еще в 1856 году Михаил Салтыков со своими исключительно популярными «Губернскими очерками», написанными от лица провинциального чиновника Щедрина. Литературное изображение регионов, однако, вызывало у Хвоцинской недовольство: по ее мнению, по преимуществу оно было монополизировано сатирической обличительной литературой, следовавшей примеру Щедрина и, по сути, демонстрировавшей пренебрежительный подход «свысока» к обитателям глубинки. Хвоцинская предъявляла претензии обличителям именно от имени провинциалов (см. раздел 2).

13 См.: Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmsdorf: Gopfert, 1998. См. в особенности главу 2.

14 См., например: Стайтс Р. Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм. 1860–1930. М.: РОССПЭН, 2004. С. 30–56.

15 См.: Юкина И.И. Русский феминизм как вызов современности / Под ред. Т.А. Мелешко. СПб.: Алетейя, 2007. С. 94–95.

16 См.: Gheith J. Op cit. P. 88–92.

17 См. подробное изложение: Field D. The End of Serfdom: Nobility and Bureaucracy in Russia, 1855–1861. Cambridge; London: Harvard University Press, 1976. P. 102–232.

В исследованиях института литературной критики, ориентированных на западноевропейские образцы с их особой ролью среднего класса, значимость радикальных позиций, направленных на коренной пересмотр общественного порядка и литературной системы, часто преуменьшается. Так, Петер Уве Хоэндалль подробно описывает концепцию Гейне, направленную и против коммодифицирующей искусство буржуазии, и против утилитаристски относящихся к нему социалистов и радикальных демократов, однако позицию самих этих радикалов не анализирует¹⁸. Еще более открыто поступает Терри Иглтон, который с марксистских позиций анализирует трансформацию буржуазной публичной сферы и вместе с нею литературной критики, пытающихся защититься от своих оппонентов в эпоху активной классовой борьбы первой половины XIX века, однако не рассматривает выражение самих радикальных позиций в критике¹⁹. Напротив, намного более значительным было, по мнению критиков, представление о литературе как институте, обеспечивающем равноправную дискуссию между представителями хорошего общества — и подчас исключаящим из этой дискуссии людей, которые в хорошее общество не допускались.

Между тем учитывать значение идей радикалов, отвергающих гегемонию буржуазной или дворянской публики, необходимо для историка критики. Даже английскую литературу XIX века, при всей роли в ней среднего класса, нельзя описать, не обращаясь к альтернативному канону, предложенному чартистами²⁰. Тем более нельзя представить историю русской литературной критики без позднего Виссариона Белинского, без Николая Чернышевского или Дмитрия Писарева, которые не только были оппозиционно настроены политически (последний написал свои самые известные статьи в тюрьме, куда попал за революционную прокламацию), но и последовательно критиковали эстетическую автономию искусства²¹. В женской литературной критике их наиболее ярким аналогом обычно предстает Мария Цебрикова, соединявшая принципиальное участие в радикальных журналах с резкой критикой «мужского» канона, включая Льва Толстого или Ивана Гончарова, во имя женской эмансипации²². Как мы покажем далее, такой подход значим и для Хвоцинской, занимавшей совершенно иную позицию.

В России времен Хвоцинской либеральный подход к литературе как к выражению мнений образованной публики, претендующей на роль культурных (а в пределе — и политических) лидеров национального сообщества, ассоциировался с представителями так называемой эстетической критики. Так, в программной статье Павла Анненкова «О значении художественных произведений для общества» (1856) утверждается, что искусство способствует «художествен-

18 *Hohendahl P.U.* The Institution of Criticism. Ithaca; London: Cornell University Press, 1982. P. 83–125.

19 *Eagleton T.* The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism. London: Verso, 2006. P. 36–39.

20 См. о чартистской критике: *Vargo G.* An Underground History of Early Victorian Fiction: Chartism, Radical Print Culture, and the Social Problem Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 19–25.

21 См. *Moser C.A.* Esthetics as Nightmare. Russian Literary Theory, 1855–1870. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 218–270.

22 См. о Цебриковой прежде всего: *Кулиш Ж.В.* М.К. Цебрикова. Общественная и литературно-критическая деятельность. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1988.

ному воспитанию общества» (надо полагать, образованного), но в то же время действует и «на психическую сторону народа»²³. По всей видимости, под «народом» здесь имеется в виду невестернизированное население, которое литература, по Анненкову, приближает к образованной публике. Как показывает случай Хвоцинской, проводить такую позицию в реальности было сложно, особенно для женщины из провинции, представительницы дважды маргинализированной группы. Напротив, радикальные критики обычно подчеркивали принципиальную расколотость общества, разделенного на угнетателей и угнетенных (Добролюбов обычно обозначал последних как «народ»), и не верили в способность литературы исправить это положение дел.

Внутреннюю сложность литературной позиции Хвоцинской-критика следует описывать, таким образом, не как противоречия самой писательницы или продукт интериоризованного патриархального дискурса, а как реакцию на структурные конфликты, характерные для института литературы, в котором Хвоцинская активно участвовала. Этому соответствует и сложность этой позиции, в которой соединяются либеральные эстетические убеждения и, на первый взгляд, противоречащие им утверждения об устройстве общества.

«Большинство важно, потому что оно большинство...»: эстетика и социология в критике Надежды Хвоцинской

Едва ли можно сомневаться, что в начале 1860-х годов Надежда Хвоцинская была убежденной либералкой. Об этом свидетельствует хотя бы выбор ею места для публикации статей — самый, пожалуй, последовательно либеральный журнал этого периода «Отечественные записки», с редактором которого Андреем Краевским писательница вела многолетнюю доверительную переписку. О значимости для Хвоцинской этого выбора свидетельствует, например, ее встревоженное письмо Краевскому от 17 декабря 1867 года, в котором она подчеркивала, что передача редакции журнала значительно более политически радикальному Николаю Некрасову — это «перемена для меня, свившей себе гнездо в “Отечественных записках” и научившейся в них и писать, и думать»²⁴. Радикалов Хвоцинская оценивала явно скептически — достаточно вспомнить ее сожаления по поводу влияния Николая Чернышевского на университетскую молодежь²⁵.

В цикле своих литературно-критических статей за подписью «В. Поречников», вышедшем в «Отечественных записках» начала 1860-х годов, Хвоцинская, по всей видимости, стремилась последовательно проводить эту же либеральную позицию. Это проявляется уже в корректном, сдержанном тоне ее статей, обычно снабженных множеством оговорок и уточнений, который резко

23 Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Отв. ред. В.К. Кантор, А.Л. Осипов. М.: Искусство, 1982. С. 360.

24 «Я живу от почты и до почты...»: Из переписки Надежды Дмитриевны Хвоцинской / Сост. и публ. А. Розенхольм и Х. Хогенбом. Fichtenwalde: Verlag F.K. Göpfert, 2001. С. 49.

25 Там же. С. 28. Письмо Николаю Щербине от 12 августа 1861 года. См. также многочисленные примеры в статье Х. Хогенбом в настоящем кластере.

отличается от прямолинейной или/и откровенно издевательской в отношении противников манеры авторов наподобие Добролюбова, Чернышевского или их консервативного оппонента Каткова. Умеренность проявляется и в прямой критике и «правых», и «левых» крайних мнений — например, Хвоцинская осуждает околославянофильскую повесть Кохановской (Надежды Соханской) за «домостроевскую», по ее мнению, мораль, где нет места сочувствию к падшей женщине²⁶, но критикует и сторонницу эмансипации Юлию Жадовскую, у которой развитая женщина автоматически получает карт-бланш на любые поступки (см. раздел 3). Наконец, встречаются у Хвоцинской и прямые указания на либеральное понимание общества как группы вестернизированных людей, объединенных критическим мышлением и доступом к культурным благам (так сказать, «буржуазной публичной сферы»). Критикуя Николая Помяловского за излишне мрачное, на ее взгляд, изображение жизни семинаристов, Хвоцинская пишет: «...преувеличение лишает их сочувствия общества. <...> Впрочем, не заметно, чтобы г. Помяловский желал возбудить это сочувствие...»²⁷ На взгляд писательницы, «общество» — это группа, исключая самих семинаристов (по крайней мере, по умолчанию не включающая их), литература же должна вызывать в нем полезные в гражданском смысле эмоции.

В принципиальном споре об эстетике, развернувшемся между радикальными демократами и их оппонентами, Хвоцинская, как нетрудно ожидать, оказалась на стороне вторых: она подчеркивает автономную природу литературного творчества и значение искусства, которые атаковали Чернышевский и его последователи. Так, описывая засилье «обличительной» литературы, подражающей «Губернским очеркам» Щедрина и изображающей по преимуществу взяточничество и разнообразные пороки мелких чиновников, Хвоцинская апеллирует именно к праву читателя получать эстетическое удовольствие и скептически оценивает сугубо утилитарный подход к литературе:

Журналы еще щадили и не отвергали обличителей ради их доброго намерения; но провинция уж давно говорила, что есть мера «пользы в искусстве», что обличение в том виде, в каком оно является, — уже не сатира, а пасквиль. <...> Провинция не отказывалась читать его ради своего назидания, но просила дать передохнуть ее эстетическому чувству...²⁸

Эстетическим аргументом Хвоцинская пользуется и осуждая Алексея Толстого, который, по ее мнению, в своем романе «Князь Серебряный» выполнил пожелания читающей «массы» (о значении этого понятия речь пойдет ниже), но нарушил требования искусства²⁹.

26 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. II // Отечественные записки. 1862. № 1. С. 364–374.

27 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. V // Отечественные записки. 1862. № 10. С. 248. О либеральном стремлении Хвоцинской интегрировать семинаристов в общество (а не подчеркнуть их угнетенное положение) на материале ее романа «Баритон» (1857) см.: Лукашевич М. Образ приходского священника в русской беллетристике 60–70-х гг. XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Варшава, 2009. С. 54–68.

28 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. I // Отечественные записки. 1861. № 12. С. 129.

29 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. VII. Князь Серебряный, Исторический роман гр. Толстого // Отечественные записки. 1863. № 2. С. 165.

В то же время писательница крайне резко отзывалась о теории «искусства для искусства», намекая на ее связь с привилегированным «барским» положением:

...проповеди этой теории всегда казались нам полусонным посвистыванием бари-ча, который, приятно пообедав, сидя у камина, слушает далекий скрип промерзшего обоza. <...> Жизнь, хотя бы и обыкновенная, с ее радостями и невзгодами, мелкими величиями и важными мелочами, хотя бы и наша провинциальная, но жизнь с ее внутреннею стороною, — вот, по нашему мнению, задача художника...³⁰

Резкие отзывы об «искусстве для искусства», впрочем, встречаются у самых разных авторов, скажем, у Аполлона Григорьева³¹. В то же время правдивое изображение жизни в ее многосторонности и нравственное влияние на публику вовсе не отрицались и такими «эстетическими» критиками, как сотрудник «Отечественных записок» Степан Дудышкин, пригласивший Хвоцинскую в журнал Краевского³². Вообще едва ли возможно представить себе русского критика этого периода, каким бы эстетом он ни был, который однозначно отрицал бы общественную пользу, приносимую искусством.

Однако, когда речь заходит об общественном значении литературы и критики, об отношениях автора и читателя и о социальной роли критики, позиция Хвоцинской оказывается в некоторых отношениях близка к тому самому Чернышевскому, которого она осуждала. Особенно это заметно в статьях Хвоцинской, посвященных живописи, где ставится под сомнение превосходство картины над действительностью, отрицание которого и стало центральным тезисом диссертации Чернышевского. Оба критика скептически относятся к претензиям искусства на высшую правду и утверждают, что условность живописи скорее связана с необходимой по эстетическим причинам «идеализацией», чем с изображением подлинного идеала. Приведем цитаты из этой статьи и из диссертации Чернышевского, выделяя жирным шрифтом совпадающие выражения:

В самом деле, так ли, как следует, мы до сих пор понимали прекрасное? **Прекрасное есть истина**, говорили нам всегда. **Идеализированная**, прибавляют некоторые. До какой степени? — спросим мы, чувствуя, что идеалы бледнеют пред этой **действительностью**, может быть, резкой, черствой, некрасивой, но действительностью неоспоримой, поражающей, неизбежной, если так можно выразиться, говоря о произведении искусства. В эпоху строгого анализа, серьезного исторического изучения, разработки мельчайших фактов, в эпоху беспощадную для всех заблуждений должна ли еще сохраниться **идеализация** в искусстве? Прав или неправ художник, который отвергает красоту, потому что красота — редкость, эффектное **освещение** — потому что оно условно, **грацию** — потому что он пишет живых людей, а живые люди группируются и стоят не для поз, а **как случится?**.. Говорили, что искусство должно «украшать» истину; но что украшено, то ложно. Может быть, искусство может **выбирать**? Но что выбрано, то истинно не вполне...³³

30 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. Письмо I. С. 130. Здесь и далее курсив Н. Хвоцинской.

31 Ср. характеристику эстетического отношения к искусству как гастрономического наслаждения демонстративным потреблением: Григорьев А. Эстетика и критика / Изд. подг. А.И. Журавлева. М.: Искусство, 1980. С. 406–407. Статья «Русский театр. По возобновлении в первый раз...» (1864).

32 См.: Moser C.A. Op. cit. P. 119.

33 Н.Х. Несколько слов о картине Иванова // Иллюстрация. 1858. № 26. 3 июля.

Красота, сознающая свою красоту и занимающаяся ею, учащаяся перед зеркалом быть прекрасною, суетна, т. е. ничтожна. Аффектация красоты в **действительно** существующем — совершенная противоположность истинной **грации**. **Случайность**, непреднамеренность красоты, ее незнание о самой себе — зерно смерти, но и прелесть прекрасного в **действительности**; так что в сознательной сфере прекрасное исчезает в ту минуту, как узнает о своей красоте, начинает любоваться на нее.

<...>

Некоторые **прекрасные** предметы составляют соединение многих предметов; <...> в отдельном ли предмете мы находим красоту, или в **сгруппировке** предметов, следствие будет одно и то же, если мы строже рассмотрим красоту. На поверхности прекрасного предмета мы откроем то же, что в прекрасной **сгруппировке** предметов: между прекрасными частями найдутся непрекрасные <...>. Хорошо еще, что наш глаз — не микроскоп, и простое зрение уже **идеализирует** предметы <...>. Мы видим только при известной степени отдаления. А отдаленность **идеализирует** уже сама по себе³⁴.

Как мы уже писали выше, Хвоцинская склонна к более сдержанному языку и пользуется множеством оговорок и уточнений, однако и ее понятийный аппарат, и общее сомнение в «истинности» искусства роднят ее с создателем «Эстетических отношений искусства к действительности».

Близость между этими авторами складывается, как кажется, не в силу влияния, а в силу вполне объективных общественных обстоятельств, в которых и Хвоцинская, и радикальные демократы могли чувствовать себя представителями не полноправно представленных в литературной жизни групп населения и стремиться это угнетение преодолеть. Чернышевский и Добролюбов были типичными радикально настроенными разночинцами, испытывавшими чувство неполноценности по сравнению с дворянами, выступавшими с позиций культурной гегемонии. Как характерно для публицистов радикально-демократического журнала «Современник», они в то же время воспринимали себя как представители и защитники интересов «народа», то есть прежде всего экономически угнетенного крестьянства³⁵. Хвоцинская могла, со своей стороны, воспринимать себя как выразительница интересов провинциалов и женщин — двух групп, традиционно исключенных из культурного производства или, по крайней мере, сильно ограниченных (см. ниже в этом отделе о значении женщин для критики Хвоцинской)³⁶.

Если пользоваться предложенным Юргеном Хабермасом разграничением между идеальными типами критики как «продуктивного дополнения к производству искусства» или «защитницы интерпретативных потребностей широкой публики», статьи Хвоцинской оказались бы типичными образцами второго типа³⁷. Это проявляется, например, в программном описании критической деятельности Белинского:

34 Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. С. 33, 34.

35 См., например, программную статью Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858).

36 См.: Lounsbury A. Op. cit. P. 163.

37 Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы / Сост. А.В. Денежкин, пер. с нем. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2005. С. 25–26. Подробнее эта же идея развита в классической книге философа (см.: Habermas J.

Критика не вызывает талантов, она только наставляет развивающиеся таланты: вечный и наш единственный пример — Белинский, учитель целой школы, <...> новая школа должна бы желать себе нового Белинского, критико-эстетика, терпеливого, изящного руководителя, строгого судью, насмешливого указателя промахов вкуса, беспощадного гонителя промахов против искусства³⁸.

Из приведенной цитаты заметно своеобразие позиции Хвоцинской. С одной стороны, она подчеркивает необходимость эстетической оценки, борьбы с «промахами против искусства». В этом смысле ее интерпретация Белинского, конечно, отличается, например, от предложенной Чернышевским в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1856). С другой стороны, ставя современным литераторам в образец Белинского, она принципиально ориентируется на его позднее творчество, когда Белинский выступал в роли лидера натуральной школы и как раз стремился направлять в нужную ему сторону творчество «талантливых» писателей. Ранний Белинский, пытавшийся воспитать в своих читателях эстетическое чутье и подчеркивавший значение великого искусства, Хвоцинскую здесь не интересовал. В смысле описания места критика в литературе она оказывалась скорее ближе к Чернышевскому, чем к его оппонентам наподобие Александра Дружинина, подчеркивавшим значимость именно раннего Белинского (см., например, его статью «Сочинения Белинского», 1859). Показательно, что Степан Дудышкин, во многом единомышленник Хвоцинской, со страниц того же журнала хвалил позднего Белинского, но натуральную школу не упоминал и подчеркивал прежде всего не влияние на литераторов, а воздействие на «мнение публики» по отношению к ним³⁹.

В своих статьях Хвоцинская открыто позиционирует себя как голос провинциалов, обычно лишенных права полноценно участвовать в публичной литературной жизни, а в некоторой степени — как голос женщин, читательские интересы которых мало учитываются в столичной журналистике⁴⁰. Само название цикла «Провинциальные письма» уже указывает на принципиальную позицию Хвоцинской⁴¹. При этом провинциальный читатель в ее критике не монолитен: первое же письмо предлагает своеобразную классификацию интересующихся журналами провинциалов, причем классификацию, зависящую от богатства и престижа участников. Классифицировать их по разным группам, с точки зрения Хвоцинской, необходимо затем, чтобы дальше демонстрировать, как они реагируют на различные литературные произведения и какую позицию нужно занимать писателю, чтобы оказаться востребованным и полезным для этих групп.

В отличие от критиков «Современника» Хвоцинская не претендовала, конечно, быть выразительницей интересов «народа», однако провинциалы, от

The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society / Trans. by T. Burger with the assistance of F. Lawrence. Cambridge: The MIT Press, 1991. P. 41–42).

38 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. VI. С. 50.

39 В.Г. Белинский: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А.А. Ермичева. СПб.: РХГА, 2011. С. 118.

40 О Хвоцинской-Поречникове как голосе провинциальных читателей на примере цитированного выше отзыва о Помяловском см.: Gheith J. Op. cit. P. 109.

41 Схожим образом назвал свой критический цикл Дружинин, автор «Писем иногородного подписчика». То, что в фельетонах Дружинина было литературной маской, у Хвоцинской становится ответственной позицией.

имени которых она говорила, в ее статьях представляют на фоне литераторов из столиц демократическое сообщество, которое в идеале могло бы объединиться именно на основании общей для всех провинциальности. «Большинство, занятая одной беллетристикой, важно потому, что оно большинство, масса; меньшинство, также читая романы и повести, соединяется с нею и вносит свои суждения; все вместе и есть публика, с ее разнообразием вкусов и впечатлений», — утверждает Хвоцинская⁴². Здесь следует обратить внимание на понимание ею понятия «масса», в целом далекое от более поздних представлений о массовом чтении. Самым незначительным представителем этой «массы» становится у Хвоцинской «кружок небогатый, необеспеченный, чиновники»⁴³. Права этих чиновников и им подобных писательница будет принципиально отстаивать.

Критик, согласно Хвоцинской, вовсе не обязан становиться на сторону привилегированных групп: образованных столичных литераторов можно и нужно оценивать с позиции наивных провинциалов, чье мнение заслуживает публичного выражения. В этой связи важен ее тезис, что жителей провинции лучше понимать не по изображениям в столичной литературе, а по их собственным суждениям о ней: «Любопытно и бесполезно прислушиваться к толкам читателей; часто в своих суждениях о литературе общество обрисовывает и определяет само себя лучше, нежели бы сделал это сторонний наблюдатель и нравоописатель»⁴⁴. В своих статьях Хвоцинская претендовала на то, чтобы донести до литераторов позицию этих провинциалов, сделать их мнение публично слышимым и значимым. Призыв прислушаться к провинциалам регулярно повторяется в ее статьях. Так, авторов прозы о бедных чиновниках она призывает отказаться от покровительственного отношения к своим героям: «Если эти люди — точно *люди*, какими знает их литература, им тяжело являться в глазах общества униженными и защищенными...»⁴⁵. Провинциалы, по мнению Хвоцинской, жаждут не только социально-критических обличений, но и альтернативы своей жизни, идеализированных образцов поведения и переживания, а потому не могут принять чрезмерно скептического изображения, например, Инсарова в романе Тургенева «Накануне»: «Литература сама бросилась в эту крайность: она стала правдива до скуки»⁴⁶. Хвоцинская транслирует точку зрения провинциалов даже в споре о смысле слова «беллетристика», по поводу которого русские критики со времен Белинского привели немало эстетических и исторических аргументов: провинциальный читатель «под названием “беллетристика” понимает чистый роман, создание вымысла, или правдивый рассказ, но отделанный, законченный как создание...»⁴⁷.

Под защиту места провинциалов в литературе Хвоцинская подводит историческое обоснование — ссылку на силу модерности, объединяющей столицу и провинцию и тем самым подрывающей их иерархию. Современность, на ее взгляд, преображает провинцию, делая ее полноценной участницей национальной жизни:

42 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. I. С. 122.

43 Там же. С. 124.

44 Там же. С. 122.

45 Там же. С. 125.

46 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. IV // Отечественные записки. 1862. № 8. С. 272.

47 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. V. С. 246.

Уже не наружно только, не из одной моды, мы отвергаем прежние предрассудки, изменяем прежние обычаи, отказываемся даже от преданий. Мы начали говорить не по-прежнему. У нас поднимаются толки; в нас, не на словах только, как было пять лет назад, но в самом деле родилось сознание⁴⁸.

Конечно, можно связать выступления Хвоцинской в защиту провинциалов с ее критическим отношением к положению женщины в литературе. Сделать это, впрочем, не так просто: в ее статьях, неслучайно написанных от имени мужчины, подчас воспроизводятся (как и у ее викторианских современниц) негативные стереотипы о женском письме и чтении⁴⁹. Так, Хвоцинская подчеркивает особую эмоциональность женщин-читательниц, когда замечает, что роман «иногда волнует нервы женщин, всегда усыпляет мужчин и никогда не возбуждает серьезных вопросов»⁵⁰. Женщины (по крайней мере, в общем случае) пишут, по мнению Хвоцинской, «помягче и послаще» мужчин, а потому и добились успеха в пору господства «обличителей»⁵¹.

Однако можно оценить позицию Хвоцинской и иначе — с точки зрения критики значима ее убежденность в том, что женщины имеют право на определенные запросы к литературе и на выполнение этих запросов. Обсуждая недавний расцвет чувствительной женской литературы как реакцию на постоянные сатирические обличения, она заявляет, что «женщины, страдая первые, взялись сами удовлетворить этой потребности»⁵². Критикуя столичные журналы за нежелание печатать интересные произведения летом, Хвоцинская ссылается одновременно и на провинциалов, и на женщин: «Провинциалы, особенно дамы, читают летом, в отличие от столичных жителей»⁵³. В этом контексте понятно внимательное обсуждение у Хвоцинской того, как писательницы, будь то Сохановская, Жадовская или Панаева, изображают героинь, особенно из провинции: она пыталась представить собственную позицию женщин, часто становившихся лишь объектами изображения на страницах столичных журналов. Хотя географические различия между столицей и провинцией, видимо, были для Хвоцинской важнее, ее позиция в литературной критике требовала повышенного внимания к разным типам читателей, недостаточно представленным в формировавшейся в толстых журналах публичной сфере.

Вместо якобы единого и нейтрального общества, центрированного вокруг ценностей среднего класса, Хвоцинская видела находящуюся в состоянии конфликта (агональную, как сказала бы Ханна Арендт) публику, состоящую из провинциалов и столичных жителей, женщин и мужчин, дворян и бедных чиновников, и проч. Ее восприятие литературы как пространства социальных конфликтов, таким образом, принципиально отличалось от либерального подхода к искусству, построенного на попытке поддержать воображаемое тождество среднего класса и читающей публики.

48 Там же. С. 244.

49 См.: *Строганова Е.Н.* Указ. соч. С. 148.

50 *В. Поречников.* Провинциальные письма о нашей литературе. I. С. 124.

51 Там же. С. 128.

52 Там же.

53 *В. Поречников.* Провинциальные письма о нашей литературе. III. С. 36.

Эмансипация поневоле: повесть «Пансионерка» и критика Хвоцинской

«Пансионерка», пожалуй, самая известная повесть Хвоцинской, многократно сопоставлялась с ее критическими статьями, особенно с разбором повести Жадовской «Отсталая». Так, Строганова полагает, что позиция Хвоцинской в критике совпадает с точкой зрения героя повести, который осуждает чрезмерно эмансипировавшуюся под его собственным влиянием главную героиню⁵⁴. Напротив, Арья Розенхольм утверждает, что подобные параллели непродуктивны⁵⁵. В этом разделе мы попытаемся показать, что «Пансионерка» действительно связана с критикой Хвоцинской, однако связь эта проявляется не в том, какая оценка позиции героини дается в повести, а в том, как объясняется формирование этой позиции. Проблематизируя собственный статус как образованной женщины из провинции, Хвоцинская показывает, почему радикализация для представительницы непривилегированного общества в целом закономерна.

Сюжет «Пансионерки» прост: сосланный в провинциальный город за некие стихи образованный молодой человек Веретицын знакомится с ученицей местного пансиона Лёленькой. Веретицын, фрустрированный необходимостью служить за нищенское жалованье, доказывает ей бессмысленность ее образования и патриархальной семейной жизни, а также знакомит с творчеством Шекспира. Под впечатлением от нового знакомства Лёленька практически перестает учиться и позорно проваливает экзамен в пансионе, после чего родители задумывают выдать ее замуж без ее согласия. В довершение своих неприятностей влюбившаяся в Веретицына Лёленька узнаёт, что тот уже давно испытывает сильные чувства к местной дворянке Софье. Через восемь лет Веретицын, которому разрешили покинуть провинцию, сталкивается в Петербурге с бывшей Лёленькой — теперь молодой художницей Еленой Васильевной, живущей своим трудом, не желающей выходить замуж и ни от кого зависеть. Веретицын с печалью сравнивает ее с Софьей, пожертвовавшей счастьем и будущим во имя своих детей.

Исследователи, такие как Строганова, справедливо заметили, что разрыв главной героини с прошлым, с семьей и с провинцией в финале повести выглядит не очень благовидно, если сравнить его с высказываниями самой Хвоцинской в ее разборе повести Жадовской «Отсталая». Действительно, разбор повести Жадовской был отправлен в печать в мае 1862 года, то есть меньше, чем через два года после завершения «Пансионерки»⁵⁶, и может быть связан с сюжетом этого произведения. Нелестные характеристики героини Жадовской, которые даются в статье, и правда легко применить к Елене Васильевне: «Мы не знаем, полезны ли “твердые, развитые”»; но дайте нам еще тех, наших отсталых, которые умеют щадить, прощать, которые, чувствуя, что им больно от чужого не-

54 Строганова Е.Н. Указ. соч. С. 144. См. также: Погребная В.Л. Н.Д. Хвоцинская как критик женского творчества // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. 2012. № 1. С. 77–82.

55 Розенхольм А. «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н.Д. Хвоцинской // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. № 4. «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Tartu: Tartu University Press, 1995. С. 145.

56 См.: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 391. № 803, л. 31 об. Письмо Краевскому от 16 июня 1862 года.

образования, не бьют необразованных еще больше своим умом...»⁵⁷ В то же время в критике Хвоцинской можно найти и другие высказывания, которые выставляют героиню «Пансионерки» в более выгодном свете. В другой статье она, например, излагает, что говорит современной женщине «новое время»:

Будь тверда; когда привязанность, в которую ты положила все твои силы, изменяет тебе, бьет твое сердце — не дай ему умереть; вспомни, что в жизни есть и другие цели, а когда отдохнешь от того, что вынесла — оглянись: может быть, тебе встретится и другая привязанность⁵⁸.

В этом контексте, кстати, отказ Елены Васильевны от романтических привязанностей, который, в частности, педалирует в указанной выше статье Арья Розенхольм, может и не быть окончательным.

Как кажется, в повести для объяснения поступков Софьи и Лёленьки предлагаются совершенно разные логики, отчасти соответствующие позиции Хвоцинской, которая в литературной критике объединяла либеральные ценности и радикальные представления об устройстве общества. В «Пансионерке» героини существуют как бы в разных измерениях, которые определяются конфликтующими представлениями о гендерных ролях. Различия между подобными представлениями в современной действительности формулирует Елена Гапова, ссылаясь на Нэнси Фрейзер:

...с одной стороны, под гендером понимается социальное разделение, подобное классовому, т.е. связанное с распределением ресурсов, но проходящее по линии пола и являющееся следствием разделения труда (в частности, фундаментального разделения между производительным и непроизводительным, например репродуктивным, трудом). Другая перспектива связана со статусной дифференциацией, и в этом случае понятие гендера относится к сфере идентичности и признания различия⁵⁹.

В реальности Софьи принципиальной проблемой оказывается именно «признание различия» — ее особая роль как носительницы «женского» идеала. В начале повести Веретицын описывает Софью как исключительное существо, воплощающее классические ценности, обычно приписывавшиеся женщинам (самоотверженность, эмоциональность, сострадание): «Красавица, мила, как ребенок, думает, чувствует за всех, кроткая, с ответом на всякую мысль, с слезами на всякое страдание... Я, бывало, из себя выхожу: как смеют говорить с ней, смотреть на нее другие?»⁶⁰ Неудивительно, что ее готовность пожертвовать счастьем и свободой во имя своей семьи и детей, о которой Веретицын говорит в финале, соответствует мнению Хвоцинской о границах эмансипации и об идеальной роли женщины, выраженному в разборе повести Жадовской.

Однако для бедной и незнатной Лёленьки позиция Софьи выглядит как реализация социальных привилегий, основанных на возможности отказаться от значительной части своего труда. Лёленька, даже без мужа и детей, вынуж-

57 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. III. С. 45.

58 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. VI. С. 59.

59 Гапова Е. Классы наций: Феминистская критика нациостроительства. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 341–342.

60 Хвоцинская Н.Д. Повести и рассказы / Сост., подг. текста, послесл., примеч. М.С. Горячкиной. М.: Московский рабочий, 1984. С. 92. Далее цитаты из повести даются по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

дена постоянно над чем-то работать — учиться, заниматься домашним хозяйством, следить за младшими членами семьи. Причиной этой деятельности оказывается не самореализация и не следование нравственному долгу, а угнетение, господствующее в патриархальном семействе. Соответственно, либеральное понимание гендерных ролей Лёленьке совершенно чуждо — и в этом, как показывает повесть, вовсе не ее вина.

Хвоцинская была крайне скептически настроена по отношению к книжным сюжетам, где женщину «развивает» или готовит для новой жизни мужчина. Она недоумевала: «...мы не можем понять, почему жизнь в книге должна просветить женщину больше, нежели точь-в-точь такая же жизнь в действительности»⁶¹, — а позже ехидно комментировала: «В помощь превращению является всегда руководитель, всегда мужского рода...»⁶² На этом фоне «развитие» Лёленьки может показаться образцом того, как не должно происходить взросление девушки. Особенно это заметно, если учесть, что под влиянием Веретицына пансионерка читает «Ромео и Джульетту» Шекспира, которого Хвоцинская буквально приводит в пример неподходящего средства для «развития»: «Странные существа после этого женщины, если им нужна сказка для того, чтобы заставить их думать — сказка, повторяем, хотя бы гениальная, хотя бы Шекспир, не только г. Тургенев!»⁶³ Неудивительно, что влюбленность в Веретицына подается в повести как сутубо книжное чувство. Одна из ключевых сцен, например, посвящена тому, как Лёленька наблюдает за окном Веретицына из ночного сада и мечтает его увидеть:

Лёленька <...> целый час наблюдала не только над пустой дорожкой сада, но над тем, что делалось дальше, во дворе соседей. В доме их зажглись огни и замелькали, переходя из одного окна в другое. Лёленька чуть не вскрикнула: единственное окно, примыкавшее к саду, осветилось, отворилось, ей показалось, что его отворил Веретицын. Но ему, должно быть, показалось холодно: окно заперлось почти в ту же минуту; Лёленька услышала только стук рамы. Свеча стояла так близко к стеклам, что ничего нельзя было рассмотреть в глубину комнаты (136).

Этот фрагмент, как кажется, отсылает к вышедшему двумя годами ранее роману Тургенева (в приведенной выше цитате из статьи Хвоцинская упоминает его наряду с Шекспиром) «Дворянское гнездо», однако с инвертированными гендерными ролями и противоположным результатом⁶⁴. У Тургенева Лаврецкий проникает в сад и смотрит в окна Лизы, а в итоге встречается с нею; у Хвоцинской девушка смотрит на окна мужчины из своего сада, а результатом оказывается отсутствие встречи, явно предсказывающее развязку любовной истории. В свою очередь, эта развязка также связана с книгой. Когда Лёленька понимает, что Веретицын любит другую, ее расставание со всякими надеждами сопровождается буквально расставанием с книгой:

Бог знает почему, вдруг вспомнились ей, — а эти слова еще так ей нравились: «Любовь летит к предмету любви, как школьник бежит от книги...»

Проклятая книга, в которой это написано! Эта книга, смятая, сложенная вчетверо (так научили!), была тут, в кармане, привыкла лежать в нем... Лёленька вы-

61 В. Поречников. Провинциальные письма о нашей литературе. III. С. 42.

62 Там же. С. 43.

63 Там же.

64 О других отсылках к Тургеневу см.: Andrew J. Op. cit. P. 125–126.

хватила ее и, разбежавшись, бросила через плетень в соседний сад. Она точно оторвала свое сердце и бросила (170).

В своей статье Хвоцинская противопоставляет «книжное» воспитание «жизни» или «действительности» — однако у ее героини такой альтернативы нет. Пансионское воспитание Лёленьки не менее, а более книжное, чем уроки Веретицына: оно построено на старинных учебниках, которые описываются как не имеющие никакой связи с ее повседневной жизнью. Веретицын постоянно насмехается над необходимостью учить бессмысленные, не укладывающиеся ни в какую систему сведения, например о жизни французских королей. Единственная «пансионская» книга, название которой читатель точно узнаёт, — это риторика Николая Кошанского, которая для русских критиков, особенно для Белинского, была образцом бесполезного и оторванного от действительности образования. Именно с риторикой Кошанского ассоциируется письмо отца, которое Лёленьке приходится переписывать (161). Интересным образом и сама Хвоцинская в письме Краевскому характеризует провинцию из своей повести как книжное пространство, отсылая к классическому топосу: «Я очень довольна, если вам понравилась *Пансионерка*. Я, напротив, боялась, что она вам не понравится, — в ней нравы счастливой Аркадии — рязанской»⁶⁵.

Из повести вполне понятно, что Веретицын не годится на роль наставника, — однако в уездной действительности у Лёленьки нет возможности избежать принуждения и давления со стороны мужчин, будь то учителя или родственники. Интересным образом Веретицын с самого начала отказывается «развивать» Лёленьку: «Впрочем, успокойся, человек моральный: я не стану волновать ее воображения, “развивать” ее... Это так же старо, как ее Лудовики» (100)⁶⁶. Напротив, родственники Лёленьки пытаются навязать ей патриархальный порядок, в котором она обязана подчиняться отцу, мужу и прочим авторитетным старшим, как бы грубы или жестоки они ни были. Сюжет повести подтверждает слова Веретицына, замечающего:

Скучайте, когда это им угодно; морите себя над книгой, над работой, над чем случится; выставляйтесь напоказ, когда они вас выставят, — это их воля, это им приятно: вы их собственность. Вы не просили у них родиться, вы не вправе просить жить так, как вам самим вздумается. <...> А что вас поведут в публику, то, конечно, для того, чтоб папеньки и маменьки тех подруг ваших, которых вы перегоните, смотрели и казнили, зачем господь не послал и им таких же дочерей (114).

Судя по повести Хвоцинской, у типичной пансионерки из провинции нет возможности избежать давления со стороны патриархального порядка и авторитетных, но чуждых ей мужских книг — вопрос не в том, будут ее воспитывать мужчины и книги или действительная жизнь, а в том, какие мужчины и книги будут ее воспитывать. Вместо «настоящей» реальности Лёленька изначально помещена в социальное пространство, которое, как и в критике Хвоцинской, определяется соотношением между более и менее привилегированными людьми, и выйти за пределы этого соотношения она не может.

65 ОР РНБ. Ф. 391. № 803, л. 36 об.—37. В публикации писем Хвоцинской это место приведено неверно («Я живу от почты до почты»... С. 42).

66 См.: Andrew J. Op. cit. P. 120.

Представителем столичного и в политическом отношении радикального мира оказывается Веретицын. Как кажется, неслучаен анахронизм: хотя события большей части «Пансионерки» происходят, видимо, в конце царствования Николая I, он употребляет в речи слово «самодур», цитируя вышедшее после смерти Николая произведение: то ли пьесу Александра Островского «В чужом пиру похмелье», то ли — с намного большей вероятностью — статью Добролюбова «Темное царство», где этому выражению был придан обобщающий смысл: «В другой книжке у вас написано, что такой-то и такой-то был великий человек — и верьте; не смейте соображать ничего, а то неравно поймете, что один великий был самодур, другой негодяй, третий потому безгрешен, что согрешить не подвернулось случая» (119). Неравенство столичного и провинциального миров определяет основную коллизию положения Веретицына, который не хочет быть мелким провинциальным чиновником и испытывает постоянные унижения в этой позиции. Однако даже на его фоне Лёленька, ограниченная своим гендерным статусом и возрастом, чувствует себя неполноправной: у нее вообще нет никаких средств к жизни, по сути, нет и никаких семейных прав.

В финале «Пансионерки» ее главная героиня переходит в столичный мир, который ассоциируется у нее со свободой и отсутствием навязанных извне ограничений. В повести это несомненно подается как радикализация и эстетическая, и политическая. Показателен возмущенный монолог Елены Васильевны, обращенный против представителей предыдущего поколения наподобие Веретицына:

О, ваши старые правила! — прервала она уже без шутки и с особенным увлечением. — От них все наше зло, все несчастье нашего поколения! Вы их поддерживали, вы им покорялись, вы довели до того, что мы принуждены биться, страдать, чтоб вырваться из-под этого гнета и выработать себе какую-нибудь возможность жить полегче!.. <...> Вы все тосковали да мечтали и обленились до невозможности трудиться... (180)

Этот разрыв, как кажется, должен напоминать о принципиальных высказываниях Чернышевского наподобие статьи «Русский человек на rendez-vous» (1858), посвященной очень схожей критике предыдущего поколения, по Чернышевскому, во многом ответственного за страдания поколения нового. Особенно показательно критическое отношение Елены Васильевны к искусству, которое в ее глазах не способно объяснить реальность. Издеваясь над Веретицыным, восхищающимся Софьей, она замечает: «Вы поэтизируете, потому что все еще влюблены в нее, — прервала Лёленька, засмеявшись. — “Ее белокурая головка, их кудрявые головки...”» (185) Хотя сама героиня и копирует картины, ее деятельность как «поэтическая» не маркирована: перед нами труд, способ заработать на жизнь, а вовсе не создание потенциально лживых образов. Если раньше жизнь Лёленьки описывалась с помощью книг, то теперь героиня оказывается как бы за пределами литературного пространства. В этой связи показательно, что в финале повести нарратор больше не пытается передавать чувства и мысли Елены Васильевны⁶⁷.

67 См.: *Rosenholm A., Savkina I. How Women Should Write: Russian Women's Writing in the Nineteenth Century // Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture / Ed. by W. Rosslyn, A. Tosi. Cambridge: Open Book Publishers, 2012. P. 184.*

Поэтизированное у Елены Васильевны во многом совпадает с провинциальным — из Петербурга она с охотой обвиняет в неискренности и обмане, например, оставшуюся в глуши Софью. По всей видимости, для Хвоцинской здесь лежит моральная уязвимость героини, которая сама недавно была провинциалкой и страдала от снисходительного отношения выходца из столицы Веретицына. Попав в Петербург, Елена Васильевна готова презирать за «эгоизм» и «слабость» людей, оказавшихся не в столь приятном положении (180). Индивидуальное освобождение пансионерки ограничивается выбором в пользу более привилегированного образа жизни — позиция столь же естественная, сколь и ограниченная вновь приобретенным общественным положением и образованием.

Однако в контексте оппозиции между столицей и провинцией и между мужским и женским в критике Хвоцинской ее повесть может быть, как кажется, прочитана не столько как критика эмансипации, сколько как логичное описание последствий неравенства для лишенной привилегий женщины. Как заметила Джудит Батлер, «то, чем “является” личность и, по сути дела, чем “является” гендер, зависит от отношений, в которых он определяется»⁶⁸. Хвоцинская, разумеется, этого тезиса знать не могла, но в своей критике вполне последовательно обсуждала, каким образом общественные условия Российской империи задают спектр возможных личностей провинциалки. Ее повесть показывает, что этот спектр крайне ограничен. Выйти за пределы неравенства, понятого в категориях труда, она не может: отказавшись от себя прежней (показательно, что в столице Лёленька становится Еленой), пансионерка перестает быть жертвой пренебрежения к провинциалкам, но становится носительницей такого же пренебрежения. Любовь, которая «заставляет смотреть глазами другого, исчезать пред волей другого» (185), становится в ее глазах формой угнетения и должна быть отвергнута — и, таким образом, все та же система угнетения продолжает определять интимную жизнь героини, правда, теперь диктуя ей не преклонение, а презрение к Веретицыну. Схожую метаморфозу проходят и книги, которые даруют Веретицыну культурное и интеллектуальное преимущество над читающей не то и не так Лёленькой, а позже вызывают у Елены Васильевны отторжение как источник обмана.

В изображенном Хвоцинской обществе у непривилегированной женщины, особенно у женщины из провинции, оказываются два пути: или быть униженной, или унижать других. Во многом эти два пути связаны с выбором между провинцией и столицей, а также между соблюдением традиционных гендерных ролей и свободной жизнью эмансипированной женщины. На фоне викторианской прозы здесь бросается в глаза та же лакуна, которая заметна и в своеобразной социологии, предложенной в критике Хвоцинской, — нехватка средней позиции между этими крайностями. Преображение пансионерки едва ли не в нигилистку в финале повести, быть может, и не соответствует авторскому идеалу, но логично следует из системы несправедливых социальных отношений.

68 Батлер Дж. Гендерное беспокойство // Антология гендерной теории / Под ред. Е. Гаповой. Минск: Пропилей, 2000. С. 311.

Пытаясь высказываться от лица провинциалов и в особенности провинциалок, Хвощинская как литературный критик почувствовала на себе фундаментальную слабость либерализма в Российской империи 1860-х годов — отсутствие приемлемого консенсуса. В ее критике общество делилось, по сути, на культурно доминирующую столицу и лишенную достаточного представительства провинцию. Само такое разделение превращало литературу в арену принципиальной борьбы между разными группами, где очень естественные для российской писательницы попытки представить угнетенных неизбежно приводили к частичному сближению с радикальными демократами наподобие Чернышевского. Хвощинская осталась верна себе и последовательно совмещала демократический подход к обществу с умеренно либеральными эстетическими и политическими взглядами. Тем не менее в своей прозе она очень ясно показала, насколько сложно было удержать такую позицию и насколько легка оказалась для образованной женщины радикализация, подобная пути главной героини «Пансионерки».

В этом смысле журнальные статьи Хвощинской представляют яркий и в то же время типичный случай, высвечивающий внутренние противоречия института литературной критики в Российской империи 1860-х годов, а до некоторой степени и в Европе середины века. Умеренно либеральная и «эстетическая» позиция, как бы она ни была привлекательна и убедительна при анализе литературных произведений, оказывалась крайне уязвима перед лицом общественного расслоения, подрывавшего возможность построить единую публичную сферу. Занимавший эту позицию критик подчас чувствовал себя неуверенно — и в женской критике, особенно чувствительной к проблеме неравенства, эта неуверенность становилась основой для литературной позиции. Как показывает «Пансионерка», Хвощинская вполне осознавала эту ситуацию и рефлексировала над ее возможными последствиями для личного выбора и общественной позиции бедной девушки, у которой фактически не оставалось возможности жить в мире либеральных ценностей, о воплощении которых в жизнь писательнице оставалось только мечтать.

Библиография / References

Батлер Дж. Гендерное беспокойство // Антология гендерной теории / Под ред. Е. Гаповой. Минск: Проппели, 2000. С. 297–346.

(Butler J. Gender Trouble // Antologiya gendernoy teorii. Minsk, 2000. P. 297–346 — In Russ.)

Гапова Е. Классы наций: Феминистская критика нациостроительства. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

(Gapova E. Klassy natsiy: Feministskaya kritika natsiostroitel'stva. Moscow, 2016.)

История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

(Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokhi / Ed. by E. Dobrenko, G. Tikhonov. Moscow, 2011.)

Кулиш Ж.В. М.К. Цебрикова. Общественная и литературно-критическая деятельность. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1988.

- (*Kulich Zh.V. M.K. Tsebrikova. Obshchestvennaya i literaturno-kriticheskaya deyatel'nost'. Voronezh, 1988.*)
- Лукашевич М.* Образ приходского священника в русской беллетристике 60–70-х гг. XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Варшава, 2009.
- (*Lukashevich M. Obraz prihodskogo svyashchennika v russkoy belletristike 60–70-kh gg. XIX veka: dis. ... kand. filol. nauk. Warsaw, 2009.*)
- Манчестер Л.* Поповичи в миру. Духовенство, интеллигенция и становление современного самосознания в России. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- (*Manchester L. Holy Fathers, Secular Sons: Clergy, Intelligentsia, and the Modern Self in Revolutionary Russia. Moscow, 2015 — In Russ.*)
- Петерсон Л.* Становление писательницы: мифы и факты викторианского книжного рынка / Пер. с англ. А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2025.
- (*Peterson L. Becoming a Woman of Letters: Myths of Authorship and Facts of the Victorian Market. Moscow, 2025 — In Russ.*)
- Погребная В.Л. Н.Д. Хвошинская как критик женского творчества // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. 2012. № 1. С. 77–82.*
- (*Pogrebnyaya V.L. N.D. Khvoshchinskaya kak kritik zhenskogo tvorchestva // Derzhava ta regiony. Seriya: Gumanitarni nauki. 2012. № 1. P. 77–82.*)
- Розенхольм А.* «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н.Д. Хвошинской // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. № 4. «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту: Tartu University Press, 1995. С. 145.
- (*Rozenkhol'm A. «Svoe» i «chuzhoe» v kontseptsii «obrazovannaya zhenshchina» i «Pansionerka» N.D. Khvoshchinskoy // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. № 4. «Svoe» i «chuzhoe» v literature i kul'ture. Tartu, 1995. P. 145.*)
- Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Gopfert, 1998.
- (*Savkina I. Provintsialki russkoy literatury (zhenskaya proza 30–40-kh godov XIX veka). Wilhelmshorst, 1998.*)
- Стайтс Р.* Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм. 1860–1930. М.: РОССПЭН, 2004.
- (*Stites R. Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860–1930. Moscow, 2004 — In Russ.*)
- Строганова Е.Н.* Классики и современники: Гендерные реалии в истории русской литературы XIX века. М.: Литфакт, 2019.
- (*Stroganova Ye.N. Klassiki i sovremennitsy: Gendernyye realii v istorii russkoy literatury XIX veka. Moscow, 2019.*)
- Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы / Сост. А.В. Денежкин, пер. с нем. Б.М. Скуратова. М.: Практикс, 2005. С. 7–31.
- (*Habermas J. Die Moderne — ein unvollendetes Projekt // Habermas J. Politicheskie raboty. Moscow, 2005. P. 7–31 — In Russ.*)
- Юкина И.И.* Русский феминизм как вызов современности / Под ред. Т.А. Мелешко. СПб.: Алетейя, 2007.
- (*Yukina I.I. Russkiy feminizm kak vyzov sovremenosti. Saint Petersburg, 2007.*)
- Andrew J.* Narrative, Space and Gender in Russian Fiction: 1846–1903. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007.
- Brake L.* Subjugated Knowledges: Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century. Basingstoke: Macmillan, 1994.
- Easley A.* New Media and the Rise of the Popular Woman Writer, 1832–1860. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- David D.* Intellectual Women and Victorian Patriarchy: Harriet Martineau, Elizabeth Barrett Browning, and George Eliot. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- David D.* Rule Britannia: Women, Empire, and Victorian Writing. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Eagleton T.* The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism. London: Verso, 2006.
- Field D.* The End of Serfdom: Nobility and Bureaucracy in Russia, 1855–1861. Cambridge; London: Harvard University Press, 1976.
- Gheith J.* Finding the Middle Ground: Krestovskii, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-Century Russian Women's Prose. Evanston: Northwestern University Press, 2004.
- Hohendahl P.U.* The Institution of Criticism. Ithaca; London: Cornell University Press, 1982.
- Lounsbury A.* Life Is Elsewhere: Symbolic Geography in the Russian Provinces, 1800–1917. Ithaca: Cornell University Press, 2019.
- Moser C.A.* Esthetics as Nightmare. Russian Literary Theory, 1855–1870. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Rosenholm A., Savkina I.* How Women Should Write: Russian Women's Writing in the Nineteenth Century // *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture* / Ed. by W. Rosslyn, A. Tosi. Cambridge: Open Book Publishers, 2012. P. 161–208.
- Thompson N.D.* Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1996.

Tuchman G., Fortin N.E. Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Change. New Haven: Yale University Press, 1989.

Vargo G. An Underground History of Early Victorian Fiction: Chartism, Radical Print Culture, and the Social Problem Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Wilkes J. Women Reviewing Women in Nineteenth-Century Britain. Farnham; Burlington: Ashgate, 2010.

Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society / Trans. by T. Burger with the assistance of F. Lawrence. Cambridge: The MIT Press, 1991. P. 41–42.

Евгения Строганова

«Свободное чувство искреннего уважения...»

ПРИВЕТСТВЕННЫЙ АДРЕС Н.Д. ХВОЩИНСКОЙ
В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

Evgeniya Stroganova

«A free feeling of sincere respect...» Welcome Address to N.D. Khvoshchinskaya
in the Context of its Genre-Formation

Евгения Строганова

Государственный мемориальный музей-заповедник Д.И. Менделеева и А.А. Блока, научный сотрудник; доктор филологических наук, профессор
enstroganova@yandex.ru.

Evgeniya Stroganova

State Memorial Museum-Reserve D.I. Mendeleev and A.A. Block, research fellow; Dr. Sci. (Philology), professor
enstroganova@yandex.ru.

Ключевые слова: приветственный адрес, бытование, кодификация, опережение юбилея, литературная репутация, подписанты

Keywords: welcome address, existence, codification, advance of the anniversary, literary reputation, signatories

УДК: 82-9

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_242

UDC: 82-9

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_242

В статье поднимается вопрос о приветственном адресе как элементе культурной жизни в России XIX века. Адрес Н.Д. Хвощинской (1883) рассматривается в контексте становления жанра, который уже в 1810-х годах использовался как форма обращения к верховной власти. С 1850-х годов адреса входят в обиход и становятся частью культурной коммуникации в качестве приветствий от отдельных общественных групп. В отличие от этого, Адрес Хвощинской, который подписали 734 человека (писатели, ученые, художники, музыканты, артисты, учителя, врачи, курсистки, общественные деятели и др.), не имел корпоративного характера, что определяет его значение в истории культурной и общественной жизни России как одного из первых свидетельств общенародного признания заслуг публичной персоны.

The article raises the question of the welcome address as an element of cultural life in Russia in the 19th century. The address to N.D. Khvoshchinskaya (1883) is considered in the context of the formation of the genre, which already in the 1810s was used as a form of appeal to supreme power. Since the 1850s, addresses have come into use and become part of cultural communication as greetings from individual social groups. In contrast, the address to Khvoshchinskaya, which was signed by 734 people (writers, scientists, artists, musicians, actors, teachers, doctors, students, public figures, etc.) did not have a corporate character, which determines its significance in the history of cultural and public life of Russia as one of the first evidence of nationwide recognition of the merits of a public person.

Надежда Дмитриевна Хвощинская (1821¹–1889) была известна большинству современников под именем *В. Крестовский* (с 1869 — *В. Крестовский-псевдоним*), хотя для ее коллег настоящее имя писательницы не было секретом². Популяр-

- 1 О дате рождения писательницы см.: *Строганова Е.Н.* К 200-летию Надежды Дмитриевны Хвощинской: О дате рождения писательницы // *Культура и текст.* 2021. № 2 (45). С. 113–120.
- 2 *Строганова Е.Н.* По поводу неудобного псевдонима: Надежда Хвощинская, она же В. Крестовский // *Долг и любовь: Сб. филологических работ в честь 65-летия профессора М.В. Михайловой. Статьи. Рецензии. Эссе. Публикации / Сост. Ю.В. Шевчук, Н.Н. Мельникова. М.: Круть, 2011. С. 173–182.*

ность В. Крестовского в 1850 — начале 1880-х годов была достаточно высока, о чем свидетельствуют и приглашения к сотрудничеству, и гонорары, и отзывы критики, и отдельные издания и переиздания произведений. Но писательница почти всю жизнь провела в провинциальной Рязани, всегда чуждалась публичности, ревниво оберегала от посторонних свою частную жизнь и, возможно, поэтому не была избалована общественным вниманием. Как писала М.К. Цебрикова, Хвоцинской не приходилось отказываться от чествований³. Неожиданным и очень дорогим для писательницы выражением читательской любви стала орация, устроенная 19 февраля 1880 года гимназистами и семинаристами Рязани, которые пришли к ее дому, чтобы поблагодарить автора «за сочувствие к молодому поколению». Хвоцинская писала подруге: «Хорошо это было и ужасно. Не знаю, как тяжело. <...> точно припадание бедных детей ко вдове-матери»⁴.

Но этот эпизод не был единственным свидетельством общественного признания литературных заслуг Хвоцинской и уважения к ней как к личности. В 1883 году почитатели таланта писательницы преподнесли ей Адрес, в котором приняли участие не только многие известные современники, но и рядовые читатели. Адрес подписали 734 человека⁵ — огромное количество по тем временам, что определяет значение этого документа в истории общественной и культурной жизни России.

В русской культуре адрес как жанр оформился достаточно поздно. Слово «адрес» в значении «групповое обращение к кому-л. с изъявлением каких-л. чувств призывом к чему-л. и т.п.»⁶ было известно уже в XVIII веке, но оно обозначало иностранные реалии и использовалось в сообщениях о политической жизни европейских стран. Согласно «Энциклопедическому лексикону» Плюшара, адрес — это

...письменное выражение правительству благодарности и удовольствия за принятые им меры, от лица всего народа или отдельных сословий. <...> Что касается до права составлять адреса, то оно существует не во всех государствах, а только в Англии и в некоторых других, имеющих парламентское устройство <...>. В России подданные, каждый отдельно или целыми сословиями, обращаются к державной особе императора с *всеподданнейшими прошениями*⁷,

то есть в российском политическом обиходе понятие *адрес* как таковое не существовало и заменялось *всеподданнейшим прошением*. В более позднем словаре И.Н. Березина понятие *адрес* аналогично определяется как «письменное выражение желаний или чувств народа — камере или государю, или представительного собрания государю», и уточняется, что оно «существенно связано с конституциями как право политическое. Как только расширяется в обществе политическая жизнь, это расширение выражается в расширении права подавать А. и наоборот»⁸.

3 Цебрикова М. Очерк жизни Н.Д. Хвоцинской-Зайончковской (В. Крестовского-псевдонима) // Мир Божий. 1897. № 12. С. 35.

4 Каррик А.Г. Из воспоминаний о Н.Д. Хвоцинской-Зайончковской (В. Крестовский-псевдоним) // Женское дело. 1899. № 12. С. 71–72.

5 Всего 736 подписей, но две подписи повторяются.

6 Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1. Л.: Наука, 1984. С. 27.

7 Энциклопедический лексикон. Т. I. СПб.: В типографии А. Плюшара, 1835. С. 212–213.

8 Березин И.Н. Русский энциклопедический словарь. Т. I. Кн. I. СПб.: Типография т-ва «Общественная польза», 1873. С. 251–252.

Неудивительно поэтому, что в российской лексикографической практике до определенного времени слово «адрес» не имело последовательной кодификации. В «Словаре Академии Российской» (1789) оно вообще отсутствует, хотя ранее, в словаре Нордстета (1780), уже было зафиксировано в значениях «надпись на пакете, на письме» и «место, где кого отыскать»⁹. Интересующее нас значение впервые появляется в «Новом словотолкователе» Н.М. Яновского (1803), но лишь как относящееся к иноземным реалиям:

В Англии сим именем также именуются прошения и бумаги, подаваемые королю от обеих камер парламента, и все представления или спрашивания чего-либо письменно от Е.В. Вследствие сего и все прошения от обществ через депутатов своих королю подносимые или в парламент подаваемые¹⁰.

И только «Словарь церковнославянского и русского языка» 1847 года фиксирует нормативность использования в русском обиходе слова «адрес» в значении «просительное, поздравительное или благодарственное письмо какого-либо места или сословия»¹¹, но не уточняет, к кому именно могло быть обращено такое письмо.

Таким образом, есть основания говорить о том, что к концу 1840-х годов понятие адрес получило некоторое распространение. Однако реальное его бытование было зафиксировано уже ранее. По словам В.А. Нардовой, в правительственной переписке 1814 года адресом именовалось «всеподданнейшее благодарение за спасение России и всей Европы» Александру I от московских департаментов Сената, дворянства и купечества¹². Известны и другие примеры. 23 октября 1823 года Совет Патриотического института постановил поднести «просительный адрес» императрице Елизавете Алексеевне, «чтобы ее величество благоволила позволить списать и поставить свой портрет в зале Института»¹³. В 1840-е годы единичные примеры упоминания адресов встречаются и в частной переписке. Об адресе на имя царской особы говорится в письме И.В. Киреевского к М.П. Погодину от марта-апреля 1848 года:

Ты пишешь ко мне, что не худо бы литераторам представить адрес Императору о излишних и стеснительных действиях цензуры. <...> Подумай: при теперешних бестолковых переворотах на Западе время ли подавать нам *адресы* о Литературе?¹⁴

- 9 Нордстет И. Русский, с немецким и французским переводами, словарь, сочиненный надворным советником Иваном Нордстетом: В 2 т. Т. 1. СПб.: Типография И.К. Шнора, 1780. С. 2.
- 10 Яновский Н.М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту...: В 3 ч. Ч. I. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1803. С. 45.
- 11 Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук: В 4 т. Т. I / Под ред. Я.К. Грота. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1847. С. 3. В дальнейшем мы используем слово адрес только в указанном значении без дополнительной конкретизации.
- 12 Нардова В.А. Законодательные документы 60-х годов XIX в. об адресах на «высочайшее имя» // Вспомогательные исторические дисциплины. Вып. 9 / Отв. ред. Н.Е. Носов. Л.: Наука, 1978. С. 258.
- 13 Бардовский А.Ф. Патриотический институт. Исторический очерк за 100 лет. 1813–1913. СПб.: Типография т-ва Е. Вейерман и К°, 1913. С. 27–28.
- 14 Киреевский И.В. Полное собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. М. Гершензона. Т. II. М.: Путь, 1911. С. 248–249.

Однако в то время еще не принято было подавать коллективные адреса. В 1845 году, в связи с награждениями, ознаменовавшими крещение великого князя Александра Александровича, М.А. Корф записал слова И.Н. Скобелева о князе П.М. Волконском: «Если б у нас были в обычае и в праве народные адреса <...>, то вся армия подписала бы адрес о пожаловании князю Петру Михайловичу фельдмаршальского жезла»¹⁵.

Во всех отмеченных случаях речь идет об обращении к императорским особам, хотя в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара сказано, что «адресы подносятся <...> разными сословиями своим начальникам в изъявление благодарности в важных случаях или при оставлении ими своей должности»¹⁶. Нам такие примеры неизвестны. Единственное упоминание об адресе частному, притом неофициальному лицу находим в сообщении Н.М. Еропкиной о праздничном обеде, устроенном в 1838 году в честь 50-летия литературной деятельности И.А. Крылова: «...подносились адреса, говорились речи»¹⁷. Однако подобная информация отсутствует у других мемуаристов, нет ее и в работах современных исследователей¹⁸. Вполне вероятно, что в воспоминаниях Еропкиной, записанных в 1880 году, гораздо позже самого события, могла произойти некая абберрация, поскольку к этому периоду адреса уже стали необходимым элементом общественных чествований.

В частный обиход адреса входят в 1850-е годы. В 1858 году петербургские литераторы обратились с адресом к цензору Н.Ф. фон Крузе, получившему правительственный выговор за пропуск «вольномудных» материалов¹⁹. Понятие *адрес* встречается и в игровых ситуациях, как в истории с поднесением древнего каменного молота инженер-подполковнику А.А. Серебрякову, любившему говорить, что он «подковал» своего патрона П.А. Клейнмихеля. К молоту прилагался шуточный адрес на церковно-славянском языке, в котором было выражено удивление «искусством великого мужа, умеющего подковы-вать ноги человека наподобие ног конских и т.п.»²⁰ Вместе с тем в ряде случаев, когда шла речь об одном и том же тексте, наряду с понятием *адрес* использовались и другие, что свидетельствует о неустойчивости бытования слова в неофициальном обиходе. Так обстояло дело с поздравлением петербургскими литераторами М.С. Щепкина в связи с его 50-летием. 24 ноября 1855 года Н.А. Некрасов писал В.П. Боткину: «Вчера Тургенев прибежал ко мне впопы-хах — сочини да сочини адрес Щепкину...»²¹ В тот же день А.В. Никитенко отметил в своем дневнике: «Здесьние литераторы написали поздравительный адрес Щепкину, юбилей которого празднуется в Москве в субботу на этой не-

15 Корф М.А. Записки. М.: Захаров, 2003. С. 298.

16 Энциклопедический лексикон. С. 213.

17 И.А. Крылов в воспоминаниях современников / Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. А.М. Гордина и М.А. Гордина. М.: Художественная литература, 1982. С. 277.

18 См., напр.: Лямина Е., Самовер Н. Крыловский юбилей 1838 года как культурный и идеологический феномен // Транснациональное в русской культуре / Ред. Г. Обатнин, Т. Хуттунен. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 39–53.

19 Мостовская Н.Н. Комментарии // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 2 / Ред. А.М. Березкин, Н.Н. Скотов. СПб.: Наука, 1997. С. 636.

20 Дельвиц А.И. Мои воспоминания: В 4 т. Т. II. М.: Московский публичный и Румянцевский музей, 1913. С. 251.

21 Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 1. СПб.: Наука, 1998. С. 235.

деле. Я также подписал адрес»²². Однако другие современники называли это поздравление письмом, и именно как «письмо» текст был напечатан в журнале «Современник»²³. Таким образом, можно говорить о том, что в 1850-е годы только формируется традиция приватного использования адресов.

Актуализация жанра была связана с пробуждением политической жизни в начале царствования Александра II. Инициированный новым императором вопрос о необходимости крестьянской реформы стимулировал общественную активность дворянства, которая приняла характер так называемой «адресной кампании» — массовой подачи адресов политического характера от различных губерний. Вопросам распространения таких официальных адресов в 1860-е годы посвящена обстоятельная работа В.А. Нардовой²⁴. Первая адресная волна была связана с подготовкой и проведением крестьянской реформы, и в дальнейшем заметные политические события также знаменовались составлением адресов. По поводу патриотической реакции разных слоев русского общества на Польское восстание 1863 года М.Е. Салтыков язвительно заметил:

Несколько месяцев сряду Россия занималась составлением адресов, которые стекались в Петербург со всех концов России, и всё в разных формах. Факт многозначительный, доказывающий, что дух русского народа не только не ослабевает, но наипаче мужает²⁵.

В 1860-е годы происходит кодификация слова *адрес* и расширяются границы его бытования, о чем свидетельствует словарь В.И. Даля, где закреплены интересные нас значения: «просительное, поздравительное, благодарственное, почетное письмо; речь на бумаге от имени места, сословия, общества»²⁶. В этот период формируется практика коллективного поднесения адресов общественно значимым персонам, в первую очередь писателям, актерам, музыкантам, для изъявления благодарности или поддержки. Так, в начале февраля 1862 года группа литераторов инициировала адрес в поддержку А.Ф. Писемского, о чем тот сообщал А.Н. Островскому: «Здесь составляется и уже составлен адрес против поступка “Искры” со мной в том тоне, что если они кинули грязью в меня, так кинут и во всякого, кто им подвернется, а потому литера-

22 Никитенко А.В. Записки и дневник (1826–1877): В 3 т. Т. 2. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1893. С. 25.

23 Современник. 1855. № 12. Отд. V. 269–270. То же и в эпизоде чествования актера Александринского театра А.Е. Мартынова по случаю его отъезда на воды в 1859 году. На дружеском обеде А.В. Дружинин произнес текст в жанре адреса, который в «Современнике» был назван «словом от лица всех присутствовавших» (Современник. 1859. № 3. Отд. III. С. 204–208). Известен также нереализованный проект — адрес И.С. Тургеневу от редакции журнала «Современник». Сохранилась обложка, озаглавленная «Журнал *Современник* на память Ивану Сергеевичу Тургеневу за десять лет сотрудничества», на которой были изображены персонажи Тургенева, он сам, Полина Виардо и написаны названия его произведений 1847–1857 годов (см.: Бушканец Е.Г. К истории сотрудничества И.С. Тургенева в «Современнике» // Доклады и сообщения Филологического института. Вып. 2. Л.: ЛГУ им. А.А. Жданова, 1950. С. 114–117).

24 Нардова В.А. Указ. соч.

25 Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1968. С. 114. См. также: Гуськов С.Н. И.А. Гончаров, П.А. Валугев и кампания всеподданнейших писем 1863 года // Русская литература. 2019. № 4. С. 72–81.

26 Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 ч. Ч. I. М.: Общество любителей российской словесности, 1863. С. 5.

торы протестуют против этого...»²⁷ В 1867 году артисты Александринского театра вручили адрес Ю.Н. Линской, приветствуя ее как «одну из тех немногих избранных, пред талантом которых преклоняются современники и на которых с гордостью будут указывать потомки»²⁸. В 1872 году по случаю 25-летия драматургической деятельности Островского ему были поднесены адреса от артистов Мариинского театра и от Общества русских драматических писателей и оперных композиторов²⁹. Активность использования в неофициальном обиходе такого рода адресов постоянно возрастала. В 1868 году «Отечественные записки» иронизировали:

С некоторых пор вошло у нас в моду писать разным общественным деятелям благодарственные адреса. В адресах этих выставляют обыкновенно заслуги прославляемого лица и восхваляют его добродетели. Читать такие адреса бывает иногда очень умилительно! Преподносящие их выставляют себя обыкновенно, в противоположность с заслугами и добродетелями восхваляемого лица, такими беспомощными, бедными, несведущими, худородными и т.д., что просто вчуже жалость берет за них!³⁰

Вряд ли это вполне справедливо, но жанр, разумеется, обязывал. Важно подчеркнуть, что уже упомянутые и многие другие адреса имели корпоративный характер, то есть представляли какое-то одно сообщество: актеров, драматических писателей, студентов и т.д.

Адрес, поднесенный Хвоцинской, был иного рода и открывал череду адресов, имевших общенародный характер, так как в них участвовали люди разных профессий. Формально Адрес был приурочен к 34-й годовщине литературной, точнее, беллетристической деятельности Хвоцинской, хотя эта дата условна, так как печататься она начала раньше: в 1842 году в «Сыне Отечества» появились первые ее стихи, а с 1847 года стихотворные публикации в «Литературной газете», «Иллюстрации», «Пантеоне» и др. приобрели систематический характер. Инициаторы проекта не дождались следующего года, который стал бы 34-м со дня публикации первого прозаического произведения Хвоцинской — повести «Анна Михайловна» (1850).

27 Писемский А.Ф. Письма / Подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянско-го. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1936. С. 149. Речь идет о том, что один из фельетонов Писемского в «Библиотеке для чтения» вызвал резкую отповедь «Искры». Газета «Русский мир» поспешила объявить, что протест подписала редакция «Современника», однако это вызвало возражение последней — и адрес не был опубликован (Клеман М.М., Могилянский А.П. Комментарии // Писемский А.Ф. Письма. С. 649).

28 Цит. по: Суворин А.С. Театральные очерки (1866–1876). СПб.: Типография т-ва А.С. Суворина, 1914. С. 47–48.

29 Литературное наследство: Т. 88. А.Н. Островский: Новые материалы и исследования: В 2 кн. Кн. 1 / Ред. И.С. Зильберштейн и Л.М. Розенблюм; Сост. и ред. при участии А.Л. Штейна. М.: Наука, 1974. С. 108, 609. Можно привести и другие примеры. В 1874 году коллеги поднесли адрес артисту Н.М. Никифорову, поздравляя его с 50-летием пребывания на сцене (Там же. С. 316). В том же году депутация от Бесплатной музыкальной школы обратилась с благодарственным адресом к композитору М.А. Балакиреву, покидавшему директорский пост (Стасов В.В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. III. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1894. С. 282–283) и др.

30 Цит. по: Дягилева И.Б. Адрес // Словарь русского языка XIX века (URL: <https://xix.iling.spb.ru>).

С 1881 года Хвоцинская большую часть времени жила в Петербурге, а в 1884-м, после смерти матери, окончательно переселилась в столицу. Она никогда не отличалась крепким здоровьем, а в последние годы болела особенно часто и уже не могла работать так интенсивно, как прежде. Обстоятельства появления Адреса, опережавшего юбилейную дату — 35 лет, раскрыла Цебрикова. Связано это было со стесненным материальным положением писательницы, о чем знали некоторые ее знакомые. Вместе с Адресом Хвоцинской поднесли купленные по подписке золотые часы с цепочкой, которые «тотчас же и были отосланы <...> к закладчику, — так велика была нужда, хозяин требовал за квартиру»³¹. Сама Хвоцинская на вопрос знакомой «А где же часы?» «щелкнула пальцами и проговорила: “фю-ить!”»³²

Однако подавляющее большинство людей, подписавших Адрес, не имели понятия о финансовых затруднениях писательницы, не были осведомлены о сборе денег на подарок и приняли участие в этой акции исключительно из любви к ее творчеству.

В организационный комитет вошли Н.В. Стасова, О.А. Шапир и А.К. Шеллер. Текст адреса составили Н.И. Мердер (Северин), от которой исходила инициатива, и Цебрикова. Мердер написала «вступление и обращение к Надежде Дмитриевне», Цебрикова — характеристику деятельности В. Крестовского-псевдонима³³. Рукописный текст был украшен рисунком Н.Н. Каразина — двумя иллюстрациями к роману «Большая Медведица» и виньеткой с названиями романов и повестей 1850–1880-х годов («Встреча», «Баритон», «В ожидании лучшего», «Первая борьба», «Пансионерка», «После потопа» и др.), увенчанной числом «34» и лавровым венком.

Адрес впервые опубликовал В.И. Семевский³⁴, впоследствии Цебрикова в биографическом очерке о Хвоцинской, затем Каррик, но эти публикации имеют разночтения с оригиналом. Приводим текст Адреса по оригиналу в соответствии с современными нормами³⁵.

Дорогая Надежда Дмитриевна!

С глубоким чувством уважения и признательности приветствуем мы Вас. Слова эти пишутся ранее юбилейного срока, в тридцать четвертый год Вашей литературной деятельности, и пусть это послужит Вам лучшим ручательством в том, что в них вылилось свободное чувство искреннего уважения и горячей симпатии, что все подписавшиеся сошлись в этом чувстве как один человек. Сегодня Вас приветствуют почитатели вашего таланта и представители нескольких поколений. Такое единодушие возможно только тогда, когда художник затронул глубокие общечеловеческие душевные струны, когда его творения, отражая злобу дня, заставляют стремиться к лучшему будущему. Вы выразили ожидание этого лучшего, тоску по нем и наметили задатки, которые нам его обещают. В произведениях Ваших отражались многие стороны нашей общественной жизни; тонким,

31 Цебрикова М. Очерк жизни Н.Д. Хвоцинской-Зайончковской (В. Крестовского-псевдонима) // Мир Божий. 1897. № 12. С. 36.

32 Каррик А.Г. Указ. соч. № 12. С. 80.

33 Цебрикова М. Указ. соч. С. 36.

34 Семевский В. Н.Д. Хвоцинская-Зайончковская (В. Крестовский-псевдоним) // Русская мысль. 1890. Кн. XII. С. 139–140.

35 Благодарю старшего научного сотрудника ИМЛИ Армена Варужановича Геворкяна за содействие в работе.

неумолимым анализом Вы обличили всю ложь и фразерство своекорыстия, прикрывающегося служением идее. Вы одна из первых подали свой голос за право женщин стать участниками общего движения и с глубоким пониманием женского сердца дали много правдивых и художественных картин ее борьбы и страданий. Если успех этой борьбы, хотя до некоторой степени, можно считать обеспеченным, то только потому, что были женщины, подобно Вам умевшие показать, что дело общее — их дело. Вы выразили не одну скорбь женской доли, но и глубокую скорбь гражданскую, когда сказали словами Катерины: «А тут, в стороне от всего, смотри, молчи, рвись, связанная по рукам и ногам; плачь без толку, пока слез хватает, раздавай гроши, если есть они, утешай фразами, если хватит совести. И в заключение не смей вымолвить, что это тебя терзает: не твое дело!»³⁶ Живите долго и порауйте нас новыми, также глубоко прочувствованными и высокохудожественными произведениями³⁷.

Этот текст обсуждался в собрании разнородного женского кружка, причем некоторым из дам «сильно не по сердцу пришлась <...> высокая оценка гражданского значения» писательницы³⁸. Об этой оценке следует сказать особо, а именно об отношении Хвоцинской к так называемому женскому вопросу. Слова о том, что она «одна из первых подала свой голос за право женщин стать участниками общего движения», не отражают позицию самой писательницы, которая никогда не актуализировала женский вопрос как таковой. Убеждения ее на этот счет, особенно в начале 1860-х годов, не отличались новизной. По словам Каррик, близко знавшей Хвоцинскую с молодых лет, «в своих суждениях о женском вопросе Н.Д. <...> часто противоречила себе с самого начала возникновения этого вопроса...»³⁹ Мемуаристка приводит слова писательницы, которые можно воспринимать как ответ на характеристику ее деятельности в Адресе:

Я не смелая проводница идей <...>, а неудавшийся педагог, которого никто не слушал и слушать не станет. Я не могла показывать пути, потому что в настоящем положении общества я его сама не вижу, — не смею даже сказать, есть ли этот путь. Покуда в обществе, по крайней мере, в большей части его, и преимущественно между мужчинами, не заведется поболее здравого смысла, — женщине нет ни честного выхода, ни прямого пути⁴⁰.

Но это не отменяет справедливости того, что сказано в Адресе о значении творчества Хвоцинской: писательница «с глубоким пониманием женского сердца дала много правдивых и художественных картин ее борьбы и страданий», а в произведениях 1870-х — 1880-х годов, прежде всего в образе Катерины Багрянской, героини романа «Большая Медведица», «выразила не одну скорбь женской доли, но и скорбь гражданскую».

36 Ср.: «А тут, в стороне от всего, смотри, покоряйся, молчи, рвись, связанная по рукам и ногам; плачь без толку, покуда слез достанет, раздавай гроши, если есть они, утешай фразами, если хватит на это совести... И в заключение не смей вымолвить, что это тебя терзает: не твое дело...» (*Крестовский-псевдоним В. Большая Медведица*. СПб.: Типография Ф. Сущинского, 1872. С. 219).

37 РГАЛИ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1.

38 *Цебрикова М.* Указ. соч. С. 35.

39 *Каррик А.Г.* Указ. соч. № 11. С. 45–46.

40 Цит. по: Там же. С. 45.

Хранящийся в РГАЛИ документ представляет собой 8 разрозненных плотных листов большого формата. Первые 26 автографов размещены на оборотной стороне Адреса, листы 3-й, 4-й, 7-й и 8-й также заполнены с обеих сторон, остальные пять — только с одной стороны; на всех листах, кроме оборотов первого и третьего, подписи расположены в два или три столбца. Не сохранилось свидетельств того, как был организован сбор подписей. Судя по неупорядоченности имен, использовались разные варианты: встреча подписантов, посещение инициативной группой редакций и издательств, коллективное подписание профессиональными сообществами. Некоторое представление о практике сбора подписей дает описание аналогичных акций. Например, неудавшийся «адрес или просьба о помиловании» в ответ на арест студентов осенью 1861 года⁴¹. Как вспоминал К.К. Арсеньев, «...для ускорения дела было решено собирать подписи на отдельных листах, с тем чтобы потом подшить их к самому адресу»⁴². Скорее всего, именно так подписывали Адрес Хвошинской слушательницы Высших женских и Женских врачебных курсов, чьи имена представлены отдельными списками. Другую практику использовали в 1877 году студенты нескольких петербургских и харьковских учебных заведений в Адресе Н.А. Некрасову, который подписывался в Клубе художников⁴³. Нечто подобное могло быть и в нашем случае. На обороте Адреса расписались известные личности: писательница Т.П. Пассек, музыканты А.Г. Рубинштейн и К.Ю. Давыдов, юрист К.Д. Кавелин, писатели И.А. Гончаров, М.Е. Салтыков, А.К. Шеллер, А.А. Потехин, П.Д. Боборыкин, юрист В.Д. Спасович, писатель А.И. Эртель, историк литературы А.Н. Пыпин, зоолог и писатель Н.П. Вагнер, химик Д.И. Менделеев, историк А.П. Барсуков, издатель А.А. Краевский, физиолог И.М. Сеченов, издатель М.М. Стасюлевич, художники И.Н. Крамской, А.И. Мещерский, Н.Н. Каразин, писатель В.М. Гаршин, художник И.Е. Репин, юрист А.Ф. Кони, публицисты М.М. Песковский и Н.В. Шелгунов. Трудно представить, чтобы все эти люди могли одновременно собраться в каком-то общем пространстве; скорее всего, лист был оставлен в определенном месте, например в книжной лавке, куда каждый мог зайти в удобное для него время.

Приведу выборочный список подписантов, кроме уже названных: писатели А.Н. Плещеев, Е.Я. Брянская (Панаева), Е.П. Леткова, К.М. Станюкович, В.Р. Зотов, Н.А. Лейкин; журналисты, критики и издатели Н.К. Михайловский, А.М. Скабичевский, С.Н. Южаков, С.Н. Кривенко, Е.С. Некрасова, Д.А. Коропчевский, О.Н. Попова; художники А.Э. Гофман, М.Н. Рашевский, И.М. Прянишников, Л.Ф. Лагорио, П.П. Куриар, П.П. Чистяков, Е.К. Врангель; музыканты Л.А. Саккетти, С.А. Малоземова, Н.А. Ирецкая, Е.А. Цертелева, О.О. Палечек, М.И. Августович де Лидо, Г.А. Маренич; драматические артисты П.А. Стрепетова, А.И. Шуберт, Н.Ф. Сазонов, М.Г. Савина, А.А. Нильский, М.Н. Ермолова; юристы Е.И. Утин, А.А. Мушников, М.Г. Гребенщиков; медики А.Н. Маклаков, Д.А. Муринов, Л.Ф. Рагозин; педагоги В.П. Острогорский, Я.И. Ковальский,

41 Студенческие волнения осенью 1861 года были вызваны новыми университетскими правилами — «воспреещением сходок, закрытием кассы и студенческой библиотеки, обязательной платой за слушание лекций» (Пантелеев Л.Ф. Воспоминания. [Б.м.]: ГИХЛ, 1958. С. 245).

42 Арсеньев К. Из далеких воспоминаний // Голос минувшего. 1913. № 1. С. 161–163.

43 Гитлиц Е.А. Адрес Н.А. Некрасову революционного студенчества в 1877 году // Некрасовский сборник. Вып. III / Под ред. В.Г. Базанова, Н.Ф. Бельчикова, А.М. Егорова. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1960. С. 286–299.

В.М. Чулицкий, Е.М. Гедда, А.Я. Герд, Е.Н. Водовозова, Н.А. Лыткин; общественные деятели О.А. Мордвинова, О.О. Книрим, Е.И. Лихачева; слушательницы Высших женских (Бестужевских) курсов З.Н. Пенкина⁴⁴, Э.Ф. Зауэр⁴⁵, Н.Н. Барт⁴⁶, Е.Н. Потапенко⁴⁷ (87 подписей); учительницы и гувернантки М. Леонтьева, Е. Спирина, Н. Холодковская, З.Н. Дмитриева, Ю.М. Гедда, О.Ф. Гувале; ученицы консерватории Л.А. Лялина, А.И. Верзнева, В.Д. Эльпидова, С.М. Носач-Носкова; слушательницы Женских врачебных курсов⁴⁸ А.С. Высочинская⁴⁹, И.И. Чарномская⁵⁰, В.И. Дмитриева⁵¹, Н.А. Дьячкова⁵², Е.Н. Залесова⁵³, О.Я. Назимова⁵⁴ (112 подписей); женщины-врачи А.Н. Шабанова, П.Н. Тарновская, Е.М. Вольфсон, М.А. Кузнецова, С.В. Шеман (26 подписей) и многие другие читатели и почитатели Хвоцинской, чьи имена, к сожалению, не всегда можно прокомментировать, а иногда и прочитать. Среди подписантов были также целые семьи, например, семья Проскуряковых: Федор Иванович, его жена А.И. Проскурякова и их дети — Сергей, Александра и Ольга (?); семья Ратьковых-Рожновых: Вера Николаевна, Елена Николаевна и Александр Николаевич; семья Миримановых: Семен Мириманович, Мария Дмитриевна и их дочь Лидия Семеновна.

Практика коллективного подписания адресов определенными группами лиц, апробированная в Адресе Хвоцинской, была продолжена в 1893 году при оформлении благодарственного адреса от русских женщин французкам в ответ на полученное от них приветствие⁵⁵. Кампанию по составлению этого адреса также возглавляла Стасова. Из «Записки», составленной О. Шапир для

44 Первая в России женщина-библиограф.

45 Переводчица.

46 Поэтесса.

47 Учительница музыки, внучка И.К. Айвазовского, жена писателя И.Н. Потапенко.

48 В 1872 году при Санкт-Петербургской медико-хирургической академии были открыты четырехгодичные курсы для подготовки «ученых акушеров». В 1876 году курсы «были превращены из “временных” в постоянные, из четырехгодичных в пятигодичные, перенесены в военно-сухопутный Николаевский госпиталь и переименованы из акушерских во врачебные» (Некрасова Е. Женские врачебные курсы в Петербурге. Из воспоминаний и переписки первых студентов // Вестник Европы. 1882. № 12. С. 840). Курс обучения приравнялся к программе преподавания на медицинских факультетах университетов и в Медико-хирургической академии. В 1882 году набор на курсы был прекращен.

49 Первая женщина-врач Таврической губернии.

50 Автор работ по ортопедии.

51 Участница народного движения, писательница.

52 Сестра милосердия, участница русско-турецкой войны 1877–1878 годов.

53 Автор драматических сочинений и работ по массажу и фитотерапии.

54 Автор медицинских пособий по анатомии и гигиене.

55 Этот эпизод был связан с историей создания в 1890-х годах франко-русского союза. В июле 1891 года французская эскадра прибыла в Кронштадт, в октябре 1893 года русская эскадра нанесла ответный визит. По поводу невиданного восторга, охватившего в начале 1890-х годов представителей обеих наций, Л.Н. Толстой писал в статье «Христианство и патриотизм» (1893): «...десятки тысяч телеграмм перелетали из России во Францию и из Франции в Россию. Французские женщины приветствовали русских женщин. Русские женщины выражали свою благодарность французским женщинам. Группа русских актеров приветствовала французских актеров, французские актеры сообщали, что они закладывают себе глубоко в сердце приветствие группы русских актеров» и т.д. (Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 39. М.: Художественная литература, 1956. С. 33).

В.В. Стасова, известно, что листы подписывали в определенной последовательности представительницы разных женских групп: родственницы русских моряков; общественные деятельницы; учительницы; женщины-врачи; драматические артистки; артистки русской оперы и пианистки; ученицы консерватории; женщины великорусских губерний; женщины русских провинций и т.д.⁵⁶

Коллективный адрес, поднесенный Хвоцинской, не предполагал столь жесткой гендерной дифференциации и был поистине общенародным, если учитывать, что понятие «общенародный» по отношению к читателям последней трети XIX века может подразумевать лишь образованную часть общества, к тому же в этом случае имели возможность поставить свою подпись только те, кто в то время находился в Петербурге.

Вопрос об адресе как элементе культурной жизни никогда не обсуждался в научной литературе. Как показывают наши наблюдения, бытование адресов в России претерпело некоторую эволюцию. В своем первоначальном использовании адрес был способом обращения определенных общественных групп к верховной власти, и эта функция оставалась актуальной впоследствии. Однако с 1850–1860-х годов адрес становится частью культурной коммуникации, формой выражения общественного признания почитаемым деятелям науки, культуры, образования. С большой долей уверенности можно сказать, что адрес, поднесенный Надежде Дмитриевне Хвоцинской в 1883 году, был одним из первых, если не первым, знаком такого рода, свидетельствовавшим о народном признании заслуг публичной персоны. Особенно важно подчеркнуть, что речь идет о писательнице, которая никогда не входила ни в какие сообщества (и даже отказалась от членства в Обществе любителей российской словесности), не выражала интересы каких-либо партийных групп и всегда была сама по себе. Занимаясь публичной деятельностью, Хвоцинская по складу характера и образу жизни оставалась частным человеком и свято берегла свою приватность. Тем весомее оказалось признание таланта и значения творчества писательницы ее современниками, выражением которого стал Адрес, приуроченный к условной юбилейной дате.

Библиография / References

Бушканец Е.Г. К истории сотрудничества И.С. Тургенева в «Современнике» // Доклады и сообщения Филологического института. Вып. 2 / Ред. кол. М.П. Алексеев и др. Л.: ЛГУ им. А.А. Жданова, 1950. С. 114–117.

(*Bushkanets E.G.* K istorii sotrudnichestva I.S. Turgenyeva v «Sovremennike» // Doklady i soobshcheniya Filologicheskogo instituta. Iss. 2 / Ed. by M.P. Alekseev et al. Leningrad, 1950. P. 114–117.)

Гитлиц Е.А. Адрес Н.А. Некрасову революционного студенчества в 1877 году // Некрасовский сборник. Вып. III / Под ред. В.Г. Базанова, Н.Ф. Бельчикова, А.М. Еголина. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1960. С. 286–299.

(*Gitlits E.A.* Adres N.A. Nekrasovu revolyutsionnogo studenchestva v 1877 godu // Nekrasovskiy sbornik. Iss. III / Ed. by V.G. Bazanov, N.F. Bel'chikov, A.M. Egolin. Moscow; Leningrad, 1960. P. 286–299.)

56 *Стасов В.* Надежда Васильевна Стасова. Воспоминания и очерки. СПб.: Типография М. Меркушова, 1899. С. 420, 426–427

- Клеман М.К., Могилянский А.П. Комментарии // Писемский А.Ф. Письма / Подгот. текста и комм. М.К. Клемана и А.П. Могилянского. М.; Л.: АН СССР, 1936. С. 589–826.
- (Kleman M.K., Mogilyanskij A.P. Kommentarii // Pisemskiy A.F. Pis'ma / Ed. by M.K. Kleman, A.P. Mogilyanskij. Moscow; Leningrad, 1936. P. 589–826.)
- Лямина Е., Самовер Н. Крыловский юбилей 1838 года как культурный и идеологический феномен // Транснациональное в русской культуре / Ред. Г. Обатнин, Т. Хуттунен. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 6–83.
- (Lyamina E., Samover N. Krylovskiy yubiley 1838 goda kak kul'turnyy i ideologicheskij fenomen // Transnatsional'noe v russkoy kul'ture / Ed. by G. Obatnin, T. Khuttunen. Moscow, 2018. P. 6–83.)
- Мостовская Н.Н. Комментарии // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 2 / Ред. А.М. Березкин, Н.Н. Скатов. СПб.: Наука, 1997. С. 636–637.
- (Mostovskaya N.N. Kommentarii // Nekrasov N.A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 15 vols. Vol. 13. Part 2 / Ed. by A.M. Berezkin, N.N. Skatov. Saint Petersburg, 1997. P. 636–637.)
- Нардова В.А. Законодательные документы 60-х годов XIX в. об адресах на «высочайшее имя» // Вспомогательные исторические дисциплины. Вып. 9 / Отв. ред. Н.Е. Носов. Л.: Наука, 1978. С. 253–282.
- (Nardova V.A. Zakonodatel'nye dokumenty 60-kh godov XIX v. ob adresakh na «vysochayshee imya» // Vspomogatel'nye istoricheskie dissipliny. Iss. 9 / Ed. by N.E. Nosov. Leningrad, 1978. P. 253–282.)
- Семевский В. Н.Д. Хвощинская-Зайончковская (В. Крестовский-псевдоним) // Русская мысль. 1890. Кн. XII. С. 124–148.
- (Semevskij V. N.D. Hvoshhinskaja-Zajonchkovskaja (V. Krestovskij-pseudonim) // Russkaja mysl'. 1890. Vol. XII. P. 124–148.)
- Строганова Е.Н. К 200-летию Надежды Дмитриевны Хвощинской: О дате рождения писательницы // Культура и текст. 2021. № 2 (45). С. 113–120.
- (Stroganova E.N. K 200-letiyu Nadezhdy Dmitrievny Khvoshchinskoy: O date rozhdeniya pisatel'nitsy // Kul'tura i tekst. 2021. № 2 (45). P. 113–120.)
- Строганова Е.Н. По поводу неудобного псевдонима: Надежда Хвощинская, она же В. Крестовский // Долг и любовь: Сб. филологических работ в честь 65-летия профессора М.В. Михайловой. Статьи. Рецензии. Эссе. Публикации / Сост. Ю.В. Шевчук, Н.Н. Мельникова. М.: Кругъ, 2011. С. 173–182.
- (Stroganova E.N. Po povodu neudobnogo psevdonima: Nadezhda Khvoshchinskaya, ona zhe V. Krestovskiy // Dolg i lyubov': Sb. filologicheskikh rabot v chest' 65-letiya profesora M.V. Mikhaylovoy. Stat'i. Retsenzii. Esse. Publikatsii / Ed. by Yu.V. Shevchuk, N.N. Mel'nikova. Moscow, 2011. P. 173–182.)

Эго-документ: подходы к изучению

Мария Александрова

Подростковый дневник 1920–30-х годов

МОДЕЛИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ
В ДНЕВНИКЕ АТЫ ТИПОТ

Maria Aleksandrova

A Teenage Diary from the 1920s–30s: Models of Self-Identification in Ata Tipot's Diary

Мария Александрова

НИУ ВШЭ (Москва), Аспирантская школа
по филологическим наукам, аспирантка
de.maleksandrova@gmail.com.

Maria Aleksandrova

National Research University Higher School of Economics (Moscow), School of Philological Studies,
PhD student
de.maleksandrova@gmail.com.

Ключевые слова: дневник советской девушки, исследования эго-документов, Наталья Гинзбург, Лидия Гинзбург, советская культура 1920-х–1930-х годов

Keywords: Soviet girl's diary, ego-document studies, Natalia Ginzburg, Lydia Ginzburg, Soviet culture of the 1920s–1930s

УДК: 821.161.1+82-94

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_254

UDC: 821.161.1+82-94

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_254

Статья посвящена специфике поиска идентичности в дневнике Аты Типот за 1927–1933 годы. Наталья Соколова (в дневнике — Ата Типот) — дочь театральной художницы Надежды Блюменфельд и публициста, театрального режиссера, основателя Московского театра сатиры Виктора Типота, племянница Лидии Гинзбург. В конце 1920-х — начале 1930-х годов Ата — ученица обычной единой трудовой школы. Образ жизни Аты Типот, девочки из интеллигентной семьи, существенно отличается от образа жизни многих ее одноклассников. Чувство инаковости рождает у Аты противоречивые переживания — одновременно интеллектуальное превосходство, стыд за «интеллигентское» происхождение и страх оказаться лишней в мире «новых людей».

This article investigates the specificity of identity formation in the diary of Ata Teapot (Natalia Sokolova) during the years 1927–1933. Sokolova — the daughter of theater designer Nadezhda Blumenfeld and the publicist, director, and founder of the Moscow Satire Theater Viktor Teapot, as well as the niece of literary scholar Lydia Ginzburg — was, at the time, a student at an ordinary Soviet unified labor school. Her daily life, shaped by the cultural milieu of the intelligentsia, contrasted markedly with that of her working-class peers. This experience of social and cultural otherness gave rise to ambivalent self-perceptions: a simultaneous sense of intellectual superiority, shame over her intelligentsia origins, and anxiety about being excluded from the emerging ideal of the «new Soviet man».

В 1920–1930-е годы, в период активной реализации проекта по созданию «нового человека», многие советские дети и подростки действительно мечтали стать «новыми людьми», достойными коммунистического будущего. Роль образцовых строителей социализма вдохновляла не только пролетарских детей, но и детей из интеллигентских слоев. При этом дети из семей интеллигенции находились в гораздо более сложной ситуации, нежели дети из рабочей и крестьянской среды. «Новый человек» должен был возникнуть на пролетарской и (отчасти) крестьянской социальной базе. Несмотря на то что классовый подход в отношении школьников был не так строг, как в отношении взрослых, классовая принадлежность имела значение¹. В 1920-е годы происхождение могло стать препятствием для поступления в школу или причиной исключения из нее, определять отношение к ребенку товарищей, учителей, школьной администрации и комсомольской организации². Дети из «социально чуждых пролетариату прослоек» зачастую обнаруживали собственную чуждость в очень раннем возрасте. У них возникало ощущение, что жить в новом времени и строить «светлое будущее» дозволено только «новым» людям, а свою принадлежность к ним необходимо заслужить и публично доказать³.

Влияние семьи на формирование личности ребенка в 1920-е годы существенно уменьшилось. Семья часто не выдерживала конкуренции с влиянием школы, в которой были запрещены физические наказания, можно было найти друзей и единомышленников, расширить свой кругозор и получить доступ к совершенно новым каналам информации⁴. Однако в жизни многих детей интеллигентов семья зачастую играла гораздо более значимую роль, нежели в жизни детей из других социальных слоев⁵. В таких семьях существовала спе-

- 1 О роли школы в формировании «нового человека» см.: *Балашов Е.М.* Школа в российском обществе 1917–1927 гг.: Становление «нового человека». СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. О школе и детстве раннесоветского периода см.: *Вендровская Р.Б.* Школа 20-х гг.: поиски и результаты. М.: Международная педагогическая академия, 1993; *Сальникова А.А.* Российское детство в XX веке: история, теория и практика исследования. Казань: Казанский государственный университет, 2007; *Fitzpatrick Sh.* Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921–1934. Cambridge; London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1979; *Kelly C.* Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1991. New Haven; London: Yale University Press, 2007; *Holmes L.* School and Schooling under Stalin, 1931–1934 // *Educational Reform in Post-Soviet Russia: Legacies and Prospects* / Ed. by B. Ekloff, L. Holmes, V. Kaplan. London; New York: Frank Cass, 2005. P. 56–101. Особого внимания заслуживает книга историка А. Рожкова, первая часть которой посвящена условиям жизни и повседневным практикам советских школьников в 1920-е годы: *Рожков А.Ю.* В кругу сверстников: Жизненный мир молодого человека в Советской России 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 29–192.
- 2 См.: Там же. С. 63–73.
- 3 Там же. С. 67.
- 4 См.: Там же. С. 39–49.
- 5 При этом далеко не все представители дореволюционных привилегированных слоев имели возможность взять под контроль воспитание своих детей. Отсутствие контроля над воспитательным процессом не было редкостью. Многое зависело от степени сплоченности семьи и психологического состояния ее членов, количества работающих взрослых, наличия бабушек и дедушек, жилищного пространства. Уделять время воспитанию детей могли позволить себе те, кому удалось адаптироваться к новой советской действительности. Об этом см.: *Чуйкина С.А.* Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–30-е годы). СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. С. 130–156. О семьях предста-

цифическая, давно сложившаяся культура совместного времяпрепровождения: семейные праздники, домашние спектакли, совместное чтение вслух, летние поездки на дачу. Родители нередко принимали участие в образовании ребенка и не были готовы полностью передать эту ответственность школе. Родители и другие старшие члены семьи часто оставались для своих детей значимыми взрослыми, с авторитетом которых далеко не всегда способны были конкурировать школьные учителя.

Для многих советских школьников единственным местом, где они могли получить доступ к художественной литературе, были городские библиотеки, их круг чтения формировался именно там. Однако круг чтения детей из семей интеллигентов зачастую несколько отличался от круга чтения их сверстников и в существенной степени зависел от состава домашней библиотеки, от читательских интересов родителей, их отношения к чтению, их рекомендаций. Поощрявшееся родителями чтение серьезной литературы оказывало влияние на формирование мировоззрения, социальных представлений и идеалов подростков, и школа лишилась монополии на формирование личности⁶.

Дети из семей интеллигентов находились под влиянием родителей и в то же время быстро впитывали новую идеологию в школе. Пытаясь приспособиться к воздействию противоборствующих авторитетов, они были вынуждены метаться между семьей и школой, видя в каждом из этих социальных институтов слабости и преимущества. В результате многие из них в старшем школьном возрасте сталкивались с серьезным кризисом самоопределения и самоидентификации, который усугублялся характерной для подростков 15–17-летнего возраста потребностью в обретении независимости и самостоятельности. Многие подростков вдохновляет роль «нового человека», многие из них верят в коммунистические идеалы и негативно относятся к «старорежимной» жизни, не разделяя ностальгические настроения, свойственные некоторым взрослым. При этом они остро переживают собственную «несовременность», несоответствие желаемой роли из-за «неправильного» происхождения, из-за своей «интеллигентской» природы и ищут способы приведения себя в соответствие с требованиями времени, способы ухода от проблемы или прибегают к социальной маскировке (скрывают свое происхождение и выдают себя за детей простых рабочих)⁷. Пространством рефлексии на эти болезненные темы и поиска ответов на вопросы «кто я?» и «кем быть?» для подростков становятся личные дневники.

Для юношей и девушек ведение дневника — возможность оставаться и становиться собой. В процессе письма они снова и снова сталкиваются все с теми

вителей дореволюционных элит в советское время см. также: *Фотеева Е.* Социальная адаптация после 1917 года: жизненный опыт состоятельных семей // Судьбы людей: Россия XX век. Биографии семей как объект социологического исследования. М.: Российская академия наук, 1996. С. 240–275; *Смирнова Т.М.* «Бывшие люди» Советской России: Стратегии выживания и пути интеграции. 1917–1936 годы. М.: Мир истории, 2003; *Rendle M.* Family, Kinship and Revolution: The Russian Nobility, 1917–1924 // *Family and Community History*. 2005. Vol. 8. № 1. P. 35–47.

6 *Рожков А.Ю.* В кругу сверстников... С. 147.

7 См.: *Чуйкина С.А.* Дворянская память... С. 130–156; *Рожков А.Ю.* В кругу сверстников... С. 29–192; *Фицпатрик III.* Повседневный Сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. С. 141–168.

же вопросами (поскольку практика ведения дневника предполагает опыт самопознания), однако дневник позволяет по-разному «разыгрывать» свое *Я* в процессе письма, быть непоследовательным, почувствовать себя в разных, иногда противоречащих друг другу «амплуа». По замечанию Сидонии Смит, нарративное *Я* в дневнике никогда не является вполне целостным, оно все время находится в процессе становления, ситуативного «разыгрывания», в котором большое значение имеет не только субъективное намерение и желание автора, но и воздействие существующих в данном социуме и культуре дискурсов идентичности⁸. Автогерметичность дневника фиктивна. Процесс саморефлексии и поиск идентичности совершается в дневнике наедине с самим собой, но одновременно в присутствии Другого, поскольку у дневникового текста есть адресаты, как реальные, так и виртуальные (потенциальные читатели, к которым пишуший прямо не обращается, иногда даже не вполне осознаёт их наличие, но чье виртуальное присутствие влияет на форму и отчасти содержание высказывания)⁹. Дневник часто косвенно адресован не конкретным людям, а референтным группам признания, сообществу «своих» или тем, для кого автор дневника хочет стать «своим», то есть тем, кто оказывает влияние на его представление о себе.

Настоящая статья посвящена дневникам Натальи Соколовой (в школьных дневниках — Ата Типот) за 1927–1933 годы¹⁰. В рассматриваемый мною период Ата — ученица обычной советской единой трудовой школы. Образ жизни Аты Типот, девочки из интеллигентной семьи, существенно отличается от образа жизни многих ее одноклассников. Меня интересует то, как включенность Аты в два принципиально различающихся пространства, в школьное и семейное, влияет на осуществляемый ею в акте письма отбор, корреляцию, символическую интерпретацию элементов жизненного опыта. Отдельное внимание я уделяю тому, какую роль в этом процессе играют прочитанные Атой литературные тексты и ее собственное литературное творчество.

Наталья Соколова (урожденная Гинзбург, 1916–2002) — дочь театральной художницы, актрисы и переводчицы Надежды Блюменфельд и публициста, театрального режиссера, основателя Московского театра сатиры Виктора Гинзбурга (театральный псевдоним — Виктор Типот), племянница Лидии Гинзбург. Соколова — писательница, публицист, автор научно-фантастических повестей и рассказов, воспоминаний о жизни эвакуированных писателей в Чистополе в 1941–1943 годах. Она вела дневники практически всю жизнь, настоящая статья посвящена записям школьного периода (1927–1931) и дневникам за 1932–1933 год.

-
- 8 *Smith S.* Performativity Autobiographical Practice Resistance // *Women, Autobiography, Theory: A Reader* / Ed. by S. Smith; J. Watson. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. P. 109.
 - 9 См.: *Савкина И.Л.* «Если радость на всех одна...», или Автопортрет поколения в юности // «Хочется жить во всю силу...»: дневники подростков оттепели / Изд. подг. И.Л. Савкина, С.В. Николаева. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 15.
 - 10 Рукопись дневника хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), в неописанной части фонда Н.В. Соколовой (Ф. 3270). Работа с рукописью велась по фотокопиям, предоставленным Центром изучения эго-документов «Прожито». Далее ссылки на цитаты даются по этому источнику с указанием в скобках даты записи.

Юная Наталья Гинзбург (в семейном и дружеском кругу — Ата) в дневниках подписывается псевдонимом отца. Ата Типот родилась в Одессе, в Одессе родились и выросли и ее родители и тетя. До революции Гинзбурги — довольно богатая семья. Прадедущка Аты, Моисей Гинзбург, купец, имел огромный дом (фактически, имение) в Городне, многие из его сыновей также пошли по купеческой части. Старший, Григорий, был владельцем кирпичного завода. Яков Моисеевич Гинзбург, отец Виктора и Лидии, был химиком, специалистом по бактериологии. Он заведовал известной в Одессе лабораторий по производству пищевых дрожжей, в которой под его руководством работал и его брат, Марк Гинзбург. После смерти Якова Марк возглавил лабораторию и посвятил свою жизнь заботе о семье умершего брата. Надежда Блюменфельд — дочь Германа Блюменфельда, известного адвоката, правоведа, историка права Восточной Европы¹¹.

В 1922 году Лидия Гинзбург поступает в Институт истории искусств и уезжает в Петроград, в этом же году Виктор Типот и Надежда Блюменфельд перебираются из голодной Одессы в Москву, куда два года спустя перевозят и дочь.

Ата Типот начинает регулярно вести личный дневник осенью 1927 года, в возрасте одиннадцати лет, спустя три года после переезда в Москву. В октябре 1927 года Ата Типот — ученица 4-ой группы советской единой трудовой школы. В это время семья Гинзбургов живет в центре Москвы, в коммунальной квартире № 13 в доме № 5 в Лиховом переулке. Сопутствовавшие переезду из Одессы в Москву трудности, безденежье, отсутствие собственного жилья, поиски работы остались позади. К 1927 году круг литературных и театральных знакомств Виктора Типота очень широк, он становится одним из популярнейших московских остроумцев. Виктор Ардов, Эмиль Кроткий, Николай Эрдман и другие писатели, театральные деятели и актеры часто бывают у него в гостях.

Сатирический талант Виктора Типота, умеющего сочетать в своих постановках легкость и веселье с актуальностью и злободневностью, оказался востребованным в нэпманской Москве. В 1924–1928 годах Виктор Типот является художественным руководителем Московского театра сатиры. В соавторстве с Давидом Гутманом, Николаем Эрдманом, Владимиром Массом и другими молодыми московскими сатириками Типот работает над театральными обозрениями — многоактными спектаклями на политические и (чаще) социально-бытовые темы, состоящими из коротких сценок, пародий, куплетов, песенок и танцев. Спектакли ставились очень быстро, часто являлись пародийным откликом на актуальные события и острые бытовые проблемы сегодняшнего дня и были на-

11 Некоторые сведения о семье Гинзбургов содержатся в биографических очерках о Лидии Гинзбург. См.: *Ван Баскирк Э.* Проза Лидии Гинзбург: Реальность в поисках литературы / Пер. с англ. С. Силаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 21–37; *Harris J.G.* A Biographical Introduction // In *Memoriam: Lidia Ginzburg* / Ed. by J.G. Harris // *Canadian-American Slavic Studies*. 1994. Vol. 28. № 2–3. P. 126–145. Особенно подробно история семьи изложена в биографии Лидии Гинзбург, написанной Н. Соколовой (неслучайно в предисловии к биографии Соколова отмечает, что ее работа местами напоминает семейную хронику). Текст биографии не опубликован и хранится в РГАЛИ. См.: *Соколова Н.В.* «Лидия Гинзбург, родня, знакомые. Материалы к биографии». Воспоминания. 1990-е годы, 93 с. РГАЛИ. Ф. 3270. Оп. 1. Ед. хр. 27.

сыщены каламбурами и остротами¹². В 1928 году, когда Театр сатиры переходит к постановкам комедий, Виктор Типот покидает его и принимает участие в организации Театра обзрений при Доме печати, становится его главным режиссером и автором программ (совместно с А. Арго, В. Массом, В. Катаевым и другими). Вместе с Типотом в Театре обзрений театральным художником работает и его жена Надежда Блюменфельд. В качестве автора и режиссера Типот также сотрудничает с московской «Синей блузой», агитационным эстрадным театральным коллективом и одноименным печатным изданием Московского городского совета профессиональных союзов (МГСПС), в котором публиковались тексты программ «Синей блузы» и различные репертуарные материалы.

Виктор Типот тесно связан и с московской сатирической печатью, переживавшей в 1920-е годы период подъема. С начала 1920-х годов он сотрудничает в нескольких крупных сатирико-юмористических журналах, в том числе в «Крокодиле» и «Красном перце». С «Красным перцем» в это время сотрудничали, в частности, В. Маяковский, В. Катаев, Д. Бедный, Ю. Олеся, Е. Петров, В. Шкловский. Большая часть материалов «Красного перца» — сатирические и юмористические произведения малых жанров (короткие рассказы, диалоги, фельетоны, анкеты, афоризмы и пародии). Издание славилось сатирическими рисунками, в «Красном перце» работали Ю. Ганф, А. Радаков, К. Елисеев, Б. Антоновский и другие художники-карикатуристы. Стихи, проза, диалоги, сценки Типота появляются почти в каждом номере, он также придумывает сюжеты для сатирических рисунков и подписи к ним. Жизнь сатирических журналов и сатирических театров этого времени тесно переплетены, а у театрального, журнального, литературного кругов множество взаимных пересечений¹³.

Ата Типот не просто прекрасно осведомлена о том, чем занимаются ее родители, она вовлечена в их профессиональную жизнь. Их театральный мир — и ее мир тоже. Ата ходит на спектакли отца, он читает ей свои новые пьесы, песенки, рассказы и стихи, родители обсуждают с ней успех или неудачу той или иной постановки, берут с собой за кулисы, на встречи с коллегами, многие друзья родителей знают и любят ее. В конце 1920-х годов Ата фактически живет жизнью своих родителей, людей театра, и ее дневник полон этой жизнью.

По-видимому, несколько раньше, чем дневник (примерно с 1924 года), Ата Типот начинает вести записные книжки, в которых отсутствуют записи дневникового характера. Записные книжки Аты Типот — своеобразная «энциклопедия» сатирической московской жизни середины 1920-х — начала 1930-х годов. Ата коллекционирует смешное: записывает анекдоты про Кремль, советских вождей и советских евреев, блатной фольклор, стихи, песенки и диалоги из современных юмористических пьес и сатирических журналов, каламбуры, шутки и остроты отца, смешные диалоги знакомых и родственников и забавные истории о них — все то, чем во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов наполнена жизнь ее родителей, их семейные, дружеские и профессиональные разговоры. Иногда функцию записной книжки выполняет дневник. Вне основных (ежедневных) записей под заголовком «Страничка для потомства» Ата записывает все то же, распространенные шутки и анекдоты:

12 См.: Уварова Е.Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М.: Искусство, 1983.

13 См.: Зеленая Р.В. Разрозненные страницы. Моя биография. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 55–56.

Страничка для потомства (Здесь и далее во всех цитатах Н. Соколовой сохранена орфография и пунктуация оригинала. — М.А.).

Лозунги по Ленину:

- 1) «Каждая кухарка может стать классиком»
- 2) «Тому, кто за собой не гасит свет, в трудовой уборной места нет» (папа)

Распространенные анекдоты:

- 3) Один мужик приехал в Москву. Пошел он купить возж[д]и, напутал и попал в Госиздат. Он спрашивает: «Есть у вас возжди?». Ему показывают Рыкова, Сталина, там... Зиновьева. Он говорит: «Нет, мне не энти вожди надобны, энтих надо вешать, а мне надобны вожди, что правят» (4.07.1928).

Некоторые шутки совсем безобидны, ряд анекдотов можно счесть острополи- тическими, однако Ату совершенно не волнует их содержание, на страницах дневника она никак не выражает свое отношение к записанному. В ее днев- ник попадает все, что «в воздухе витает», все, что она успевает запомнить и записать.

«Для потомства» предназначена не только «коллекция смешного», но и та часть основных дневниковых записей, которая посвящена повседневной жизни семьи: спектакли, театральная закулисная жизнь, теннисные и футбольные матчи, походы родителей в редакцию «Синей блузы», остроты отца и его новые спектакли и тексты, мамина работа над эскизами костюмов, встречи и разго- воры с друзьями, знакомыми и коллегами родителей. Ата выступает в роли своеобразного семейного хроникера, ежедневно описывая то, чем наполнена жизнь ее семьи. Жизнь театральной и литературной Москвы конца 1920-х — начала 1930-х годов в дневнике Аты Типот вписана в семейную повседневную жизнь, неразрывно связана с ней. Ата не стремится сформировать и проявить свой уникальный взгляд на происходящее, предмет описания (будь то спек- такль, встреча со знаменитым современником или разговор о новой поста- новке) никак не влияет на стилистику ее записей (все это — такая же часть «се- годня», как и многое другое), у нее не возникает вопроса, как об этом писать:

Сегодня был<а> у Хаджеев. Очень милый. С рекламы «Хлородонт»! Пили чай и вели интересный разговор. Обещал написать в альбом. Не напишет? Ничего, я его заставлю. Говорили о многом: о Гор<ь>ком, об Аманулле, о Барбюссе, о Кир- шоне, о русской литературе, о «Красине», Чухновском и Амундсене. <...> Благо- дарили Лиду Ч. Завтра иду в отряд, а потом может быть к Э. Багрицкому, о кото- ром писал Катаев. Посмотрю его рыб! Х. говорит, что Н. ни капельки не приврал, наоборот в самом деле все было еще забавнее. Теперь все пошли в кино на «Мо- раль» с Элен Рихтер. Если интересно, я пойду тоже (20.10.1928).

Эти записи как бы сами по себе, без специальных «писательских» усилий со стороны Аты, передают «дух эпохи»¹⁴, то есть все то, в чем заключено очаро- вание ее собственного повседневного настоящего.

14 Взрослея, Ата пишет о семье все реже и все с меньшим увлечением, и в какой-то мо- мент сама это замечает. «Раньше я что-то не то писала в дневниках, и были они жи- вее, непосредственней, больше передавали дух эпохи» (21.01.33), — комментирует она свою последнюю запись о сложных отношениях отца с редакцией журнала «Крокодил».

Авторское *Я* в этих записях часто как бы растворяется в семейном *Мы*, Ата смотрит на мир глазами родителей, их взгляд и ее взгляд трудно различимы:

Папа говорит, что когда он только приехал в Москву и однажды пришел с Гутманом в Кружок, то Я.Д. с ним поздоровался за руку и сказал: «Здравствуйте, В<иктор> Я<ковлевич>». Тогда Гутман ему сказал: «Ну, Виктор, отныне ты настоящий моск<овский> литератор». Это выше признаний публики и критики (30.07.1928).

Комментарий Аты к этой истории («это выше признаний публики и критики») не лишен некоторой иронии. Я.Д. (Яков Данилович Розенталь) — директор ресторанов Дома Герцена, Дома Союза писателей и Дома печати, впоследствии управляющий ресторана Клуба театральных работников. С одной стороны, Розенталь, знавший весь театральный мир, был в конце 1920-х — начале 1930-х годов настоящей душой ресторанной жизни театральной и литературной Москвы, с другой стороны, забавно, что благосклонность человека, не имеющего прямого отношения к литературе, свидетельствует о настоящем литературном успехе. Очевидно, что это «взрослая» ирония, смеется над этой историей Виктор Типот, а Ата просто передает слова отца.

Записи «для потомков» так важны Ате потому, что дают возможность быть для семьи и ее окружения не просто маленькой Атой, дочкой режиссера Типота, получить в кругу, в котором она — ребенок (так к Ате, кстати, и обращается в письмах Лидия Гинзбург: «Спасибо, ребенок, что написала...»¹⁵), «взрослую» роль хранителя коллективной памяти. В дневниках 1927–1928 годов она периодически пишет, что со взрослыми ей интереснее, чем со сверстниками. Родители Аты знают о том, что она ведет дневник, и одобряют ее записи «для потомков» (возможно, ими и была подсказана или даже прямо предложена Ате роль семейного хроникера). Иногда они сами просят ее записать «для будущей истории нравов» какой-нибудь забавный случай:

(На полях (другой ручкой, видимо, позже) написано: «Для будущей истории нравов». — М.А.). Мама мне велела записать случай, пр<оизошедший> в оперетте. Шла «Сильва». Солокольская, Сильва, Эдвин — Соколинский, Стася — Маша Юдина. Было ужасно, но публика была в восторге. В таком составе «Сильва» шла в первый раз, без репетиции. В последнем акте в танце, как и следовало ожидать, С. стала танцевать одно, а Юдина и Соколинский — другое. Сокольская громко ск<азала> Юдиной — «Сволочь!» и наступила ей на ногу. Юдина ответила «стерва». Быстро опустили занавесь. Под занавесь С. столкнула Ю. с лестницы. Весь оркестр полез на сцену. Все спорили... (9.12.1928).

В 1927–1929 годах, в период особенной очарованности театральным миром родителей, ведение записей «для потомков» для Аты, помимо всего прочего, — способ заслужить признание взрослых. Она играет роль хранителя коллективной памяти очень добросовестно, однако кое-что в разыгрывании этой роли все-таки остается детской игрой. Ата — не только семейный хроникер, но и семейный архивариус. Для своего архива она собирает, в частности, письма родственников и их знакомых. Архив пополняется тайно, письма Ата крадет из папиного стола, явно наслаждаясь собственной дерзостью:

15 РГАЛИ. Ф. 3270. Оп. 1. Ед. хр. 40 (9.02.1933).

Я отчаянная сорвиголовка. Для своего архива украла с папиного стола 1 письмо папе из Одессы (правда, старое, еще, когда там была Люся) и одну открытку Люсе. Подпись «Гр.». Еще тут есть 2 спрятанных в конверт письма Люсе. Одно — от Л.М. и Т.Р., др<угое> — от Татьяны. Взять?! Нет, я не решаюсь (2.10.1928).

Семейную жизнь и театральный мир в записных книжках и дневниках Аты Типот связывает, в частности, общее смеховое начало. Юмор играл ключевую роль не только в профессиональной деятельности Виктора Типота, он был для него способом восприятия и отражения окружающей действительности. Атмосферу «постоянного несерьеза»¹⁶ Типот создавал и в семье. Богатая коллекция семейных анекдотов постоянно пополнялась, Типот не щадил никого, включая себя самого. «Отец способен острить даже в могиле», — пишет в дневнике Ата, цитируя эпиграмму, написанную Типотом по случаю его довольно болезненного падения на Красной площади:

Мечту последнюю лелея
Пристроить свой посмертный прах
Свалился возле мавзолея
И мордую об землю трах! (5.01.1933).

Атмосфера постоянной шуточности игры, анекдотизация семейной жизни, одновременно сочувственный и иронический взгляд на советское настоящее позволяли семье Аты Типот довольно безболезненно игнорировать «высокие» аспекты социализма (его идеализированный, героико-утопический образ). «Высокий» социализм постоянно присутствует где-то на горизонте, на периферии зрения, но стоит ему одеться в конкретные формы, как его возвышенный ореол развеивается. Очень показательна в этом плане запись Аты Типот о демонстрации в честь Октябрьской революции, в которой она участвовала вместе с одноклассниками:

Сейчас у нас каникулы — 1 неделя по поводу Октябрьской Революции. Только что вернулась с демонстрации. Ходили по кольцу А (Бульварное кольцо. — М.А.), а потом на Красную <площадь>. Хулиганили, баловались, не чувствуя, как говорится «исторической важности момента» (8.11.1928).

В этой реплике Аты вновь ощущается «взрослая» родительская ирония. Ее семья серьезно относится к событиям 1917 года, считая, что глупо не понимать их историческую неизбежность. В семье Гинзбургов говорят о революции как об историческом событии небывалого масштаба, которое привело к крушению старого миропорядка и необратимому наступлению нового, ни на что прежнее не похожего мира¹⁷. При этом к советскому праздничному официозу относятся без всякого пиетета.

16 Соколова Н.В. «Лидия Гинзбург, родня, знакомые. Материалы к биографии». С. 44.

17 Ата кратко пересказывает в дневнике один из семейных разговоров так: «Политические споры с Заком, умно говорил отец, я тоже, кажется, неглупо. Он не понимает всей исторической неизбежности происходящего — слепой ребёнок, у меня чувство снисходительности к нему и вместе с тем удивленья — как можно не принять революции. Как бы это ни было голодно, холодно, ошибочно — это же все-таки даже не сравнимо ни с чем другим» (24.07.1932).

Семейный хроникер — важная, но не важнейшая из ролей, в которых Ата реализовывается через ведение дневника. Взрослея, Ата пишет о семье все менее вовлеченно, нарративное семейное *Мы* практически исчезает, ее все больше занимают обстоятельства ее личной жизни, собственные переживания и размышления. А вот количество записей о литературе и их объем только возрастают.

Круг чтения Аты очень широк. Она читает русскую классику (А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Л. Толстого, И. Тургенева, Ф. Достоевского, А. Куприна, А. Чехова), западноевропейскую литературу (У. Шекспира, И.В. Гете, В. Гюго, О. Бальзака, Ч. Диккенса, Г.К. Честертона, Ш. Бронте, Р. Киплинга, П. Вудхауса, Дж. Голсуорси, О. Уайльда, М. Пруста, Г. Уэллса), некоторых американских писателей (в первую очередь Дж. Лондона). Существенная часть прочитанного — романы: любовные, авантюрные, исторические, научно-фантастические. Ата влюблена в русскую поэзию XIX века, знакома с поэзией символистов, читает В. Хлебникова, Н. Гумилева, С. Есенина, В. Маяковского, А. Ахматову, Б. Пастернака, О. Мандельштама, поэзию русской эмиграции (Дон-Аминадо, Сашу Черного). Она обожает В. Шкловского (особенно «Zoo, или Письма не о любви»), прочитала «Роман без вранья» А. Мариенгофа. Ату интересует не только художественная, но и документальная литература (например, записные книжки П. Вяземского, вышедшие с предисловием Л. Гинзбург, «Литературные воспоминания» И. Панаева), литературоведческие работы. В ее записях о прочитанном встречается и советская современная проза, например, рассказы М. Зощенко, роман М. Шагинян «Перемена» и романы Д. Фурманова и Ф. Gladкова, которые после 1932 года войдут в соцреалистический канон. Записей о будущих классиках соцреализма в Атином дневнике гораздо меньше, хотя, конечно, их произведения ей знакомы.

В 1924–1931 годы, во время учебы Аты в школе, программы по литературе постоянно меняются: программы, в которых произведения разбиты на тематические блоки, сменяют курсы по истории литературы (и наоборот), то появляется, то исчезает русская классика, литература то становится вполне самостоятельным предметом, то рассматривается исключительно как предмет иллюстративный, дополняющий обществоведческие дисциплины¹⁸. Только в 1933 году литературе окончательно возвращен статус самостоятельного предмета, курс становится хронологическим, а его основу составляют произведения русской классики, но к этому моменту Ата уже заканчивает школу. В 1920–1930-е годы одной из приоритетных задач в советской школе было изучение влияния социально-экономических факторов на развитие тех или иных литературных течений и выявление классовых предрассудков у писателей-классиков — литературные тексты требовалось связать с более общими социальными вопросами. В школьную программу внедряется современная марксистская критика, обращение к ней — залог правильной трактовки литературных текстов¹⁹.

Программный список произведений, безусловно, отчасти формирует круг чтения Аты. При этом уроки литературы не оказывают практически никакого влияния на ее литературные предпочтения, на формирование ее читательской оптики, способа размышлять и писать о текстах. Литература в советской школе

18 См.: Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. С. 143.

19 Там же. С. 146.

в первую очередь — средство воспитания подрастающего поколения в коммунистическом духе, но в языке Атиных записей о литературе практически не ощущается давления доминантного идеологического дискурса. Школьный набор произведений, практик чтения и интерпретации текстов не является исходной точкой ее познания литературы. Ее представления о сущности и назначении литературы (и — шире — творчества и искусства) формируют сами произведения, практически (настолько, насколько это возможно) без участия идеологического посредника, эстетический критерий при оценке того или иного текста для нее не менее (а иногда даже более) важен, чем критерий идеологический. Кроме того, большую роль в литературном «образовании» Аты играет общение с тетей, Лидией Гинзбург, и кругом ее знакомых.

Лидия Гинзбург периодически навещает семью брата в Москве, пишет племяннице письма, посылает ей книги. Иногда приезжает к ней в Ленинград на каникулы и Ата. В 1928 году Гинзбург получает комнату в коммунальной квартире на канале Грибоедова. Среди ее соседей были братья Гуковские, Матвей Гуковский (историк, искусствовед, специалист по итальянскому Возрождению) и Григорий Гуковский (специалист по русской поэзии XVIII века). В квартире на канале Грибоедова много говорили о стихах. Григорий Гуковский считал Атино увлечение поэзией «прекрасной болезнью», иногда давал Ате советы насчет ее библиотеки, подсказывал, что стоило бы у поэтов и о поэтах прочитать²⁰.

Чтение для Аты — больше, чем досуг, развлечение, это потребность, неотъемлемая часть повседневной жизни. О книгах и чтении она пишет практически ежедневно, иногда совсем кратко, мимоходом, иногда подробно, делясь переживаниями, которые вызвала книга, указывая на ее художественные достоинства и недостатки. Дневник Аты многофункционален и не сводится к «дневнику чтения», и все же главная его функция связана с литературой: дневник становится для Аты инструментом сотворения себя в качестве писателя, критика и исследователя, своеобразной творческой лабораторией. При этом в дневнике Ата о своем желании заниматься литературой открыто не говорит. Вероятно потому, что сомневается в том, что талантлива:

Мне кажется, что из меня гений не выйдет, талант не выйдет, человек не выйдет. Один хороший, но неуклюжий друг попробовал меня утешить: «Глупости, Ата, вы знаете — это всем так в молодости кажется <sic>». Ну, так из всех таки и не выходят гении (2.03.1933).

И все же она, сама себе не вполне в этом признаваясь, надеется, что ведение дневника поможет ей стать писателем. Этой надеждой Ата обязана Льву Толстому (а может быть, и опубликованной в 1922 году работе Б. Эйхенбаума «Молодой Толстой», в которой Эйхенбаум говорит о связи творчества Толстого и его дневников): «Когда я была маленькая, то верила, что Толстой был великим писателем, потому что регулярно писал дневник. Так наивно» (27.03.1932).

Советские педагоги расходились во мнениях об эффективности использования дневника в качестве инструмента самовоспитания²¹. Некоторые считали,

20 Соколова Н.В. «Лидия Гинзбург, родня, знакомые. Материалы к биографии». С. 22, 27.

21 См.: Хельбек Й. Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи / Авторизов. пер. с англ. С. Чачко; науч. ред. А. Щербенок. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 62.

что дисциплинирующий, развивающий волю дневник может быть полезен, поскольку позволяет молодому человеку развиваться в соответствии с идеалами соцреализма. Однако дневники Л. Толстого оказывались в рамках коммунистической идеологии крайне сомнительным образцом дневникового жанра — чрезмерная рефлексия и самокопание опасны для самовоспитания и приводят к комплексам и унынию²². Начиная вести дневник, Ата Типот пробует использовать его в качестве инструмента самосовершенствования в советском духе, но почти сразу отказывается от этой идеи. Ата периодически критикует свою склонность к пессимизму, меланхолии и невротическим состояниям (по ее мнению, все это ей присуще), но этот эмоциональный опыт не может быть по-настоящему отвергнут, поскольку обладает «литературной» ценностью: он сопутствует акту творчества, романтизируется в поэзии, он присущ самым «интересным» и сложным героям прозаических произведений.

Ата пишет стихи (вероятно, в дневник они попадают не сразу — Ата переносит в дневниковые тетради своеобразные «подборки» за несколько месяцев или даже несколько лет). Тематика ее стихов очень разнообразна. Импульсом к созданию стихотворения для нее становится не чувство, не потребность особым образом выразить переживание, а желание освоить ту или иную поэтическую традицию, переосмыслить и пересоздать уже созданное другими. Ата заимствует «чужие» сюжеты, образы, интонации, ритмы, приемы, как бы выступая в амплуа того или иного поэта, присваивая его поэтический голос. В ее стихах есть пушкинские, лермонтовские, некрасовские мотивы, стилистическая контрастность, провокативные интонации и «антиэстетические» образы Маяковского, экзотическая лексика символистов, звучит «музыка революции» блоковской поэмы «Двенадцать», слышатся отголоски любовной и революционной лирики Есенина и т.д. Ата умеет определять стихотворный размер и сознательно экспериментирует с ритмикой (составляет к стихам метрические схемы). В большинстве случаев несложно определить, какой поэт руководил Атиной поэтической мыслью. К примеру, в стихотворении «Зимою весело на санках...» безошибочно узнается хрестоматийное стихотворение И. Сурикова «Детство» (1865):

Зимою весело на санках
Катить с горы
Под гам и шум веселый
Под крики детворы
Летим на перегонки
Вот сумасшедший бег
Перевернулись санки
И полетели в снег
Встаю, встаю скорее
Пока не видит мать
Сажусь на санки снова
И вниз лечу опять.
НО <sic> мчались годы люди, моды
С лица земли стир<ались> народы (22.01.1931).

22 См.: Хархордин О. Обличать и лицемерить: Генеалогия российской личности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. С. 324.

В стихотворении Аты другая ритмика, отсутствует деревенский колорит, в финале неожиданно появляются строки о быстротечности времени в державинском духе («Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства, и царей...»), но сюжет по-прежнему узнаваем.

Если записи о семье не требуют от Аты специальных «писательских» усилий, а сочиняя стихи, она, скорее, осваивает уже существующие поэтические темы и средства, то, когда она пишет о литературе, ей принципиально важно выработать свой, индивидуальный критический стиль, свою исследовательскую оптику. Атин подход к чтению по окончании школы сильно меняется. Если вначале она читает все подряд, то, взрослея, начинает читать собрания сочинений, пытаясь составить целостное представление о творчестве того или иного автора: «Пошел III том Чехова — это же просто. Здорово. Какой мастер! Верх совершенства — “Каштанка”!» (12.02.1933). Так у Аты появляется внутреннее обязательство читать последовательно и освоить все, и спонтанное чтение превращается в работу, требующую усилий: «Пора. Надо за Достоевского опять браться. <...> А за очередную вещь Достоевского действительно пора взяться. Надо “Униженные” одолеть» (30.03.1933).

В дневнике Ата неоднократно пробует осмыслить историю русской литературы, по-своему описав, как сменяют, предвосхищают, наследуют друг друга в своем творчестве поэты и писатели, как в литературном произведении того или иного автора звучат голоса его предшественников и современников. Чем более опытным и последовательным читателем становится Ата, чем шире ее литературный кругозор, тем точнее ее наблюдения о стилистическом и сюжетном сходстве тех или иных произведений, общности их тем и мотивов. Ей становится все интереснее проводить литературные параллели, она радуется, когда ее самостоятельная догадка подтверждается авторитетным для нее исследователем. Так, например, происходит с тютчевскими мотивами в поэзии О. Мандельштама, которым Ата зачитывается в 1932–1933 году:

Любопытно — недавно открыла Тютчева (благодаря вышедшему только что 1-му тому его собрания сочинений). Увлеклась гражданскими вещами из-за пресловутого «неподдельного металла» и из-за темперамента, который местами подымается до Пушкинского стих. «Клеветникам России», а также лирикой как напр. «Я лютеран люблю богослуженье...» и поразила сходством с любимыми мотивами Мандельштама (хотя бы «Кто ни был ты, покойный лютеранин...» — не только из-за внешнего сходства, нет, их роднит внутренний общий дух, одинаковая кристальная ясность и чуточку меланхолическое спокойствие). А сейчас наткнулась на фразу из речи Эйхенбаума²³: «Предельное расширение его лирико-драматического я позволяет провести аналогию с Тютчевым». Я это тогда записала, не понимая сути, и потом сама дошла до этого. Умница детка! (13.06.1933).

У серьезного желания Аты сформировать свой особый взгляд на историю русской литературы есть и полуигровое воплощение. В одной из таких записей, воображая себя литературным критиком, она обрушивается на историю русской литературы XIX века, критикуя присущие ей тяжеловесность и надрыв.

23 Имеется в виду вступительное слово Б. Эйхенбаума на московском вечере О. Мандельштама в Политехническом музее 14 марта 1933 года.

История литературы превращается здесь в традиционный каталог персоналий (по определению Ю. Тынянова, в «историю генералов») от Пушкина до Толстого, Ата характеризует творчество, личность и судьбу писателей-классиков, рисуя мрачный образ литературного XIX века. Приведем часть этого критического пассажа:

Я ненавижу русскую литературу. Эта тяжеловесность, навинченность, надуманность. И вся она тяжелая в душе человеческой, с томлением, с надрывом. А я хочу легкости, блеска, тонкости, ума. <...>

Дальше в глубь веков меньше тошнотворности, но та же тяжесть, достоевщина. Был веселый, живой, умный, тонкий, блестящий человек (А.С. Пушкин. — М.А.), живость африканской крови боролась в нем со славянством. Но он погиб, его одели в бронзу, обмонументили, и за бронзой не видно человека. Жаль! Блестящий весельчак (Н.В. Гоголь. — М.А.) — и тот не так весел, как кажется. Еще в ранних вещах есть смех, а потом только жуть. И иступленное мракобесие в конце жизни. Как художник, рисовавший демонов [и сошедший с ума]. Не веселей и их ученик с маленькими усиками и саркастической усмешкой, [бог] холеный дворянин с [модной] вечной скукой на лице, пописывающий стихи (М.Ю. Лермонтов. — М.А.). Он отнюдь не литератор, не писака, о, нет. Он модно разочарован, но под напускным трагизмом скрывается истинный. И опять рано оборванная жизнь и поэт уходит, не успев создать ничего прочного, оставив только литер<ату>рное сверкание гения (22.01.1931).

Атино отношение к русской литературе прошлого века устроено сложнее и не сводится к содержанию этой записи. Критическая поза здесь важнее литературоведческой точности, эмоциональность, экспрессия, драматический накал важнее объективности. Ата намеренно не называет имен, образ писателя должен говорить сам за себя. Она стремится произвести впечатление, поразить яркостью характеристик, оригинальностью сравнений. Критик — одна из самых «театральных» Атиных ролей, в момент ее разыгрывания дневник будто бы превращается в сцену для выступления перед воображаемой аудиторией. Ата и сама относится к своим критическим опусам как к игре, но и эта игра — часть процесса ее становления в качестве писателя и литературоведа. Роль авторитетного критика, имеющего право возносить на литературный Олимп и низвергать с него, на которую пока невозможно претендовать в реальной жизни, можно опробовать в дневнике. Ата наслаждается позицией знатока и в то же время проверяет, по силам ли ей ее занять.

Чем больше Ата читает, тем сильнее размывается в ее дневнике граница между жизнью и литературой. Литературные герои для нее так же реальны, как и люди вокруг, а на окружающих Ата смотрит сквозь призму литературы, сравнивая их с литературными героями. Например, когда Ата раздумывает, кому бы подошла придуманная ею поэтическая характеристика, героини романов Тургенева и Достоевского и близкая знакомая Гинзбургов, актриса Рина Зеленая, оказываются в одном ряду: «Я хотела написать стихи про бутылку. Не вышло. Только мне нравится <sic> сказать про женщину: “Горлышко мутное, св<етло> зеленое”. Про Рину? Нет, про Соню Ростову. Или про Тургенев<скую> Ирину» (25.02.1929). Описывая одного из своих знакомых, Ата сравнивает его с Андреем Болконским. Она говорит о герое «Войны и мира» так, будто видела раненого князя Андрея своими глазами: «Я знаю, он много думал обо мне этот месяц. Помолодел, посвежел, похорошел, шея в откры-

том воротничке²⁴ младенческая как у Андрея Болконского перед смертью» (23.12.1932).

Атин язык описания повседневной жизни и ее восприятие поэтизируются. Она вслушивается в чужое поэтическое слово и в то же время смотрит на окружающую действительность, на свою жизнь глазами поэзии, стремясь поймать момент, в который поэзия действительности и поэзия поэзии окажутся созвучны друг другу:

День тянется. Большой. Густой. Белый. Как у Мандельштама — «...Но, как безумный, светел день...». Нет, не то. Тут слишком много динамики. В особенности когда отрываешь вторую строку от первой, («Спокойно дышат моря груди...»), которая своей большой неподвижности <sic> как то смягчала вздыбленный поры <в> второй. Нет, день такой пустой, мягкий, бесконечно долгий (30.01.1933).

В дневнике Ата пишет о школьной жизни не меньше, чем о литературе и семье. При этом, начиная вести дневник, она не сразу приходит к выводу, что в нем имеет смысл писать о школе, ведь образцом для нее являются «писательские» дневники Толстого. «Школьная тема» легитимизируется через литературу: «“Дневник Кости Рябцева” я прочла и сказала об этом только маме. Раньше я думала, что в дневнике не интересно писать про школу, но теперь поняла...» (17.11.1927). Повесть Н. Огнева (М. Розанова) «Дневник Кости Рябцева» (1926) — вымышленный дневник советского подростка-хулигана, обладающего при этом «правильными» коммунистическими убеждениями. Повесть Огнева стала образцом для подражания для многих советских подростков, ведущих дневники в конце 1920-х — начале 1930-х годов²⁵.

Для Аты школа — в первую очередь пространство, в котором можно общаться и дружить со сверстниками. Об образовательном процессе (о содержании уроков и подготовке к занятиям, успехах и неудачах в обучении, оценках, экзаменах, учителях) Ата практически не пишет. Чуть больше в ее дневнике записей о внеурочной школьной жизни и общественной работе (об участии в школьном самоуправлении, о школьных спектаклях, о приеме в пионеры, работе в столярной мастерской, жизни в пионерском лагере). Практически всех советских подростков, пишущих в дневниках о школьной жизни, как и Ату, больше всего интересуют и волнуют отношения с одноклассниками. Однако многие пишут и об учителях, и о темах уроков, об оценках, домашних заданиях. Некоторые пишут и о многочисленных общешкольных и ученических собраниях, о различных идеологических конфликтах. В дневнике Аты все это остается фоном повседневной школьной жизни, опытом, не требующим особого описания и рефлексии.

Многих (хотя и далеко не всех) ведущих дневники советских школьников волнуют не только собственные (не)успехи в изучении того или иного пред-

24 Ата имеет в виду сцену из 31 главы III тома «Войны и мира», в которой Наташа Ростова видит раненого князя Андрея в первый раз: «Он был такой же, как всегда; но воспаленный цвет его лица, блестящие глаза, устремленные восторженно на нее, а в особенности нежная детская шея, выступавшая из отложенного воротника рубашки, давали ему особый, невинный, ребяческий вид...» (Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1980. С. 395).

25 См.: Хелльбек Й. Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 60.

мета, но и коллективные достижения или неудачи в учебе и общественной работе, авторитет и репутация своей группы²⁶. В дневнике 1928 года тринадцатилетняя Ата (на тот момент — ученица IV группы) рисует несколько иную картину счастливого единения со своим школьным коллективом:

Сегодня работали в физической лаборатории. Очень весело! Мы дрались, пищали, щипались, толкались, мяукали! Физик добренький! <...> В школе мы дразнили математичку. Когда она выходит, кричим — «У-у-у-у!» Она велела Блохе записать, кто кричит. Она написала «Все, кроме пионеров»; хотя пионеры орали больше всех, но им может влететь (2.10.28).

«Коллектив» охвачен состоянием, которое по большому счету не должно быть свойственно будущим строителям социализма и свидетельствует о невысоком уровне «сознательности». Это понимают и Ата, и ее одноклассники (приходится выгораживать тех, кто уже записался в пионерскую организацию), но пока (возможно, в том числе и в силу возраста) не испытывают никаких угрызений совести по поводу несоответствия своего поведения тем коллективистским стратегиям, которые культивировал советский дискурс. Ате очень важно быть своей среди школьных товарищей, в тех ее записях, в которых фигурирует школьное *Мы* (чаще всего это записи о развлечениях и баловстве), чувствуется, как радуется Ату то, что в это *Мы* включено ее *Я*.

Большая часть записей Аты о школьной жизни посвящена дружеским и романтическим отношениям. Ата ежедневно делится в дневнике романтическими новостями, рассказывая о том, кто стал или, наоборот, перестал быть объектом чьей-нибудь симпатии или антипатии, о своих и чужих победах и поражениях в любви:

С.Ф. шел из школы с товарищем. Вера Г. за ним побежала, крича во все горло «Филиповский». Он не только не остановился, не повернул голов<ы>, но даже ускорил шаги. Она за ним побежала. <...> Наконец, она догнала и говорит ему: «Саша, ты ко мне придешь на Рождество» и при этом отчаянно кокетничает. А он даже не взглянул на нее, стиснул зубы, сказал «нет», оттолкнул ее и прошел дальше быстрыми шагами, а она осталась с разинутым ртом (10.12.27).

Революционные перемены привели к разрушению социально-нравственных норм. Дореволюционная культура ухаживания за барышней с дарением цветов и чтением стихов в 1920-е годы считается отжившей моральной нормой. Превозносятся товарищеские отношения, а романтическая любовь, наоборот, на некоторое время теряет свое культурное значение и сводится к удовлетворению физиологических потребностей или просто меркнет на фоне революционной романтики, высокого чувства устремленности к революционным идеалам²⁷. Однако советские девушки изучают в школе и литературу прошлого века, в которой романтическая любовь — совершенно особое чувство, сверх-

26 См., например, дневник школьницы (позже — лаборантки на химическом производстве и студентки) Ольги Радивиловой: *Левин А.Б. Лёля. Биография. Дневник 1928–1932* / Изд. подг. А. Левин. М.: ООО «Диджител Нью Принт», 2019.

27 *Рожков А.Ю. В кругу сверстников... С. 53. О советском гендерном порядке см.: Здравомыслова Е., Темкина А. Государственное конструирование гендера в советском обществе // Журнал исследований социальной политики. 2003. № 3–4 (1). С. 299–321.*

значимый эмоциональный опыт²⁸. Чувства и мечты юных героинь в произведениях русской классики нередко оказываются созвучны их собственным переживаниям, и девушки начинают ждать прихода того самого, обещанного литературой чувства, мечтая его испытать, страдать от его отсутствия, писать в дневнике то об одном, то о другом увлечении, пытаюсь найти героя своего романа²⁹. Неудивительно, что, когда «Он» появляется, некоторые из них начинают писать о своей любви в дневниках, цитируя письмо Татьяны Онегиной.

Ата Типот тоже ищет своего «героя». Однако ее начитанность имеет любопытный «побочный эффект». Ата — очень впечатлительный читатель, она читает литературные тексты так, как будто то, что происходит с героями, имеет к ней самое непосредственное отношение. Для нее пережитое в процессе чтения практически равнозначно пережитому в реальной жизни, поэтому с детства зачитывавшаяся романами Ата считает, что в совершенстве овладела «наукой страсти нежной». Присвоив себе богатый опыт разнообразных романских героинь, Ата чувствует свое превосходство над одноклассниками в делах любви (в первую очередь над мальчиками, читающими гораздо меньше романтической литературы). Роль наивной мечтательной девушки нравится ей гораздо меньше роли кокетки, владеющей искусством внушать любовь и подчинять своей воле:

Мне кажется, что Т. ему не нравится <sic>. Только не надо говорить ей, она очень огорчится. Она пишет, что он ее любит и что ей жаль, что он последнее время сблизился с нами. А это правда. Мы с Таней его «приручили». <...> Трабун — наш верный с Таней раб и, кажется, я дама его сердца. Смешно, но приятно (26.02.1929).

В дневнике Аты есть «запретная» тема — будущее. Мысли о будущем преследуют и тревожат, будущее внушает страх:

Я все свои поступки оцениваю с точки зрения будущего. Я все время думаю о том, что со мной будет в будущем и как надо поступать. Ужасно мучительно. <...> Есть вопросы, а ответов нет. Это — какой-то кошмар. Сказать «Вся моя жизнь» — это немного преувеличенно, но меня постоянно преследуют эти вопросы (21.01.1929).

28 Литературные тексты сильно влияют на формирование представлений о женственности, на процесс освоения связанных с ними форм поведения и на выработку в дневнике языка для разговора о чувстве. В 1930-е годы личные дневники нередко становились для советских девушек пространством рефлексии и проживания противоречий между «рациональными» и «романтическими» аспектами одобряемой модели советской женщины. Так, образы активной женщины-работницы, специалиста, общественницы необходимо было примирить с «естественными» характеристиками «слабого пола», желательными образцами привлекательности, «естественным» предназначением в роли жены, матери (см.: Attwood L. Creating the New Soviet Woman: Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53. Basingstoke; London: Macmillan, 1999. P. 166–167).

29 См., например, дневники Ольги Радивиловой, Аллы Булгаковой и Лии Малявиной: Левин А.Б. Лёля...; Малявина (Замятина) Л.А. Дневник // Электронный корпус «Прожито» (URL: <https://corpus.prozhito.org/person/7359>); Булгакова (Леванидова) А.А. Дневник // Электронный корпус «Прожито» (URL: <https://corpus.prozhito.org/person/9757>).

То, что стоит для Аты за этим страшным словом, в дневниках школьного периода так и остается невысказанным. Один из самых известных исследователей дневников Филипп Лежён указывает на то, что личный дневник всегда адресован в том числе и будущему *Я* его автора³⁰. Автор дневника обращается к будущему *Я* для того, чтобы осмыслить и обуздать хаос настоящего, и при этом как бы обязывает себя будущего быть верным своему прошлому (оставаться верным самому себе). Будущего себя вообще сложно представить, он всегда остается смутным силуэтом, а Ате Типот это сделать особенно непросто, потому что на самом деле у нее есть несколько трудно совместимых друг с другом ответов на вопросы «кто я?» и «кем быть?». В 1931 году Ата заканчивает школу (страшное будущее наступает), и противоречивость ответов на эти вопросы становится очевидна.

В дневнике Ата создает себя писателем, исследователем литературы, однако ее размышления о будущей специальности выглядят так:

Узкая специализация! Вы идете по полиграфической промышленности — уже специализация. Вы идете в типографию — еще специализированней. Дальше цех, скажем, цинкография — еще уже. Кажется, куда дальше. Но нет, этого мало. Есть еще травильщики, фото, ретушь, граверы еще что-то. Я не могу. Конечно, жизнь прекрасна, но... иногда бывает очень плохо. Идти на корректора? Не хочу канцелярской работы. Какой смысл идти на производство, ч<то> б<ы> заниматься, в сущности, канцелярским делом. С другой стороны, работа приятная, чистая, можно отличиться, могут оставить. Но опять-таки, умственная, не рабочая. <...> А, всё к черту! (30.10.1930).

По окончании семилетки Ата решает не продолжать обучение и идет работать проводником на Курскую железную дорогу. Ее довольно быстро переводят в железнодорожную многотиражную газету, и Ата становится литературным сотрудником³¹. Она занимается всем, от написания передовиц до макета номера, пишет заметки, посвященные производственным проблемам (например, такие: «Вентилятор не работает, Рабоче-крестьянская инспекция, где ты?»). Почему Ата решает распорядиться своей жизнью именно так, хотя, казалось бы, у нее есть возможность продолжить учиться, поступить в университет и заниматься тем, чем она по-настоящему живет и к чему у нее, очевидно, есть склонности? Потому что Ата хочет быть пролетарием, настоящим новым советским человеком, а не вечно колеблющимся и оглядывающимся на «старый мир» «паршивым интеллигентом»³² («пролетариат и только он на данном этапе является восходящим классом, делающим историю» (29.07.1932), — пишет Ата в дневнике). Стать пролетарием Ате мешает ее «интеллигентское» происхождение, но она полна решимости переделать свое классовое *Я*. Этот идеологический нарратив создается и транслируется в советской литературе и советской печати, звучит по радио и воспроизводится в школе, важнейшем социальном институте формирования «нового человека». Советская идеология достаточно доходчиво объясняет, как человек из чуждой пролетариату прослойки может преодолеть социальную исключенность и стать полноправ-

30 Lejeune Ph. On Diary / Ed. by J.D. Popkin and J. Rak. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009. P. 324.

31 Соколова Н.В. «Лидия Гинзбург, родня, знакомые. Материалы к биографии». С. 46.

32 Там же. С 46.

ным советским гражданином, — за счет ударного труда, отдавая все силы работе. То, что оставалось в фоне, было упомянуто мимоходом или вообще отсутствовало в Атиных школьных дневниках, сыграло решающую роль в выборе жизненного пути.

Гордящаяся ролью семейного хроникера, влюбленная в театральный мир родителей Ата при этом стыдится их «непролетарских» профессий и образа жизни: «Я очень стыдилась, что мои родители — театральные люди, что у нас дома тахта с паласом с супрематическими подушками, а не простая обычная рабоче-крестьянская кровать с металлическими шишечками и подзором. И врала подругам по пионерскому отряду, что у меня папа мастер цеха на “Серпе и молоте”»³³, — вспоминает Наталья Соколова. Оказывается, что ради того, чтобы чувствовать себя своей в школе и пионерском отряде, приходится скрывать другую важную часть жизни. Семейное *МЫ* и школьное *МЫ*, не противоречащие друг другу в дневнике, в реальности оказываются взаимоисключающими.

Дневник Аты Типот отличается от дневников, рассмотренных Йохеном Хелльбеком в книге «Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи», посвященной исследованию советской субъективности. Хелльбек доказывает, что личные дневники служили для многих советских людей «действенными инструментами для вмешательства в собственное Я и сопряжения его с осью революционного времени»³⁴. Авторы дневников сталинского времени стремились к самореализации в качестве субъектов истории, их волновало, кто они и как они могут измениться, чтобы вписаться в общественно-политический порядок. Однако Ата Типот в дневнике не стремится преобразовать себя в советского субъекта, напротив, развивает и пестует сомнительные с точки зрения нового времени аспекты своего Я. А стать настоящим советским человеком Ата собирается, пожертвовав мечтами о литературоведческом образовании и литературной деятельности и тем самым искупив свой «классовый грех».

Мысль о том, что интеллигенция должна «искупить свой классовый грех», была не чужда некоторым ее представителям и без советской пропаганды. Переживания Аты отчасти созвучны предреволюционным переживаниям поколения ее родителей и тети, воспитанного в стыде за свои материальные преимущества и готового пожертвовать не только ими, но и собственной культурой.

О специфике отношения своего поколения к большевистской революции и его послереволюционной судьбе часто размышляет в очерках, эссе и записных книжках Лидия Гинзбург. К началу 1930-х годов Гинзбург рассталась с возвышенными надеждами первых послереволюционных лет (стать «новым необычайным человеком, в новых необычайных условиях»³⁵ и воплотить свои творческие устремления). После разгрома формальной школы идеологами-марксистами и закрытия Института истории искусств просьбы Гинзбург о трудоустройстве преподавателем в престижные учебные заведения неизменно отклонялись, поскольку раньше она принадлежала к кругу младоформалистов. Поэтому в начале 1930-х годов она читает лекции на рабфаке Института

33 Соколова Н.В. «Лидия Гинзбург, родня, знакомые. Материалы к биографии». С. 46.

34 Хелльбек Й. Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи. С. 20.

35 См.: Ван Баскирк Э. Проза Лидии Гинзбург... С. 26.

гражданского воздушного флота и в литературном кружке на фабрике «Красный треугольник»³⁶. В записной книжке от 1930 года Гинзбург, рефлекслируя свое положение, находит и в себе «невытравленный след интеллигентской самоотреченности»:

В данный момент я и люди, которых я обучаю на рабфаке, любопытным образом уравновешены. То, что они учатся и вообще чувствуют себя полноценными людьми, соотносено с тем, что у меня отнята какая-то часть моей жизненной применимости; то, что они читают «Обломова» (почему именно «Обломова»?), соотносено с тем, что я не могу напечатать статью о Прусте³⁷.

Никаких чувств, кроме самых добрых, я к ним не испытываю. Во-первых, потому, что у нас у всех неистребимое народничество в крови; во-вторых, потому, что мы жадны на современное; в-третьих, потому, что профессиональная совесть и профессиональная гордость ученого и педагога не терпит нереализованных знаний; в-четвертых, потому, что если пропадать, то лучше пропадать не зря.

Как ни далека я от добродушия и от того, чтобы радостно выполнять свой долг в качестве скромного работника на ниве народного просвещения, но и в себе я ощущаю невытравленный след интеллигентской самоотреченности (оценивая ее критически). Социальное самоотречение — это раскаяние в своих преимуществах. Кающееся дворянство заглаживало первородный грех власти; кающаяся интеллигенция — первородный грех образования. Никакие бедствия, никакой опыт, никакой душевный холод не могут снять до конца этот след³⁸.

Вера в социальный прогресс, идея героического самопожертвования во имя «народа», по мнению Гинзбург, роднит ее поколение и ее старших современников с демократическими интеллигентами конца предшествующего века³⁹. Когда в 1933 году Ата пишет Лидии Гинзбург о своих переживаниях и сомнениях (о том, имеет ли она право все-таки уйти из редакции железнодорожной газеты ради занятий литературой и учебы в университете)⁴⁰, в ответном письме тетя укажет племяннице на эту поколенческую преемственность:

Кто тебя убеждает, что в текущих условиях преступно учиться? Плюнь им в глаза. Это просто бред. В каких условиях некультурность может быть полезнее, чем культура? А в особенности у нас, где культурные люди нужны до зарезу. Это все интеллигентские штучки, отрывки народничества. Интеллигенты когда-то ходили в народ, а теперь хотят «ходить в завод», спасая свою душу. Как будто бы она нужна. Ребенок, не верь глупостям. <...> Хороши будут профессора, если они побросают кафедры и, «искупая свой классовый грех», пойдут пахать землю. А тебе и искупать нечего. Есть один только правильный социальный принцип: использование людей по максимуму их возможностей⁴¹.

36 Подробнее об этом см.: Там же. С. 27–29.

37 В 1930–1932 годах Гинзбург написала начерно статьи о Прусте, сознавая, что опубликовать их в данный момент невозможно.

38 Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство — СПб, 2002. С. 88.

39 О роли Лидии Гинзбург в конструировании группового интеллигентского сознания см.: Паперно И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое литературное обозрение. 2004. № 4 (68). С. 102–127.

40 Текст этого письма Натальи Соколовой к Лидии Гинзбург не сохранился.

41 РГАЛИ. Ф. 3270. Оп. 1. Ед. хр. 40 (9.02.1933).

Гинзбург считает подобное самоотречение (отказ от образования и связанных с ним возможностей и перспектив ради искупления «классового греха») бессмысленной и вредной жизненной стратегией. В начале 1930-х годов она исследует свою собственную судьбу и судьбы людей из своего окружения, акцентируя внимание не на том, что уникально, а на «всем психофизиологически и исторически закономерном». В своих работах Гинзбург стремится выявить доминантные элементы личности у описываемых ею людей, чтобы, отталкиваясь от этих элементов, понять, как они выбирали себе историческую роль из доступного на тот момент ассортимента⁴². В одном из эссе Гинзбург пишет:

Допустим, что человек составляет во взаимодействии его социальной функции с его биологическими и наследственными предпосылками. Допустим, что все это приводится в движение первичной человеческой потребностью реализовать максимум своих возможностей — как существа социального. Человек социально реализуется, находит «место», воспринимая и продуцируя то, что переживается им как ценность⁴³.

Поэтому отказ, по крайней мере, от попытки реализации своего потенциала для Гинзбург означает отказ от исторической роли, жизнь вне истории.

Поначалу Ата радуется обретению «реального дела», позиции самостоятельного взрослого человека, новым друзьям-железнодорожникам. Однако через год Ата начинает сомневаться в правильности выбранного пути и тосковать об отвергнутой возможности учиться и заниматься литературой, работа начинает казаться скучной и не такой уж и осмысленной:

О, как люди портят и осложняют жизнь себе и друг другу. Зачем это всё — дела, служба, честь, обязанности. Разве не прекраснее спокойно жить, читать хорошие книги, любоваться замечательными картинами, изучить дела великих людей, подвиги героев, следить за судьбами народов, наслаждаться всем прекрасным начиная от изумительного морского заката и кончая великолепной вазой, созданной каким-нибудь этруском за много столетий до нас. «Так жили поэты...» Я знаю, такая философия, такая проповедь «наслаждения жизни» — упадочна. Но я устала, устала от жизненной суетни, устала от ответственности. Этот год был слишком тяжелым и вот плоды — я перестала, как раньше, верить в то, что без меня революция пострадает, я перестала видеть пользу и нужность хотя бы той же низовой печати (31.08.1932).

1932–1933 годы — самое трудное для Аты время. Из газеты ее не отпустили (проработали на собрании за «упадочные настроения» и заставили отработать еще год), она тяготится работой, мучается и томится. Друзья из редакции упрекают Ату в эгоизме, желании «приятно учиться по литературной части» вместо того, чтобы отдавать все свои силы пятилетке, их обвинения рождают новые сомнения. Все эти обстоятельства усугубляют возрастной кризис — у Аты портятся отношения с семьей. Шестнадцатилетней Ате кажется, что ее до сих пор «держат за маленькую» и не воспринимают всерьез. Семейный мир теряет свое очарование, Ата начинает ссориться с отцом, который всегда был для нее одним из самых значимых взрослых («типичный самодур из комедии

42 См.: *Ван Баскирк Э.* Проза Лидии Гинзбург... С. 188–189.

43 Цит. по: Там же. С. 188.

Островского! Несмотря на все его советские слова — сущность все та же» (15.08.1932), — пишет она об отце после семейной ссоры). Книги становятся для Аты главным утешением:

Ну, что еще кроме стихов может дать смертному такое высшее наслаждение, такое сильное чувство? Уходишь в это с головой. И как бы не были сильны твои собственные чувства и переживания, а «книжные» настроения, навязываемые поэтом и очень чуждые тебе в данный момент, все же осилят и подчинят тебя своим законам. А когда много читаешь, то начинает казаться, что вся жизнь — ненастоящая, призрачная, такая далекая и не волнующая, а настоящее это только книги. Да, только здесь жизнь (30.01.1933).

Именно в этот момент меняется ее способ чтения. Превращая чтение в работу, Ата образует себя сама. При этом Ату мучает страх, что она так и останется «подающим надежды вундеркиндом», «будущей Жорж Санд». Тяжелый период заканчивается в 1934 году. Желание учиться оказывается сильнее страхов и сомнений: Ата поступает в Литературный институт имени А.М. Горького, собираясь заниматься русской поэзией в качестве критика и литературоведа.

Таким образом, школьные дневники Аты Типот косвенно адресованы сразу нескольким референтным группам признания. Описывая в дневнике повседневную жизнь своей семьи, Ата говорит от лица семейного *Мы*. Адресуя свои записи «потомкам», она символически получает право на роль семейного хроникера — благодаря ей жизнь семьи становится историей и обретает потенциального читателя. Школьный коллектив для Аты — столь же желанная группа признания. Школьное *Мы* и семейное *Мы* в дневнике совместимы, но в реальности оказываются взаимоисключающими (о профессии родителей и образе жизни семьи в школе приходится молчать). Ведение дневника не является для Аты практикой самодисциплинирования, воспитания себя «настоящим советским человеком». В дневнике она становится писателем, критиком и исследователем литературы. Советские школьные практики чтения и интерпретации текстов не оказывают практически никакого влияния на ее литературные предпочтения, на формирование ее читательской оптики, на ее способ писать о литературных текстах и представления о сущности и назначении литературы. Поэтому «настоящий советский человек» и «настоящий писатель» для Аты — воплощения двух абсолютно разных жизненных стратегий.

Библиография / References

Балашов Е.М. Школа в российском обществе 1917–1927 гг.: Становление «нового человека». СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

(Balashov E.M. Shkola v rossiyskom obshchestve 1917–1927 gg.: Stanovlenie «novogo cheloveka». Saint Petersburg, 2003.)

Ван Баскирк Э. Проза Лидии Гинзбург: Реальность в поисках литературы / Пер.

с англ. С. Силаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

(Van Baskirk E. Lydia Ginzburg's Prose: Reality in Search of Literature. Moscow, 2020 — In Russ.)

Вендровская Р.Б. Школа 20-х гг.: поиски и результаты. М.: Международная педагогическая академия, 1993.

(Vendrovskaya R.B. Shkola 20-kh gg.: poiski i rezul'taty. Moscow, 1993.)

- Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997.
- (Dobrenko E. Formovka sovetskogo chitatel'ya. Sotsial'nye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoy literatury. Saint Petersburg, 1997.)
- Здравомыслова Е., Темкина А. Государственное конструирование гендера в советском обществе // Журнал исследований социальной политики. 2003. № 3–4 (1). С. 299–321.
- (Zdravomyslova E., Temkina A. Gosudarstvennoe konstruirovaniye gendera v sovetskom obshchestve // Zhurnal issledovaniy sotsial'noy politiki. 2003. № 3–4 (1). P. 299–321.)
- Паперно И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое литературное обозрение. 2004. № 4 (68). С. 102–127.
- (Paperno I. Sovetskiy opyt, avtobiograficheskoe pis'mo i istoricheskoe soznaniye: Ginzburg, Gertsen, Gegel' // Novoe literaturnoe obozreniye. 2004. № 4 (68). P. 102–127.)
- Рожков А.Ю. В кругу сверстников: Жизненный мир молодого человека в Советской России 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (Rozhkov A.Yu. V krugu sverstnikov: Zhiznennyy mir molodogo cheloveka v Sovetskoy Rossii 1920-kh godov. Moscow, 2014.)
- Савкина И.Л. «Если радость на всех одна...», или Автопортрет поколения в юности // «Хочется жить во всю силу...»: Дневники подростков оттепели / Изд. подг. И.Л. Савкина, С.В. Николаева. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. С. 7–28.
- (Savkina I.L. «Esli radost' na vseh odna...», ili Avtoportret pokoleniya v yunosti // «Khochetsya zhit' vo vsyu silu...»: Dnevniky podrostkov ottepeli / Ed. by I.L. Savkina, S.V. Nikolaeva. Saint Petersburg, 2023. P. 7–28.)
- Сальникова А.А. Российское детство в XX веке: история, теория и практика исследования. Казань: Казанский государственный университет, 2007.
- (Sal'nikova A.A. Rossiyskoe detstvo v XX veke: istoriya, teoriya i praktika issledovaniya. Kazan, 2007.)
- Смирнова Т.М. «Бывшие люди» Советской России: Стратегии выживания и пути интеграции. 1917–1936 годы. М.: Мир истории, 2003.
- (Smirnova T.M. «Byvshie lyudi» Sovetskoy Rossii: Strategii vyzhivaniya i puti integratsii. 1917–1936 gody. Moscow, 2003.)
- Уварова Е.Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945). М.: Искусство, 1983.
- (Uvarova E.D. Estradnyy teatr: Miniatyury, obozreniya, myuzik-kholly (1917–1945). Moscow, 1983.)
- Фицпатрик Ш. Повседневный Сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: город. М.: Российская политическая энциклопедия, 2008.
- (Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. Moscow, 2008 — In Russ.)
- Фотеева Е. Социальная адаптация после 1917 года: жизненный опыт состоятельных семей // Судьбы людей: Россия XX век. Биографии семей как объект социологического исследования. М.: Российская академия наук, 1996. С. 240–275.
- (Foteeva E. Sotsial'naya adaptatsiya posle 1917 goda: zhiznennyy opyt sostoyatel'nykh semey // Sud'by lyudey: Rossiya XX vek. Biografii semey kak ob'ekt sotsiologicheskogo issledovaniya. Moscow, 1996. P. 240–275.)
- Хархордин О. Обличать и лицемерить: генеалогия российской личности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016.
- (Kharkhordin O. Oblichat' i litsemerit': genealogiya rossiyskoy lichnosti. Saint Petersburg, 2016.)
- Хелльбек Й. Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи / Авторизов. пер. с англ. С. Чачко; науч. ред. А. Щербенок. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (Hellbeck J. Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. Moscow, 2017 — In Russ.)
- Чуйкина С.А. Дворянская память: «бывшие» в советском городе (Ленинград, 1920–30-е годы). СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006.
- (Chuykina S.A. Dvoryanskaya pamyat': «byvshie» v sovetskom gorode (Leningrad, 1920–30-e gody). Saint Petersburg, 2006.)
- Attwood L. Creating the New Soviet Woman: Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53. Basingstoke; London: Macmillan, 1999.
- Fitzpatrick Sh. Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921–1934. Cambridge; London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1979.
- Harris J.G. A Biographical Introduction // In Memoriam: Lidiya Ginzburg / Ed. by J.G. Harris // Canadian-American Slavic Studies. 1994. Vol. 28. № 2–3. P. 126–145.

- Holmes L.* School and Schooling under Stalin, 1931–1934 // *Educational Reform in Post-Soviet Russia: Legacies and Prospects* / Ed. by B. Ekloff, L. Holmes, V. Kaplan. London; New York: Frank Cass, 2005. P. 56–101.
- Kelly C.* *Children's World: Growing Up in Russia, 1890–1991*. New Haven; London: Yale University Press, 2007.
- Lejeune Ph.* *On Diary* / Ed. by J.D. Popkin and J. Rak. Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.
- Rendle M.* Family, Kinship and Revolution: The Russian Nobility, 1917–1924 // *Family and Community History*. 2005. Vol. 8. № 1. P. 35–47.
- Smith S.* Performativity Autobiographical Practice Resistance // *Women, Autobiography, Theory: A Reader* / Ed. by Sidonie Smith and Julia Watson. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. P. 108–116.

Прочтения

Анатолий Рясков

Владимир Казаков: время и пределы романа

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_278

Anatoly Ryasov

Vladimir Kazakov: Time and the Limits of the Novel

Анатолий Рясков

Независимый исследователь; кандидат
политических наук
x25@mail.ru.

Anatoly Ryasov

Independent researcher; PhD in political science
x25@mail.ru.

Литературу модернизма характеризовала одержимость проблемой конца истории (и как следствие — конца искусства). Быть может, самые радикальные опыты художественной апокалиптики представили Сэмюэль Беккет и Морис Бланшо, а еще раньше — Александр Введенский. Стилистический «путь вычитания», который Беккет противопоставил «пути сложения» Джойса, во многом напоминает контраст между поэтическими стратегиями Введенского и Хлебникова: распадающаяся обэриутская речь противоположна футуристической беспредельности, на смену поэтическому всемогуществу приходит апология бессилия. Высказывания, вплотную приблизившиеся к молчанию, стали убедительным возражением экспериментам высокого модернизма. Однако никакого развернутого ответа Беккету, сопоставимого по масштабу с его собственным разбирательством с Джойсом, в последующей истории литературы обнаружить не удастся. Постмодернистская интертекстуальность в этой системе координат скорее напоминает возвращение к джойсовской стратегии «сложения», а воскрешение конвенциональных сюжетов и вовсе похоже на капитуляцию. Предельные вопросы модернизма, которые по сей день сохраняют свою актуальность, так и остались в подвешенном состоянии, и это «зависание» определило ту двусмысленную ситуацию, в которой оказалось искусство в первой четверти XXI века.

Примечательно, что в схожем положении обнаруживает себя и философия. Не так давно вышедшая книга Александра Смулянского «Исчезающая теория» посвящена преждевременности прощания со структурализмом, неотъемлемой частью которого есть основания считать и постструктурализм. Вопреки желанию представить философские теории второй половины XX века как пройденный этап, «структуралистские концепции продолжают свое существование в том числе потому, что они так и не были опровергнуты или даже удовлетворительно раскритикованы в последующей традиции»¹. Теоретическая позиция, пытающаяся предстать как перешагивание через (пост)структурализм, в лучшем случае оказывается стратегией выжидания, уклоняющейся от обсуждения и продемонстрированной неспособностью выстроить убедительную контраргументацию.

Итак, вопросы модернизма оказались заморожены на целые десятилетия, и по прошествии времени их даже пытаются представить как случайный вираж истории. Характерным симптомом подобного теоретического лавирования является объемное исследование Тома Павела «Жизнь романа: краткая история жанра». В этой книге модернистская проза предстает как некий перегиб авангардистов, которому вовсе не обязательно придавать серьезного значения. По существу, ключевой вопрос апокалиптики модернизма — как действовать в ситуации тотальной истощенности творческих импульсов? — курьезным образом предстает как давно решенный. В роли универсального ответа здесь выступает обращение к старому-доброму сюжетному повествованию, ведь романы, которые «направлены на читабельность, все еще очень живы в наше время»². Увы, эта мысль не коррелируется с собственными выводами Павела, посвятившего сотни страниц анализу романа как движущегося жанра. И тем не менее его книга, несомненно, вносит свой вклад в стратегию «подвешивания» модернистских вопросов.

«Ошибка живых»: контекст создания

Парадоксальным образом тексты Владимира Казакова, открыто не претендовавшие на выстраивание альтернативы позднему модернизму, оказываются территорией пересечения рассматриваемых проблем. Влияние футуристов и обэриутов на письмо Казакова едва ли можно преувеличить, и тем не менее это довольно необычная преемственность. Иллюстративным примером является роман «Ошибка живых», название которого представляет собой полемичный переворот заголовка драмы Хлебникова «Ошибка смерти». Вряд ли здесь стоит вести речь о продолжении стратегии бюджетлян. В любом случае эта преемственность как минимум учитывает переосмысление футуризма Хармсом и Введенским. Иными словами, Казаков принимает апокалиптический вызов обэриутов, но не предлагает и некоего возвращения к опыту футуристов, как и не ограничивается его иронической пересборкой. Определения вроде «второй авангард» или «постмодернизм» здесь бьют мимо цели, перед нами — весьма непривычная позиция.

1 Смулянский А.Е. Исчезающая теория. Книга о ключевых фигурах континентальной философии. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 22.

2 Павел Т. «Жизнь романа: краткая история жанра» / Пер. с фр. О. Волчек. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 376.

«Ошибка живых» — первое крупное произведение Казакова, ему предшествовали только короткие зарисовки. Одновременно это, по сути, единственная его попытка написать текст, мало-мальски вписывающийся в жанровые рамки (модернистского) романа. Есть основания считать, что эта попытка не удалась, во всяком случае в дальнейшем, даже когда Казаков называл свои тексты романами, это лишь усугубляло их ускользание от привычных литературоведческих классификаций. Но тот факт, что на страницах «Ошибки живых» перед нами еще не настоящий Казаков, вовсе не означает, что книга не заслуживает внимания. Напротив, эта «неудача» оказывается напрямую связана с предельными вопросами модернизма. В исследовании жанровых границ «Ошибка живых» постоянно перечеркивает саму себя. «Небо не уместалось и вылезало за пределы города»³, — сообщается в эпилоге, но так и сам роман уже с первых глав выплескивается за собственные края.

Основной текст был написан всего за три месяца: он датирован августом-октябрем 1970 года. Впрочем, Казаков почти всегда сочинял с невероятной легкостью. Промедления обнаруживали себя позднее — при редакции, и «Ошибка живых» не стала исключением. Первоначальная датировка фигурирует и в вышедшем в 1973 году немецком переводе, и в русскоязычном мюнхенском издании 1976-го⁴. Но при изучении архива писателя, хранящегося в Гослитмузее, становится очевидно, что в начале 1970-х Казаков продолжал вносить в текст существенные изменения. Кроме того, в архиве имеется дополнительная, увы, неполная, версия романа, в которой к первоначальной датировке прибавилась новая: июнь-август 1979 года. То есть Казаков вернулся к редактированию раннего текста через несколько лет после его публикации: первоначальная поспешность обернулась колоссальной медлительностью, и общий срок работы над текстом растянулся на девять лет. Кстати, в поздних версиях исчезло и авторское предисловие, предварявшее раннюю редакцию. Вот оно:

Этот роман сделан менее чем за три месяца. О каких временах в нем идет речь? Когда я писал, стиснутый в узком пространстве между прошлым и будущим, я судорожно вдыхал воздух настоящего.

«Ошибка живых» — книга о настоящем.

Я не ставил перед собой задачи обличать какой-либо общественный строй. Я вообще не ставил перед собой никаких задач. Я только хотел выразить самого себя.

Благосклонный читатель, этот стремительно написанный роман нужно читать *медленно*⁵.

Помимо того, что здесь присутствует нарочитое дистанцирование от советской повестки (весьма редкий для Казакова политический жест), уже на первой странице разворачивается проблема времени, которая позволяет перейти от сухой фактологической части к более широким сюжетам. Как же определить это поспешное промедление?

3 Казаков В.В. Ошибка живых // Избранные сочинения: В 3 т. Т.1. М.: Гилея, 1995. С. 184.

4 Kazakov V. Der Fehler der Lebenden / Aus dem Russischen von P. Urban. München: Carl Hanser Verlag, 1973; Казаков В.В. Ошибка живых: Роман. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1976.

5 Архив Государственного литературного музея (Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля), Москва.

Экскурс в онтологию времени

К середине XX века философия успела выработать множество способов понимания времени. К аристотелевской космологии и августиновскому противопоставлению земной и небесной жизни прибавляются феноменология восприятия и бергсоновское дление. Постепенно многообразие несовпадающих друг с другом теорий создает напряженную атмосферу конфликта. Характерной иллюстрацией может стать заочный спор Мартина Хайдеггера и Вальтера Бенямина. Разумеется, выбор лишь двух персоналий существенно сужает горизонт философии времени, но вместе с тем столкновение столь антагонистических концепций позволяет осознать масштаб разногласия.

У трактовки, развернутой в «Бытии и времени», было несколько точек отсчета. Прежде всего, это размежевание с расхожим пониманием времени как череды «теперь», которое Хайдеггер возводит к Аристотелю. Во-вторых, это подмена длительности ее исчислением: фактическое отождествление времени и часового циферблата, виновником которого объявляется Декарт. И наконец, неприятие гегелевского тезиса о последнем рубеже истории, перешагивание которого для самопостигающего духа равноценно завершению пути и уничтожению времени. Амбиции Хайдеггера масштабны уже в первой половине 1920-х: он противопоставляет предшествующим концепциям принципиально новую, утверждая, что основным феноменом времени является будущее, более того — сама «возможность доступа к истории коренится в возможности всякий раз понимать настоящее как будущее»⁶. В свою очередь, *Dasein* (вот-бытие, присутствие) является не чем иным, как постоянным заступанием в будущее. Время — это то, чему свойственно настаивать, и свой исток оно черпает не в оформившемся в нарратив прошлом или готовом к интерпретации настоящем, а в недостижимом для толкований будущем.

Одна из глав книги Петера Фенвеса «Мессианская редукция» посвящена радикальному несогласию Бенямина с концепцией Хайдеггера. Весьма примечательной деталью рассматриваемого сюжета выступает дата полемики: 1916 год. Это время, когда двадцатисемилетний Хайдеггер делает первые шаги в философии, а его оригинальная концепция лишь начинает оформляться, однако Бенямин (который еще моложе — ему двадцать четыре года) уже тогда распознает в авторе статьи «Понятие времени в исторической науке» принципиального оппонента. Помимо откровенной неприязни, вызванной академической сухостью ранних работ Хайдеггера, переписка с Гершомом Шолемом открывает и более серьезные причины философского возмущения. В том, как молодой Хайдеггер пытается развести физическое и историческое понимание времени, указывая на несводимость происходящих событий к их исчислению (что позднее во всем масштабе развернется в его критике картезианской модели), Бенямин видит слепоту в отношении глубинных взаимосвязей между числом и историей. Хайдеггер утверждает, что общепринятая хронология зачастую восходит к некоей конвенции, целью которой является придание сакрального значения началу исчисления, будь то «основание города Рима,

6 Хайдеггер М. Понятие времени / Пер. с нем. А. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2021. С. 161.

Рождество Христово, Хиджра»⁷. Бенъямину же эти примеры представляются абсурдными, поскольку в его системе координат число никогда не может служить лишь инструментом подсчета. Для мессианского историзма, черпающего корни в мистике каббалы, каждый год может стать первым уже потому, что он изначально принадлежит Истории⁸. Позднее это слияние числа и события окажется концептуализировано Бенъямином через иудейский образ будущего, где «каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия»⁹.

Вместо ставшего стереотипным обоснования этого конфликта через хайдеггеровское умолчание об иудаизме, имеет смысл обратить внимание на первые страницы доклада о понятии времени, в котором его концепция впервые получила ясные очертания. В 1924 году, то есть через восемь лет после публикации ранней статьи и за три года до издания «Бытия и времени», Хайдеггер настаивает на том, что его «трактовка не теологична»¹⁰, и именно здесь нужно искать корень разногласий. Теология и эсхатологическое понимание истории оказываются для Хайдеггера главной мишенью — по сути, и спор с Гегелем характеризует именно эта интонация. Фундаментом эсхатологии является противопоставление времени и вечности, Хайдеггер же отказывается от этой антитезы и предлагает «понять *время из времени*»¹¹. Его философский путь определяет движение за пределы иудео-христианского понимания истории, тогда как Бенъямин, напротив, апеллирует к теологии. Две принципиально разных концепции времени порождают два противоположных образа будущего. Первый: ожидание мессии, в котором грядущее предстает как долгожданное слияние с недостижимым былым, тем самым завершая историю и выплескивая время в вечность. Второй: ежесекундное заступание на неизвестную территорию — непредопределенность будущего, определяющая сущность времени, не обусловленную оглядкой на вечность.

Итак, способны ли Бенъямин и Хайдеггер выступить в роли концептуальных персонажей в разговоре о модернистских вопросах, поставленных романом «Ошибка живых»?

Множество вечностей

Степень знакомства Казакова с философскими текстами не стоит слишком преуменьшать: его герои упоминают Спинозу и Шопенгауэра¹², поднимают то-сты за Гегеля¹³, хвастаются собранием сочинений Ясперса¹⁴, в одной из глав

-
- 7 Хайдеггер М. Понятие времени в исторической науке // Ранние работы / Пер. с нем. В.А. Ткаченко-Гильдебрандта. СПб.: Алетейя, 2025. С. 373.
 - 8 Fennes P. The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time. Stanford: Stanford University Press, 2011. P. 120.
 - 9 Бенъямин В. О понятии истории / Пер. с нем. С. Ромашко // Бенъямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГТУ, 2012. С. 250.
 - 10 Хайдеггер М. Понятие времени. С. 140.
 - 11 Там же.
 - 12 Казаков В.В. Жизнь прозы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 57, С. 59.
 - 13 Казаков В.В. Дон Жуан // Казаков В. Врата. Дон Жуан: драмы. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2. М.: Гилея, 1995. С. 145.
 - 14 Казаков В.В. Мадлон: Проза, стихи, пьесы. Коллажи и монотипии автора. М.: Гилея, 2012. С. 160.

«Ошибки живых» разворачивается псевдокантианская дискуссия¹⁵, а герой пьесы «Дон Жуан в Мадриде» задается вопросом: «Где Хайдеггер — чтобы расчленил априорный нерасчленимый декартомерон?»¹⁶ Впрочем, нет и ни малейших оснований считать, что в процессе написания романа Казаков был с головой погружен в полемику Бенямина и Хайдеггера (хотя бы потому, что переписка с Шоломом еще не была издана даже на немецком языке). И тем не менее в «Ошибке живых» можно обнаружить пассажи, которые рифмуются с этим заочным спором, обозначившим важнейшие рубежи в разговоре о времени.

При желании Казакова можно без особых усилий записать в хайдеггерианцы, во всяком случае издевательств над попытками приручить время его исчислением в романе предостаточно: «Он остановился. Где-то далеко часы никак не могли сдвинуть ночь с места»; «Это несколько минут прошло тайком от часов». У часов здесь — «лицо слепого», «они идут наощупь»¹⁷, а в прозаическом цикле «Незаживающий рай», работа над которым началась сразу после подготовки «Ошибки живых» к публикации, проблема сформулирована еще острее: «Время в рабстве у часов»¹⁸.

Но у этого механического исчисления то и дело обнаруживается странный двойник: в финальной главе «Ошибки живых» один из героев замечает, что «куранты на башне вдруг пробили не количество часов, а их цвет»¹⁹. В «Незаживающем рае» этот почти беняминовский мотив слияния числа и события — восприятие каждого наступающего мгновения как потенциального чуда — развернется в полную силу: «Я глянул на циферблат и стал свидетелем одного из редчайших явлений: гроза в атмосфере и гроза на часах совпали!»; «Если бы мы могли окольцовывать мгновения, как это делают с птицами, то, вероятно, стало бы возможным открыть законы их улета и возвращения, перемещения в пространстве и гибели». Когда Казаков пишет о «контурах времени, прочерченных некой невидимой твердой рукой»²⁰, появляются веские основания для того, чтобы назвать его письмо теологическим. А знание о том, что собственное крещение, состоявшееся в июле 1972 года, он называл «самым важным и самым светлым событием своей жизни»²¹, дает искушение искать религиозный смысл едва ли не в каждом из его текстов. Но не стоит слишком спешить.

В готовящихся к публикации письмах Татьяне Егоровой, написанных в 1972 году, именно событие крещения инициирует противоречивое отношение Казакова к собственному литературному творчеству. Погружаясь в богословские тексты, он видит все меньше смысла в том, чтобы продолжать писать стихи, прозу и драмы, но остаться наедине с верой у него тоже не получится. И несмотря на многочисленные цитаты из святых отцов в поздних текстах

15 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 28–29.

16 Казаков В.В. Дон Жуан в Мадриде // Новое литературное обозрение. 2023. № 183. С. 266.

17 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 14, С. 131, С. 58.

18 Казаков В.В. Незаживающий рай. // Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма. СПб.: Jaromír Hladík press; М.: Носорог, 2024. С. 41.

19 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 171.

20 Казаков В.В. Незаживающий рай. С. 115, С. 106, С. 23.

21 Казаков В.В. Автобиография // Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма. С. 250.

Казакова, сложно отделаться от мысли, что религия и искусство здесь не совпадают, невзирая на все попытки их примирить. Как элементы коллажа они постоянно накладываются друг на друга, но остаются разделенными. С некоторой осторожностью можно заметить, что это роковое противоречие во многом повлияло на трагическую судьбу писателя. В «Ошибке живых» мессианская трактовка времени постоянно сталкивается с мыслью, выходящей за пределы теологии, только степень трагического накала в первом романе ощущается не столь сильно, как в последующих книгах. Впрочем, про тексты Казакова действительно сложно сказать, веселы они или мрачны, возможно, это и завораживает в них больше всего. Апокалиптические мотивы порой начинают звучать в самых комичных сценах. Рассмотрим одну из них.

Мучительно долго ждут жениха. Невеста и ее родители. А он все не приходит. Жених приходит. Поздно! Время покончило с собой. Часы звякнули и остановились. На цепочке покачивалась мертвая гири.

В петлице у жениха был цветок. Сейчас жених войдет сюда из прихожей. Вот уже глаз показался. Родители отшатнулись. Сейчас он сделает еще одну попытку. Трость, нога и жених. Вошли, сели, веселы, поздоровались.

— Ах, простите! Я, кажется, не сегодня пришел...

Невеста бледнела вдалеке от. Ее лицо было окружено волнами темных волос. Жених посмотрел на время. Оно уже посинело.

— Повесилось на цепочке.

Он встал, чтобы сделать реверанс, но паркет поскользнулся и... окно зазвенело, стекло упало, разбрасывая красные пальцы. Жених бросился пальцами к лицу, но было другое. Он бросился к другому, но промахнулся и попал в каменные объятия стены. Нога и трость остались судорожно на стуле, блестя опрокинутым набалдашником. Цветок в петлице окрасился в противоположный цвет. Остальной жених забился и замер в объятиях стены.

Невеста посмотрела на небо: оно придавило время, подобно тяжелой надгробной плите²².

Вопреки эпиграфам и цитатам из Хлебникова, постоянно встречающимся в текстах Казакова, более уместной здесь оказывается ассоциация с обэриутами, и особенно — с Введенским. В этом фрагменте гоголевский мотив женитьбы сменяется интонацией, совсем не напоминающей хлебниковскую «славу летних времий»²³, но предельно близкой к строкам «Вбегает мертвый господин и молча удаляет время»²⁴. Этот тезис в свою очередь предстает как гротескная вариация гегелевского абсолютного знания, в стремлении к которому «дух необходимо является во времени, и является до тех пор во времени, пока не постигает свое чистое понятие, т.е. пока не уничтожает время»²⁵, — лишь с той (существенной, впрочем) разницей, что у Казакова время совершает самоубийство. Нет больших оснований считать, что перед нами намеренное утрирование апокалиптических интонаций «Феноменологии духа», но

22 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 140.

23 Хлебников В. Там, где жили свиристели // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000–2006. С. 109.

24 Введенский А. Крутом возможно Бог // Введенский А. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 1993. С. 152.

25 Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Шпета. М.: Наука, 2000. С. 405.

эта приостановка движения секунд неожиданно рифмуется с репликой из пьесы «Мадлон»: «Шел я бульваром Шопенгауэра-старшего, потом — улицей Шопенгауэра-младшего, после прошел Картезианским переулком и оказался в Гегелевском тупике»²⁶. В свою очередь, воцерковленность Казакова, кажется, не оставляет никаких шансов для того, чтобы прочесть его тексты как выходящие за пределы модернистской эсхатологии, для которой смерть времени определяет конец искусства.

Однако у этого эпизода имеется продолжение. Увы, судьбе жениха не позавидуешь: сперва он пробует улыбнуться, но улыбка соскальзывает, затем зеркало выблевывает его отражение, и, наконец, суженый падает и рассыпается, а его окровавленный глаз закатывается в угол. Но что в эти минуты — или, если угодно, в их отсутствие — происходит с могилой времени? Сообщается, что «по надгробной плите прошли трещины», далее — «надгробие темнело, трещины углублялись», а завершается все тем, что «почерневшее надгробие раскололось». Но как раз перед этим невеста успевает заметить, что «надпись на тяжелой плите неба уже стерлась, и неизвестно было, какое время под нею погребено»²⁷. Именно эта фраза изменяет восприятие всего эпизода. Становится ясно, что перед нами нечто, не совпадающее с мотивом конца истории: не надгробие для времени как такового, а лишь могила некоего времени.

При чтении Казакова ощущается постоянное чередование противоположных концепций времени. И, возможно, то, что именуется ошибкой живых, — это как раз желание выбрать единственно верную. «Чай, часы, окна — три времени. И все три не совпадают»²⁸. Стоит ли еще больше отягощать эту изящную легкость философскими аналогиями — например, параллелью с множественными темпоральностями Альтюссера или повествовательным временем Рикера? В отличие от философии художественная литература не обременена необходимостью концептуализации. Казаков не описывает несовпадение, а предъявляет его. Но что происходит в этом водовороте минут с вечностью?

В наиболее обстоятельной на сегодняшний день книге о творчестве Казакова, написанной Василисой Шливар, особое внимание уделено проблеме времени. В этом исследовании анализ во многом выстраивается на традиционном фундаменте противопоставления бренности и вечности. Но стройность сугубо теологической трактовки нарушает следующее наблюдение: «Казаков устраняется от обэриутского понятия вечности как безвременья-статичности и движется в сторону поиска собственной истины, где вечность — бесконечное возвращение к началу в попытке вспомнить минувшее»²⁹. Повторяющиеся эпизоды действительно похожи на стремление пробиться к чему-то предельно важному, но нет уверенности в том, что Казаков предлагает именно возвращение к началу, как минимум — не только его. Перед нами не эсхатология Введенского («скоро вечность, скоро ночь»³⁰), однако и не гармоничный хлебниковский мирсконца, где «птицы вечности в кольце поют»³¹, и уж тем более не

26 Казаков В.В. Мадлон. С. 160.

27 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 141.

28 Там же. С. 16.

29 Шливар В. Картины абсурдного мира в прозе Владимира Казакова. Белград: Филологический факультет, 2022. С. 49.

30 Введенский А. Кругом возможно Бог. С. 133.

31 Хлебников В. В руках забытое письмо коснело... // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000–2006. С. 262.

постмодернистская маскарадная бесконечность. Дело в том, что здесь, вопреки цитатам из богословских текстов, зачастую отсутствует сама необходимость разделения бренности и постоянства. Непостижимость этого мира в том, что вечности в нем продолжают множиться так же, как и времена. Казаков выстраивает собственный образ будущего:

О, моя утраченная молодость! Где ты, свежий румянец? Где вы, смоляные кудри? Все это — в другом месте. А здесь осталась непоколебимая уверенность в том, что совершу нечто доселе неслыханное. Чтобы одна вечность, умирая, передавала об этом другой. Что это будет, роман или строчка стиха? — не знаю. Но будет!³²

Кто знает, возможно, это «будет» и заставило отказаться от предисловия, в котором «Ошибка живых» именовалась книгой о настоящем? Но почему неслыханное будущее оказывается связано с проблемой жанра?

Тотальный текст

Модернистский роман поставил под сомнение необходимость привязки повествования к конкретному сюжету, с «Ошибкай живых» дела обстоят иначе. Главное, что позволяет назвать этот текст романом, — это как раз линия, связанная со взаимоотношениями героев, и пунктиром сохраненные характеры, чьи образы отсылают к «Идиоту». Но с каждой новой главой эта мнимая сюжетность начинает рассыпаться, аллюзии на Достоевского становятся куда более туманными, чем гомеров план в «Улиссе», и происходит это то ли против воли автора, то ли из-за его потребности продемонстрировать нежелание сохранять приметы не только фабулы, но и романной структуры. Даже «Финнеганов помин» Джойса, растекающийся во все стороны и похожий на бесконечный каламбур, куда успешнее удерживает романное единство, проявляющееся, например, в потребности универсализировать ирландский миф. «Ошибка живых» — напротив, это парадоксальное разрушение чего-то, что никогда не являлось целым, даже на уровне зыбкого мифа. При этом и распад здесь не может в полной мере состояться: это повествование испытывает стойкое неприятие к любому намеку на завершение, даже в виде кольцевой композиции, а наличие эпилога выглядит как издевательский курьез. Из-за этого возникает впечатление, что книга, задуманная как роман, потеряла изначальный жанровый ориентир. Отсюда и ощущение, что замысел не удался, хотя к этому, возможно, и стремился сам писатель, превращавший ошибки в плодотворный опыт. Тем не менее в дальнейшем Казаков избирает другие способы ускользания от жанровой логики: его последующим книгам скорее подойдет определение прозаических циклов, а не романов.

Подозрение к жанру романа не редкое для модернизма явление. Характерным примером стала концептуализация рассказа (*récit*), осуществленная Морисом Бланшо. Если его романы еще сохраняли композиционные контуры, то свойствами *récit* стали отказ от привязки повествования к фабуле и крен прозы в сторону философской эссеистики: концентрация на нарративе как таковом, без обязанности излагать сколь-либо связную историю. И хотя в тео-

32 Казаков В.В. Ошибка живых. С. 18.

ретических работах Бланшо жанровые рамки *récit* порой расширялись до необозримых пределов (например, когда это определение распространялось на книги Пруста³³), в его поздних литературных опытах очевидно тяготение к малой форме. Именно эта невозможная для романа способность существовать в качестве фрагмента, независимого от некоего целого, пусть и гипотетического, роднит *récit* с отнюдь не тождественным ему рассказом как *nouvelle*. В свою очередь, ставка Бланшо на скупость стиля во многом рифмуется с беккетовским «путем вычитания», а важнейшим философским ориентиром — пусть и с рядом оговорок — здесь выступает гегельянская апокалиптика. Взаимоотношения Казакова с крупной прозой совсем не похожи на эту стратегию.

Многие стилистические ходы текстов, написанных в середине 1970-х, могут напомнить «Ошибку живых», однако в жанровом плане перед нами нечто принципиально иное. Формально это сборники рассказов, на месте пронумерованных глав здесь отдельные тексты, каждый из которых имеет самостоятельный заголовок. Но почему-то в конце 1972 года Казаков пишет издателю Петеру Урбану следующее: «Что если называть “Незаживающий рай” и “Продолжение воздуха” романами? Не только из тактических соображений, но и еще для того, чтобы по отношению к моим прозам *никогда не применялось слово “рассказ”*»³⁴.

Налицо любопытный парадокс: отказываясь от сюжетной связки повествования и вроде бы тяготея к собраниям незавершенных фрагментов, писатель не намерен отказываться от представления о целом. Казакову было необходимо выстраивание смутного единства, и тут он находил единственное подходящее определение: роман. В отличие от эпоса эта тотальность постоянно усложняется удвоениями, дистанцируется от себя самой — говоря языком Казакова, оказывается зеркальной, призрачной, ночной. И все же опыт «Ошибки живых» показывает, что и романное целое слишком, если так можно выразиться, монолитно для этого рассыпающегося стиля. Что же мешало назвать эти книги сборниками рассказов? Как ни странно, одной из причин могло быть противостояние завершенности: рассказ — слишком герметичный жанр, он предлагает уют отдельного эпизода — независимого фрагмента, тогда как роман, напротив, постоянно вынужден искать повод поставить точку, его целое так широко, словно изначально не поддается охвату.

Тексты, составляющие прозаические циклы Казакова, не похожи на самодостаточные эпизоды, они испытывают странную зависимость друг от друга, но это и не романное единство, чередующиеся фрагменты связаны лишь отдельными мотивами, образами, реже — персонажами. Как и *récit* Бланшо, это попытка выйти за пределы модернистского романа, но осуществленная другими средствами. Впрочем, слово «прозаические» здесь может сбить с толку. Многие стихотворения и пьесы Казаков с таким же рвением стремился объединять в циклы, постоянно показывая, что поэзия и драматургия — это отдельные ресурсы письма, позволяющие выразить то, чего в прозе сказать нельзя. Но при этом и нарочитое разделение здесь отсутствует: прозаические тексты могут включать пространственные поэтические вкрапления, а некоторые «пьесы» и вовсе становятся «главами» этих «романов». Но самое существен-

33 Blanchot M. Le Livre à venir. Paris: Gallimard, 1959. P. 20–40.

34 Казаков В.В. Письмо П. Урбану, 25 декабря 1972 // Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма. С. 243.

ное: перемещая фрагменты из одного цикла в другой, годами редактируя одни и те же книги и порой меняя их почти до неузнаваемости, Казаков превращал эти циклы в главы своего единственного произведения. Вместе с тем манера его письма напоминает не осознанное выстраивание литературного здания, а интуитивное движение в темноте. Казаков словно пытается отыскать зазор между целым и фрагментом, не накренившись ни в одну из сторон. Ему нужны литературные россыпи, в сочетаниях которых все же прослеживались бы контуры единства. Еще предстоит разобраться, что перед нами — выход за пределы романа или новый виток его становления, но «Ошибка живых» предстает идеальной иллюстрацией этого жеста, и ключом к его пониманию выступает проблема времени, формулировка которой у Казакова принципиально не совпадает с модернистской апокалиптикой. Вопреки искушению прочесть эту книгу как малоизвестные страницы позднесоветского авангарда, обнаруживается куда больше оснований увидеть в ней логику взаимоотношений между *modernity* и *contemporaneity*, определяющую будущее романа как жанра.

Хроника современной литературы

Алексей Порвин

Алгоритмы против алгоритмов

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_289

С. К. К. Оккулит-ра / Введение Л. Георгиевского.

Чебоксары: Free poetry, 2025. — 73 с.



С. К. К. — тот редкий случай, когда тексты отвечают не на «вопросы времени», а на его устройство: письмо совпадает с нервом позднего капитализма не тематически, а структурно, являясь не описанием, а демонстрацией на уровне речи — темпом, разрывами, монтажом и той «технической» интонацией, которой эпоха разговаривает сама с собой. Что же демонстрирует эта книга? Думается, сразу несколько симптомов эпохи, в которой язык утратил статус посредника и слишком часто обнаруживает себя как набор протоколов, разметок, раскладок, шумов, склеек и переходов между машинным и человеческим. В этой эпохе смысл все чаще возникает из монтажа; не из сказанного, а из того, как оно записано, передано, исказилось и уцеле-

ло — в виде обломка, шифра, списка, сбоя. Потому поэт С. К. К. — с ее намеренной неудобочитаемостью, гибриднойностью регистров, сдвигами между кириллицей и латиницей, числовыми и табличными фактурами, заклинательными перечислениями и глитчэстетикой — выглядит не эксцентрикой, а точным ответом на сам дух нашего времени, в котором на место цельного высказывания приходит интерфейс, а вместо гладкой речи — обнажение швов, по которым культура сшивает себя заново.

С. К. К. (псевдоним Сергея Кудрина) — магистр философии, адъюнкт Санкт-Петербургского государственного университета по направлению «Философия, этика и религиоведение» на кафедре онтологии и теории познания. Упомянуть эти обстоятельства важно, ведь как иначе объяснить ощущение, что академическая оптика С. К. К. — это не параллельная биография, а рабочий инструмент письма: онтология дисциплинирует внимание к тому, что есть в тексте (вещь, знак, след,

шум), а теория познания — к тому, как это «есть» становится для нас узнаваемым, читаемым, доказуемым или, наоборот, ускользающим.

В книге присутствуют приемы, которые критика связывает с конструктивистской установкой¹ на функциональную нагруженность элементов и на расширение поэтического инструментария «нелирическими» регистрами: числа, схемы, списки, табличность, оглавление как часть высказывания и др. Заметна также склонность к тому, что можно назвать «инженерной» сборкой текста из блоков, — от псевдокода и сигналов до плотных серий повторов, где смысл производится не художественным образом, а структурой повтора. Но русский конструктивизм в поэзии обычно мыслил форму как подчиненную задаче и «современной тематике», а не как автономную игру; при этом была важна мотивированность каждого элемента, «экономия материала», принцип «грузофикации» и включение деловой/канцелярской речи. У С. К. К. же «современность» и связь с канцеляритом и деловой речью смещены: вместо индустриально-социального пафоса 1920-х возникает цифровая/алгоритмическая фактура, а канцелярит заменяется языками протокола, списка, интерфейса и сбоя. То есть, актуализируя конструктивистскую идею текста-конструкции, С. К. К. переводит ее из индустриальной утопии в постцифровую среду, где материалом становится не только слово, но и код, цифровой шум и разметка.

Для осознания значимости поэтической работы С. К. К. необходимо отступление об опыте конструктивизма, который особенно важен² для современности в силу нескольких причин. Во-первых, конструктивизм предлагает редкую для искусства модель несимволической политики формы: не изображать общественные отношения, а перестраивать сами средства производства и циркуляции знаков. Во-вторых, в условиях современной культуры, которая колонизирована логикой рынка, культурное производство становится частью общего механизма капитала, а не украшением «поверх» экономики. Конструктивизм исторически как раз и пытался мыслить искусство не как храм Прекрасного, а как производство (включая формы и медиа), то есть перенес марксистский акцент на труд/материальную организацию в эстетическую область. Именно он предлагает практику, которая умеет пересоздавать связь формы и истории: показывать, что монтаж, документальность, деловой регистр и материальность медиума — это не прихоти стиля, а способ сделать видимым устройство эпохи и вернуть ощущение причинно-следственных связей. В-третьих, поздний капитализм продает не только товары, но и режимы восприятия: интерфейсы, стандарты внимания, готовые нарративы, коммодифицируя даже критику, направленную против него самого. Конструктивизм же предлагает противоположный ход, производя вместо стилизации — фактуру/фактографию (в широком смысле), вместо «выражения себя» — организацию материала, вместо частной лирики — работу с публичными форматами и инфраструктурой сообщения, вдыхая в свой проект мощь истинной утопии, об обратной стороне которой нужно помнить: конструктивистская мечта «организовать жизнь художественными формами» может оборачиваться тотализацией и дисциплиной. Именно поэтому его опыт и нужен сейчас: он ставит вопрос ребром — можно ли делать политическое искусство, которое вмешивается в производство и медиа, не превращаясь в эстетику, обслуживающую власть или рынок. Каким же образом все сказанное связано с практикой С. К. К.?

1 О связи с конструктивистами, в частности с опытами Алексея Чичерина, пишет Леонид Георгиевский в предисловии.

2 Как важен и футуризм, в чем легко убедиться на примере творчества поэта и прозаика Виктора Иванова.

В этой книге мысль не «высказывается» — она производится, проверяется, обнажает свои условия; язык выступает не витриной смысла, а лабораторией, где понятие испытывается на прочность, на сопротивление материала, на пределы выразимости. Поэзия здесь не иллюстрирует философию и не прикрывает ее тропом — она ставит философский опыт на слух, переводит эпистемологический вопрос («как мы знаем?») в поэтический режим («как это звучит, когда знание спотыкается о знак?»).

То, как записывается и передается сообщение, формирует то, что вообще может быть сказано и помыслено, — медиа выступают условиями возможности опыта, а не нейтральным каналом. Поэтому поэзия, демонстративно работающая с кодировками, разновидностями шума, таблицами, псевдосистемами записи и сбоями, превращается в практику критики медиума: она заставляет видеть инфраструктуру речи там, где обычно видят только контент.

Когда значительная часть текстов производится, ранжируется и нормализуется алгоритмами (автокоррект, подсказки, шаблоны, генераторы), возникает риск, что языковая практика станет статистически усредненной и предсказуемой. Экспериментальная поэтика, которая вводит непредсказуемость (разрывы, несемантические цепочки, смешение регистров и языков), выступает не «игрой», а способом удержать область, где язык несводим к оптимизации и где смысл не полностью делегирован машине/платформе:

baragozy s Favnom.
2. v kыльке — talisman —
 «Vcevidyashchee око».
3. материализоват' dyblenky
 chenпелера-зимогора!
 (С. 43)

Поэзия, демонстрирующая «неправильные» режимы речи и ломающая привычный «серьезный» протокол, может работать как лаборатория перформативов: она показывает границы допустимого языка и одновременно тестирует способы их переназначения.

Если же мыслить смысл как результат взаимодействия человеческого намерения с нечеловеческими агентами — алгоритмами, форматами файлов, редакторами, кодировками, сетевой циркуляцией знаков, то тексты, где видны процедуры, списки, машинные последовательности и гибридное письмо, концептуально фиксируют эту реальность: поэт собирает сцену, где человек и технические системы действуют вместе:

МИСТЕХ:ОПЫТЫСОТРУДНИЧЕСТВА

КоллаборацииснейронкойDeepSeek-V3.1.

(z)kndowndr(z)ogoxəhпшэшнeф(z)iqфedgedeu

КОЛЛАБА_4

Бандавнтуернннеоазалг —
 !!!! wovгlwіqnnпglvgбоиvппнеeoзбоишdəəiqə»

(С. 13)

С. К. К. проделывает в этой книге работу, в результате которой лирический субъект оказывается «размазан» по процедурам письма: автор коммунитирует регистры, как оператор некоего жизненно важного переключателя, незамечаемого в отсутствие специфической поэтической оптики. Эта книга — пример постлирического, постгуманистического письма, где поэзия перестает быть передачей внутреннего опыта и становится процедурой: генерацией знаков, протоколом, интерфейсом между языками/кодами/носителями (кириллица, латиница, цифры, псевдокод, «мантры», «мусорные» строки, оглавление как текст и т.д.).

Слова и блоки вроде «Штопор "Hermes Trismegist"» (с. 16), «IDEALNYJ SIGIL» (с. 27), «SPISOK MAGOVESHEJ» (с. 61), а также перечисления и «заклинательные» ряды можно трактовать как исследование перформативной стороны языка. Но одновременно текстом подрывается эзотерический авторитет — рядом с сакральным и мистическим возникают «мусорные» строки и «технические» обломки, демонстрируя: любая магия языка держится на простых механизмах (например, на повторах) и вере в форму.

В эпоху алгоритмически опосредованной коммуникации и автоматизированного производства текста поэтика С. К. К. возвращает внимание к материальным условиям языка и делает видимым то, что обычно скрыто.

Чтение этой книги напоминает нам: язык — не эфирная «сфера духа», а часть надстройки, поэтому носители, коды, интерфейсы оказываются не нейтральными, а исторически и экономически обусловленными. Поэтическая демонстрация материальности языка выглядит как способ сделать ощутимой саму культурную среду капитализма — не просто содержательно критиковать, а показать, *каким языком* этот строй говорит внутри нас. Поэт, который выводит на поверхность швы символического порядка — сбои, разрывы, патологические деформации языка, — работает как идеологический критик, но воздействует не рычагами морализаторства, а вмешательством в сам механизм, где желание смысла склеивается с технологией коммуникации и привычкой потребления текста. Если «производство» сегодня включает и производство знаков (контента), то работа поэта с материальными условиями письма становится формой критики того, *как* производится и циркулирует смысл: одновременно ставятся вопросы о том, кто владеет средствами подобного производства (платформы, форматы, алгоритмы) и почему язык выглядит естественным именно в таком виде.

В этом смысле подобная поэтика не «уходит в формализм», а наоборот, возвращает форму в историю и экономику: помогает услышать ту техническую и социальную основу, на которой стоит все остальное, — в том числе и та поэзия, которую принято называть подлинно лирической.

Поэтика С. К. К. показывает, чем именно оборачивается отсутствие веры в лирическое начало и чем это начало можно заменить. В этих формах нетрудно увидеть идеологию, а в «технических» аспектах письма — сложно устроенный симптом, когда культура все больше тяготеет к поверхностности и к автономии означающего. Книга С. К. К. наглядно демонстрирует нам, что «поверхность» теперь не оболочка, под которой есть некая модернистская *суть* или постмодернистская игра с доступом к этой *сущи*, но самодостаточная среда обитания; что язык живет уже не в глубинах, а во внешних слоях интерфейса.

Однако истинный диалектик никогда не удовлетворился бы подобными формулировками. Он сказал бы, что в таком письме «травма исторического» проступает именно через сбой: через невозможность связать части в органическое целое, через ощущение, что фраза постоянно натывается на собственные условия производства, — как рабочий на турникет. В этой нарочитой «неудобочитаемости» он бы увидел не жест авангарда (возникающий, как подсказывает история литера-

туры, нередко ради самого жеста), а попытку вернуть читателю способность ощущать конкретное — то самое конкретное, которое массовая культурная циркуляция знаков делает невидимым.

Эту книгу можно прочесть как символический жест отказа признавать нарративы современности с их коммодифицированной и выглаженной речью адекватным выражением реальности. В лучшем смысле этого определения книга С. К. К. — «ни о чем», то есть не сводима к темам и не обслуживает заранее заданные тезисы. Возможно, она даже и не о капитализме — и все же она написана его темпом, его шумом, его разрывами связности и именно поэтому парадоксальным образом открывает возможность различить то, что обычно скрыто за якобы естественной беглостью чтения: историческую обусловленность самого *навыка понимать*.

Александр Уланов

Ритмы костра

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_294

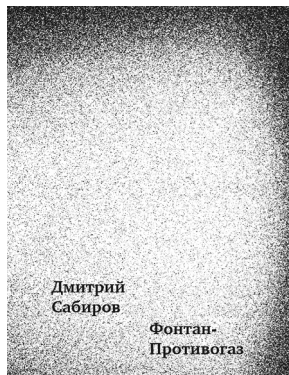
Сабиров Д. Фонтан-Противогаз.

М.; Тбилиси: Другарня ШАЛАШ, 2026. — 48 с.

не успел целиком-жжение
шум подзнойный ещё успеть ///
:просочиться на опережение
умеает лишь плетъ

(с. 32)

Это метрический рифмованный текст. Но образность и смещения синтаксиса исключают возможность упрекать Дмитрия Сабирова в попытках гармонизировать катастрофу и/или сбежать от нее в уютность классики. Такие применения силлаботоники вообще существуют, но не у Сабирова, где она может демонстрировать именно разрыв, а не упорядоченность. За строфой с перекрестной рифмовкой следует строфа вовсе без рифм, поддерживая бессилие и размытость, о которых в этой строфе идет речь (с. 25). В другом тексте, обозначенном как сонет, зарифмованы катрены, а терцеты уже нет. Обычны перебои ритма.



В то же время и у других современных молодых инновативных авторов немалая доля силлабо-тонических стихов не необычна. В интервью журналу «РОЕТИКА»¹ Сабиров упоминает Сергея Шестакова, Владимира Кошелева, Наталью Явлюхину, Софью Суркову, Евгению Липовецкую. Михаил Гронас в работе, опубликованной на русском языке в журнале «Новое литературное обозрение» в 2012 году², предположил, что причиной широкой распространенности силлаботоники в России, в том числе и в неподцензурной литературе, была необходимость запоминать стихи в условиях, когда доступ к поэзии был затруднен различными ограничениями. Публикация работы сопро-

вождалась в журнале дискуссией, большинство участников которой справедливо указывали на недостаточность такой точки зрения. Но корреляция частичного возврата к силлабо-тонике с ростом ограничений в обществе показывает, что и у поэзии Гронаса были некоторые основания.

Однако, разумеется, следует предполагать и иные причины. В поэзии США также, после длительного периода, когда рифма считалась принадлежащей областям рекламы, поздравительных открыток или ультраконсервативных неоформалистов (по словам Кевина Платта, исключение делалось «только для находящихся

1 Сабиров Д. Плодородная пустыня, удаляющаяся от краха // РОЕТИКА. 2025. 22 мая (URL: <https://licenzapoetica.name/authors-says/plodorodnaya-pustynya-udalayayushhayasya-ot-kraha>).

2 Гронас М. Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. С. 223–248.

под влиянием рэпа поэтических слэмов, во всех остальных случаях регулярные размеры и точные рифмы рискуют прозвучать глупо, по-детски, старомодно»³⁾, доля силлабо-тоники возвращается. Причем не только у молодых поэтов. На ней построены большие фрагменты или даже отдельные тексты целиком в проекте Рейчел Блау ДюПлесси «Черновики». В качестве эпиграфа к одному из своих стихов Сабиров приводит метрический фрагмент из Майкла Палмера.

У ДюПлесси применение рифмы и размера в некоторых случаях связано со взаимодействием с классической поэзией. Вероятно, так происходит иногда и у Сабирова, причем порой это взаимодействие опосредовано старшими современниками — Алексеем Парщиковым, Александром Ерёменко, Андреем Тавровым (которых Сабиров в ранее упомянутом интервью обозначает как ориентиры), также применявшими относительно регулярный стих. «умывался ночью / от бедра / у ведра» (с. 10) — скорее Мандельштам уже в центонном стихотворении Ерёменко, и умывание связывается со стрельбой от бедра. Если у Мандельштама или Пастернака была какая-то перспектива обновления, хотя и оказавшаяся иллюзией, Сабиров находится в мире, который в обозримом будущем предполагает только терять свободу и разваливаться дальше. Автор имеет дело не с текстом, а с обрывком листка, на котором куски нескольких строк, куда, возможно, и еще кто-то что-то вписал. Впрочем, есть провалы и в тех строках Сабирова, которые не отсылают явно к иным авторам.

Можно сопоставить тексты Сабирова со стихами Дениса Ларионова. Ясное и спокойное восприятие ужаса, который окружает постоянно, в любых бытовых ситуациях, «в маршруте 73 микроавтобуса» (с. 14). Происходит «лесоповал, / после пожара скроенный / в брюхе мерина» (с. 7). Прятаться некуда. Невозможна отстраненность стеклодува, запершегося в своей работе. Школьный спорт только затягивает в свалку, от которой, впрочем, и авторынок мало отличается. Мифы не работают. Крестик можно перепутать с проводком от наушников. Мифы поэзии тоже выветрились. Пегас — дроид, робот из «Звездных войн» Джорджа Лукаса. Разгоняется, но постоянно утыкается в землю. Мир находится под ударом разросшейся машинерии. «Двигатель вместо участка, размером с участок» (с. 24). Частый мотив бега туда-обратно, суматохи, никуда не приводящей. Бюрократический ад. «Вокруг мутации пекло / ТСН, ТСЖ, тарифов и регистров» (с. 8).

Небезопасно все. Даже инжир — «на срезе картечь» (с. 39). Птицы — свобода и легкость — мертвы. Надо промыть волосы «от прилипших к голове мертвенных птиц» (с. 14). И полет, и небо замыкаются, не длятся: «чайки сворачиваются / шарообразной высотой» (с. 12). Тот, кто посмеет стремиться к полету, получит свою смерть: «говорящий что он птица / крови пережат / отворён как душная теплица / под заряд» (с. 10). Море ждет починки за берегом — но и тот раздавлен, размыт, упал навзничь (с. 25–26).

Литература в этой ситуации — способ разделить опыт. Попытка встретить ожог, перемолотый мир. Жить в нем. Не тонуть — плыть. И метричность — также и способ скрепить распадающееся. Поддерживать сбивающийся шаг. Но, может быть, получится превратить ее в боевой ритм? Вспомним, как на спартанцев подействовали стихи Тиртея. Есть тот, чья работа — гнев, беречь и сеять его: «а гневальный рано ложится спать в семена / и в птицах бродит без них на указ» (с. 41).

Форма помогает выдержать напряжение различий («нас терзают отличия» — с. 19), не поддаться унификации. Противодействовать тем, кто лишает голоса: «хищники / они выдирают, как стог из земли / пособие по голосу, механизм / его вос-

3 Платт К. О ямбах и последствиях, причинах и трохеях... // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. С. 265.

произведения» (с. 36–37). Можно начать жестким и торжественным ямбом (в катастрофе есть и своя торжественность): «и мне обходится и нам / по тыльным сторонам проходит», — а продолжить переборами дольника, сбивающегося даже в знаках препинания: «загудела крапива ;, значит воронка / болванка и потусторонка» (с. 16). Возможна зрительная рифма «с перебежками / спиралей, витков / приключения перевёрнутых стыков» (с. 35). Анапест может быть обрамлен пятистопным ямбом. Регулярный стих — совмещен со свободным в пределах одного текста. Классический размер может быть перебит в середине строфы чем-то ироническим вроде «замена на поле» (с. 22). О возможности подобного говорил еще в 2005 году Юрий Орлицкий, называя такие тексты гетероморфными и проводя линию преемственности от Велимира Хлебникова через Александра Введенского и Геннадия Айги: «...по мере развертывания текста в нем постоянно происходит изменение текущих конструктивных закономерностей стиховой структуры: “теряется” и вновь возникает рифма, отдельные строки имеют отчетливую силлабо-тоническую структуру, другие — тоническую; кроме того, могут встречаться и попарно зарифмованные строки раешника, и свободный стих»⁴. Верлибры в книге тоже есть. Сабиров переводит Джона Эшбери, Майкла Палмера, Джерома Ротенберга — то есть непосредственно знаком не только с русской практикой свободного стиха.

Сабиров ясно понимает, что формальная строгость неоднозначна. «Ты пугаешь дрова / своей золотой древнегреческой выкладкой» (с. 24). Говорят, древнегреческий философ взял ученика, впечатленный тем, как математически правильно тот складывает дрова. Философ-то обрадовался — а дрова испугались. Ритм может говорить и о тяжеловесности, фальшивой упорядоченности окружающего. В книге част мотив размеренности, числа. «Цифирь высокая — её-то пруд пруди» (с. 22). При понимании, что числа несут риск бесконечного повторения периодической дроби, «0, (143) сонета» (с. 8), цифирь может быть и сторожевой собакой (с. 17). Но человек столь же неоднозначен. В одном из стихов фигурирует Б.М. Фёдоров — автор первой половины XIX века с репутацией графомана и доносчика. Однако и создатель, вероятно, бессмертной фразы: «Завтра, завтра, не сегодня — так лентяи говорят». Возможно, у Сабирова есть попытка опереться на природу. В пяти стихотворениях из тридцати — лошадь (или конь). Вольное, сильное, стремящееся — но ввуданное существо. «Исключение — дощатое / мельтешащее тело природное / (я хочу в это верить)» (с. 21). Природа — то, что не утрамбовать по желанию начальства, не посадить в тюрьму. Но она безлична. В стихах Сабирова помощь — скорее пространству, чем людям («пестуем синь», с. 29). Практически отсутствует близкий человек, который тоже может быть опорой.

Полиметрия — но и передача смысла через звучание, вплоть до использования неологизмов и зауми: «поедва ли живой» (с. 13), «гвард говорлив и нем / град перед инеем / дай им сожрать скобу / пот насведи во лбу» (с. 33) или «псерх рвимый» (с. 36). Установление звуковой связи через рифму вполне попадает в этот ряд. Присутствует и значительная визуальная составляющая, не только в расположении слов на странице, но и в рисунках из типографских знаков: печь кузнеца, катящиеся шары, разломы. С другой стороны, есть акцент на материальности букв: «на мягкий знак приклеивает тень» (с. 23). При отсутствии прямых упоминаний поэтов футуристическо-обэриутской линии (о которых вспоминает и Орлицкий при разговоре о гетероморфном стихе) несомненна связь Сабирова также и с ними. Хотя и здесь вероятно посредничество более позднего автора, Виктора Сосноры, отсылка к которому в книге есть.

4 Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 190.

Ритм и рифма могут быть также и способами менять степень связности текста. Способами удерживать ассоциативный ряд, чтобы не вклинилось ненужное. Ведь необходимо не только порождать ассоциации, но и отсекаать лишние, иначе поток превратится в лужу во все стороны. У сложного ассоциативного текста всегда есть риск впадения в хаос сюрреализма. Видимо, ассоциативность и сдвиг синтаксиса преобладают над рифмой и метром. Использование более или менее строгой формы определяется задачами текста. Где-то может понадобиться спокойное, не скованное ритмом движение размышления, а где-то рифмованная песенка (так и названы, например, «Черновик 67: Духовные песенки» и «Черновик 75: Собачья песенка» ДюПлесси). Свободно принятая регулярность не мешает свободе, скорее поддерживает ее.

«Фонтан-Противогаз» — кадавр, противоестественное сращение свободного течения воды и тесноты маски. Но одновременно прозрачность течения и есть помощь от отравы окружающего воздуха, от которого никуда не деться, через который идти. В другом стихотворении брызги фонтанов «вознаграждают / воздают за зримость свою / призванную» (с. 15). Тексты Сабирова не усложненные, они именно простые настолько, насколько это возможно при разговоре о сложном опыте. В упоминавшемся интервью Сабиров отмечает, что основной вопрос для него сейчас: «Как и в каких формах может пребывать ясность?» Сколь “герметичными” и “темными” не казались бы мои стихотворения со стороны, я вижу в них последовательное движение к прозрачности, которая присутствовала всегда, но которую уже не хочется скрывать»⁵. Ассоциативность действительно яснее раскрывает эмоции автора. И они весят больше, чем декларации. Проникают глубже. Поэтому Мандельштама и предпочли убить.

Мороз — действительно трамплин, с отказа от сантиментов, от сбережения себя и начинается плавание того, на ком горит его личный костерок, кто несет огонь через воду (с. 41). О — нуль, но и знак кислорода. Необходимо научиться дышать пустотой. Сохранить бег внутри. Комары устойчивей маяка. Полет продолжает жить, тела птиц даже мертвые «прожигают насквозь / непрозрачное покрытие над рассадой» (с. 14). Соединять распадающееся нам («дальше срасти сам» — с. 30), больше некому. А великие баталии силлабо-тоники и верлибра, видимо, остались охранительным поэтам, для остальных граница просто исчезла.

5 Сабиров Д. Плодородная пустыня, удаляющаяся от краха...

Главное с ним уже произошло

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_298

Ионова М. Гелий: роман.

М.: Стеклограф, 2025. — 276 с.

Прозаик Марианна Ионова занимает в современной русской словесности некоторую особенную, самосозданную нишу, которую, кажется, из ныне пишущих не разделяет с нею никто. Проследить генеалогию этой ниши, тоже вполне уникальную, при известном усилии возможно, по крайней мере один корень тут угадывается: это насквозь символическая проза Андрея Таврова (и если у него, умершего три года назад, остались какие-то продолжатели, то Ионова точно одна из них, а может быть, и единственная). По внешнему устройству их тексты как будто совсем непохожи, сходство тут глубже: в текстах обоих авторов дело как бы не совсем в том, что в них происходит, — при всей подробной внимательности к этому происходящему.



Подобно Таврову, Ионова умеет делать едва ли не мистическую прозу из совершенно как будто реалистичного, повседневного материала.

То есть: она ни словом не говорит о том, что стоит за наблюдаемой поверхностью жизни, бесконечно ее превосходя, указывая лишь на прозрачность материи существования, на ее непреодолимую странность, на плавное ее ускользание от окончательных и уверенных суждений, на невозможность обладания ею. Но судьба главного героя романа — именно об этом.

Предмет внимания Ионовой — особенно истонченные участки этой материи, разрывы, разломы, просветы. То, что в них, предположительно, можно было бы разглядеть, дано апофатически. Имени для него нет.

Вообще, это проза созерцания, а не действия. Сюжет тут, по самому большому счету, вторичен (хотя можно сказать и так: действие тут — разновидность созерцания). Само устройство этой прозы — род метафизического суждения. Без единой прямой формулировки на сей счет; ни у одного из персонажей, поглощенных своими земными заботами, включая главного героя, именем которого роман и назван, — нет об этих материях (о не дающейся взгляду основе жизни) ни единой мысли. Но сами они, все, — что-то вроде мыслей этой основы о самой себе.

Некоторые — особенно.

Более и парадоксальнее того: речь в романе заходит даже об актуальных — актуальнее некуда — событиях, о том, что еще не успело отодвинуться от нас на располагающую к основательному осмыслению дистанцию, — о коронавирусе и последующих исторических обстоятельствах; однако парадокс в том, что всех этих событий и обстоятельств, составляющих раму повествования, здесь как бы и нет. Никакого настоящего их осмысления не происходит — они именно что рама, в которую действию романа приходится вписываться, иногда отчасти на нее опираться. Так, роман начинается с того, что главный герой выходит из больницы после тяжелого ковида, — но, строго говоря, на месте ковида тут могла бы быть любая дру-

гая болезнь; дело не в ней, а в границе между двумя жизненными состояниями: тем, что осталось позади, и тем, которое еще предстоит создать и освоить. Ковид здесь лишь для того, чтобы изъять героя из прежних социальных координат и сделать его возвращение к ним невозможным: он, «сорокавосемилетний бывший моряк торгового флота», у которого «после только что перенесенной пневмонии от каждого легкого осталось по половинке» (с. 42), должен оставить флот и искать себе новое занятие и новое место в жизни. Он не очень торопится, и то, чем он станет заниматься, не так уж ему и важно.

Дело не только в его личных особенностях. При всем обилии подробностей, которые сообщает нам автор о жизни своих героев, социальное как бы ускользает от взгляда, оказывается в зоне не то чтобы слепоты, но чего-то вроде близорукости: очертания расплываются, взгляд соскальзывает. Плохо ли это? Будь перед нами традиционная реалистическая проза, в этом, пожалуй, можно было бы видеть недостаток. Но у этой прозы задачи другие. Тут перед нами явно иной тип прозаического мышления.

Очень коротко — и наверняка огрубленно — говоря, это история человека, который принципиально не вписывается в социальные матрицы, не совпадает ни с одной из них, — хотя вроде бы честно старается. Старается-то он старается, но ни одной из этих матриц внутренне не принадлежит, не может принадлежать, даже если хочет, — впрочем, он и хочет не особенно.

Это история (внимательное рассматривание, даже исследование) несводимости человека к его земным обстоятельствам, коренной, неустранимой непринадлежности им, которая вообще-то есть в той или иной мере в каждом, просто на примере некоторых она особенно видна. Назначение этих некоторых вообще, может быть, в том, чтобы делать эту несводимость и непринадлежность явной. Вот таков герой, именем которого назван роман и который, в свою очередь, назван именем солнечного — не вполне земного — вещества: Гелий.

На самых первых страницах книги, где автор и герой, кажется, еще только всматриваются друг в друга, осторожно и неторопливо нащупывают возможные способы будущего взаимодействия, Гелий, только что выйдя из ковидной больницы и медленно озираясь в первых часах своей новой жизни, признается (по всей видимости, самому себе): «Недавно я понял, почему мне не нужна цель и не скучно идти и идти по улицам. Я хожу по своему городу как турист. Для туриста важно все. Турист ничего не пропускает. Турист не хочет никуда попасть. Он уже там, где должен быть. Главное с ним уже произошло. Он — здесь» (с. 11).

Именно таков Гелий не только на улицах родного города, но во всех своих обстоятельствах: и в рабочих обязанностях, и в человеческих связях.

«А кем ты себя видишь, осторожно спросил Валя в день, когда меня выписывали. Кем-нибудь вроде бариста на удаленке с почасовой оплатой, ответил я неожиданно для себя и добавил: шутка. Тогда я еще не мог этого знать, а теперь знаю, что в идеале хотел бы заниматься тем, чем занимался предыдущие тридцать лет, только по-другому, — доставлять товары, проще говоря, хотел бы наняться курьером, но курьеры теперь все моторизованные, жаль, потому что с сухопутным транспортом у меня не сложилось. А мне бы только идти и идти с коробом за плечами, смотреть на это безумие, называемое жизнью и смертью, в его неподкупной чистоте...» (с. 42).

С таким уровнем личной сложности (видным уже на самой первой странице), с таким объемом начитанности (мы не раз убедимся, что она у Гелия — огромна и никоим образом не типична для моряка торгового флота, как и вся его личностная стилистика вообще), с такой тонкой богатой речью — хотеть быть баристой или курьером? Но на самом деле из логики его внутреннего устройства такое следует

напрямую. Даже удивительно, что он умудрился как-то вписаться и тридцать лет подряд вписываться в совершенно чуждые ему занятия и среду.

Он — *здесь*, но не больше; *здесь* — и этого исчерпывающего достаточно. Он не принадлежит ничему. Может быть, разве только — своей позиции отстраненного созерцателя. Только тому, чтобы «идти и идти с коробом за плечами, смотреть на это безумие, называемое жизнью и смертью, в его неподкупной чистоте...».

Примечательно, что в этом очень интересно смоделированном персонаже отстраненная созерцательность совершенно не означает, допустим, холодности, равнодушия, неучастия. В точности наоборот! Такое деятельное, бескорыстное, до самоотверженности, участие, какое Гелий принимает, скажем, в племяннике Диме, в случайной уличной знакомой Лизе, — вообще редкость меж людей. (Как-то это, чувствуется, связано с непринадлежностью. У *непринадлежного* не может быть корысти?)

У романа на разных его участках очень разные скорости и очень разная событийная плотность. Настолько, что впору подумать, будто это по меньшей мере два разных текста, существующие в значительной степени независимо друг от друга; обозначим их в рабочем порядке как «созерцательный» и «деятельный» (или, что, пожалуй, еще вернее, — как «внутренний» и «внешний»). Они не то чтобы соперничают друг с другом, они друг на друга даже не накладываются, между ними происходит резкое и внезапное переключение. Кстати, этому же соответствует и переключение повествования от первого лица к третьему и обратно: Гелий то говорит о себе сам, то вдруг нам начинает рассказывать о нем всевидящий объективный автор.

Думается, что «внутренний», «созерцательный» план здесь все-таки главный (есть сильный соблазн сказать, что он самодостаточен). Даже притом, что «внешнего», «деятельного» — по объему больше, и даже не всегда догадываешься, для чего автор затрачивает на него столько усилий.

Роман населен — в его «внешней» части — густо, можно даже, пожалуй, сказать — перенаселен. Некоторые персонажи, появившись, подвергнувшись тщательному описанию и продумыванию, обросши биографией со множеством деталей, с разветвленными человеческими связями, затем исчезают практически бесследно, не оказав никакого влияния на развитие событий в романе вообще и на жизнь Гелия в частности. Такова, например, целая группа персонажей, вовлекаемых в повествование в связи с другом Гелия Вале́й, — вначале много говорится о нем, о его работе над «подкастом о дизайне в Третьем Рейхе и почти на девять десятых — о Карле Дибиче, том самом разработчике эсэсовской униформы, он потом еще владел фарфоровой мануфактурой, где отливались среди прочего столь любимые Гиммлером церемониальные подсвечники, а потом еще вступил в дивизию «Мертвая голова»» (с. 12): исчезнут все, все, кто в эту тему втянут — кто появился в романе благодаря ей, — и Карл Дибич (упомянутый на весь роман всего-то трижды, и то вскользь), и «прекрасная Эдда», дочь Геринга, «кронпринцесса Третьего Рейха», с историей которой «носился» (с. 13) Валя, и даже Готфрид Кристиан фон Р., замороженный — «витрифицированный» — в 1940-х в Германии и размороженный в России в 2021-м, о котором Валя написал целый сценарий, и этот сценарий сюда полностью включен (автор — и сценарист — отдают себе отчет в значительном совпадении этой истории с «Авиатором» Водолазкина, в сценарии так и сказано: «Прямо как у Водолазкина...» (с. 19). Но зачем, зачем?..).

Персонажей из Третьего рейха не жаль, но такая романная судьба постигает не их одних (Валя из тех немногих, кто останется, — но на дистанции; скорее элементом фона, чем активной, формирующей события фигурой). И все это не призраки, напротив того, подробные, полнокровные люди с характерами и судьбами. Так и задумано?

Вообще же события романа, по существу, состоят в том, что все, кто был близок и важен Гелию, люди, каждый из которых составлял некоторую важную тему в его жизни, постепенно так или иначе от него отпадают. Любимая женщина, француженка (происхождение у нее более сложно-экзотическое: «родилась в Париже, но отец у нее швед, а мать наполовину француженка, наполовину малаяяли» (с. 51), хотя это, по существу, неважно) Виржини, с которой его много лет связывала содержательная (гораздо более содержательная, чем страстная) переписка, под предлогом начала известных исторических событий перестает выходить на связь с ним как с гражданином и резидентом России (не случись исторических событий, она, кажется, нашла бы другой предлог). Оттеснится на задний план вначале довольно активно присутствующий в романе брат-близнец Гелия Юра, Георгий, задуманный, по всей видимости, автором как полюс, противоположный главному герою: солнце-Гелий и земля-Георгий (замысел красивый, однако он тут не очень работает). Племянник Дима, общение с которым довольно внезапно начало, примерно во второй половине книги, выходить на передний план и обещало целую самостоятельную жизненную тему, решительно уходит от дядюшки в собственную личную жизнь (а заодно и от музыки, возможности заниматься которой для него добивался — и ведь добился! — Гелий. Дима и музыка — одна из многих сильных, но, кажется, немотивированно оборванных линий романа). Лиза, с которой Гелий — довольно осторожно, даже робко, и тем не менее — начинал связывать некоторые надежды на, может быть, хоть сколько-то общее будущее, — влюбляется в племянника Диму и отправляется за него замуж.

Гелий никого из них не удерживает. Ему в принципе чужды такие жесты. Разделение их происходит — при всей своей непредсказуемости — настолько естественно, что почти незаметно. Гелий, кажется, даже не чувствует всерьез протеста против происходящего. В самой глубокой глубине души он с этим согласен. Это ближайшим образом такая позиция — и в конечном счете такое естество.

Можно подумать, что, утратив и отпустив всех, с кем был связан, или, по крайней мере, существенно ослабив связи с ними, оставшись сотрудником районной библиотеки на должности, не имеющей ни малейшего отношения ни к его профессиональным умениям (неважно даже, до какой степени чуждым ему изначально — освоенным же), ни к его интеллектуальному уровню и степени его личной сложности, — Гелий потерпел поражение. Но нет. Куда скорее это выглядит как освоение. Как приближение, наконец-то, к самому себе.

«Я не древо, насаженное у вод. Я только каждый Божий день прохожу мимо древа по имени липа, и оно ко мне тянется, я увидел это раз и никогда не забуду. Поэтому, каждый Божий день проходя мимо, я говорю: “Я тоже тебя люблю”. Иногда я говорю это несколько раз подряд, до перекрестка. А на перекрестке сворачиваю к библиотеке» (с. 274).

Главное с ним уже произошло.

Саодат Камилова, Александр Марков

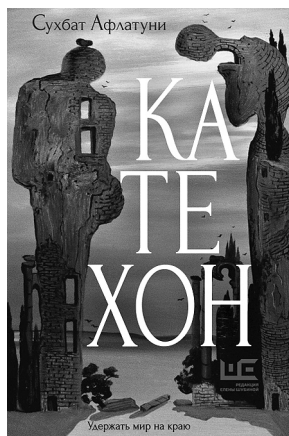
Сад на месте былых царств, или Роман о хрупкости

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_302

Сухбат Афлатуни. Катехон.

М.: Редакция Елены Шубиной, 2024. — 608 с.

В одном из своих «маленьких трактатов», которыми испещрена первая книга романа «Катехон», главный герой Фархад размышляет о природе времени. Он приходит к выводу, что современность — это не эпоха, а состояние перманентной катастрофы. «Конец Света, которого так ждали и к которому запасли столько святых и безумных дел, так и не наступил» (I, 87)¹. Он вводит термин *хромотоки*, по сути, *хромотопы*, но только состоящие не из памяти, а из забвения. Такая горькая ирония задает тон всей диалогии Сухбата Афлатуни — масштабному художественному исследованию, которое возвращает в русскую прозу метафизический вопрос: что именно удерживает наш мир от окончательного соскальзывания в бездну? И есть ли у этого «удерживающего» сегодня человеческое лицо?



Понятие катехона (от греч. *katechon* — «удерживающий») восходит ко Второму посланию апостола Павла к Фессалоникийцам. Загадочная сила, препятствующая явлению «человека беззакония» и наступлению конца времен, на протяжении двух тысячелетий обростала самыми разными интерпретациями. Для ранних Отцов Церкви это была Римская империя. Для Карла Шмитта и его последователей в XX веке — вообще любая суверенная власть, способная сдерживать хаос. В политической теологии (Якоб Таубес) катехон — это всегда *институт, структура, меч*. То, что говорит истории: «Стоп, дальше нельзя». В прочтении Джорджо Агамбена именно катехон — любая власть, «удерживающая» пришествие Мессии, — парадоксальным образом становится главным препят-

ствием для спасения, *аномией*, задерживающей полноту времени, неким *всем остальным* в мире кроме спасения.

Сухбат Афлатуни, кажется, учитывает богословский подтекст Агамбена, подвергая сомнению саму возможность положительной «удерживающей» силы. *Аномия* привычной речи, которая не может спасти героев, и *неполнота времен*, не просто ностальгически возвращающихся в кризисные моменты истории, но прямо схлопывающихся в единое целое в момент гибели каждого человека, — метасюжет романа. Роман — большая экспликация известного литературного топоса, когда перед казнью перед глазами проносится вся жизнь; только этот топос превращен из факта индивидуального характера в факт интерсубъективный, затрагивающий людей, здания, деревья, трактаты, произведения искусства, и их автор тоже заставляет говорить, иногда даже несколько насильственно.

1 Здесь и далее роман цитируется по электронной версии с указанием номера части и главы в скобках (URL: <https://books.yandex.ru/books/RgmbMbRy/read-online>).

Роман предлагает радикально иной, инверсивный ход мысли, чем мы знаем из Шмитта и Таубеса. Что, если империи больше нет? Что, если религиозные обычаи только симулируются, а государство превратилось в бездушную бюрократическую машину? Где ночует катехон, когда все внешние формы удержания истощились и дискредитировали себя? Ответ автора одновременно архаичен и пугающе современен: последний рубеж обороны мира проходит не по границам государств и не по литургическим годовым кругам, а по границам человеческой души. Катехон становится *внутренним* — и оттого еще более уязвимым. Сухбат Афлатуни выстраивает повествование как *тотальный тактильный опыт*, опыт постоянной близости своего тела и чужой заботы, сопротивляющийся призрачности мира, который он сам же описывает. В этом как раз сила романа: будучи философской фантазией по жанру, он оказывается проверкой того, что никогда не будет играть по законам фантазии.

Первая книга дилогии, «Сожженный», начинается с обманчиво монументальной сцены. На площади в современной Германии готовятся сжечь человека. Публика собирается задолго до события, вооружившись «миниатюрными термосами с кофе или глинтвейном на случай, если казнь затянется» (I, 1). Афлатуни с первого же абзаца вскрывает главную болезнь эпохи — утрату онтологической серьезности. Казнь перестала быть событием, прорывающим ткань обыденности. Она стала частью досуга, спектаклем, который потребляют так же, как кофе из термоса.

Театрализация смерти — ключевой симптом, который диагностирует роман. Инквизитор, ответственный за проведение казни, следит за происходящим «вполглаза». Его мысли заняты бумагами, отчетами, отсутствием нужных «темплейтов» (I, 2). Бюрократический язык вытесняет язык веры и страдания. Появляется «человек в белом халате» с «блеснувшим шприцем», обсуждающий возможность «усыпляющего укола» (I, 1). Жертва должна быть не только эффектной, но и «корректной», соответствующей инструкциям. Сакральное действие мутирует в административную процедуру.

Показательно, что сам казнимый, Фархад, выходит из этого испытания внутренне опустошенным. Он пережил предельный опыт, однако этот опыт не стал для него событием обретения истины. Напротив, он запускает механизм распада личности. Дальнейшее повествование — это история человека, утратившего все внешние опоры и теперь вынужденного искать опору внутри себя, не будучи уверенным, что она там есть.

Проза Афлатуни в «Сожженном» строится по законам монтажа. Разные временные пласты (детство в Самарканде, юность, эмиграция, больничная палата) наслаиваются друг на друга, создавая эффект разорванного, пульсирующего сознания. Это не просто формальный прием, а выверенная передача внутреннего состояния героя. Мотив множественности имен, которые примеряет на себя герой, работает здесь на пределе смысла. Имя перестает быть знаком судьбы, как в античной трагедии. Оно становится знаком поиска, попыткой ухватиться за ускользающую целостность. Фархад словно пробует разные идентичности на вкус, надеясь, что какая-то из них окажется «своей» и остановит внутреннее кровотечение. Но ни одна не держится.

В этот момент отчаяния рассудок предпринимает последнюю попытку навести порядок. Фархад начинает писать «маленькие трактаты». Это сбивчивые и переходящие в реальные романские диалоги философские эссе, в которых он пытается рационально объяснить природу зла, свою вину, механизмы истории. Трактаты — жест отчаяния мыслящего человека, который не может принять иррациональность мира. Они — последняя линия обороны известного ему логоса перед натиском странного, неведомых герою языковых игр, говорящих не только о лично пережитом, но и обо всем остальном.

И здесь Афлатуни совершает важнейший философский ход. Трактаты Фархада не работают. Они остаются фрагментарными, незавершенными, внутренне противоречивыми. Рациональная мысль, лишенная опоры в вере и в живом чувстве, не в силах удержать распад. Она лишь фиксирует его, превращаясь в бесконечное прокручивание одних и тех же вопросов без ответов. Философия пасует перед болью. Интеллектуальный катехон терпит крах там же, где потерпел крах катехон институциональный.

И тогда в романе происходит радикальная смена оптики. Вторая книга, «Шоколадница», отдана Анне — возлюбленной Фархада, матери его так и не родившегося ребенка. Ее записки — это не философские трактаты, а дневник тела и души, стоящих на пороге небытия. Анна смертельно больна, у нее большое сердце, она носит под сердцем ребенка и знает, что, возможно, не выживет. И слово во второй части становится прозрачным как дыхание, которое достается и Фархаду. Если первая часть напоминала своей напряженностью трактаты Гастона Башляра о земле, то здесь это его «Грезы о воздухе» — только в отличие от Башляра Сухбат Афлатуни не экспериментирует с состояниями мысли, а выясняет, дойдет ли язык до собственного предела, когда он начнет спотыкаться о себя и тем самым превращать картины воображения в реальные картины разных эпох.

Афлатуни выстраивает строгую композицию: двенадцать экфрасисов Анны противостоят двенадцати трактатам Фархада. Если он пытался *объяснить* мир через понятия, то она пытается *удержать* мир через взгляд. Она всматривается в картины старых мастеров, в игру света на стене, в лицо спящего Фархада. Ее письмо — попытка остановить мгновение, зафиксировать его с почти документальной точностью, потому что каждое мгновение может стать последним.

«Она чувствовала его мысли кожей, губами. Своим неправильным сердцем» (II, 4). Эта фраза звучит как ключевая метафора всего романа. Мир забыл, как жить по-настоящему. Он разучился биться в такт с вечностью. Анна же, умирая, бьется. Ее телесная уязвимость становится формой предельной подлинности. В отличие от театрализованной смерти Сожженного, смерть Анны — событие, которое происходит *внутри* жизни. Оно не выставлено на всеобщее обозрение, оно совершается в тишине больничной палаты неподалеку от городской библиотеки и на страницах дневника.

Именно Анна, а не философствующий интеллект Фарахад, становится подлинным центром удержания в романе. Она удерживает мир вокруг себя силой своей любви. Эта любовь лишена романтической героики. Она проявляется в мелочах: в тревоге, в заботе, в попытке дотянуться до Фархада, когда он уходит в другую комнату, уходит в себя, уходит в забвение, и только «работают потовые железы... Забыть ее сердце, ее желудок, ее железы, пусть существуют, цветут и поют без него» (I, 30). Она — живой, теплый, пульсирующий катехон на холоде истории.

Потеря, она же невозможность, ребенка становится кульминацией ее внутренней драмы. В мире Сухбата Афлатуни, перефразируя раннего Витгенштейна, о чем невозможно говорить, то придется потерять. После этого события смешение *хронотоков-для-него* и *хронотопов-для-других* предстает необратимым. «Так и слово растет себе и шумит, простое, ясное и непахучее, пока в нем не поселится невидимый семантический грибок» (II, 29). Письмо становится последней формой сопротивления небытию. Анна умирает, ее записки — тоже сожженный ею перед смертью роман, и все же они были написаны. Они — тот «прах», который Фархад унесет с собой в пустыню.

Записки Анны — не тексты среди текстов, это способы установления близости и дали, это выверенная отладка страдальческой близости и страдальческой дали в условиях аномии, то самое *оставшееся время* по Агамбену, как постоянное вос-

становление обращения апостола Павла на руинах; как постоянный риск оказаться далеким от самого себя, потерять себя, постыдно обнажиться от себя прежнего; как мучительная операция записи спасения на скрижалях сердца, где есть только человек и песок. Кажется, что Сухбат Афлатуни иногда прямо толкует Агамбена, хотя и несколько принудительно привлекая множество западных и восточных образов.

Фархад приходит в пустыню с урной, содержащей прах Анны и пепел ее книги. Он мог бы рассыпать его по ветру, совершив красивый и уже традиционный жест прощания. Это была бы аномия, как в начале романа, ритуал, лишенный тела и ставший эстетикой, которую все понимают по-своему. Но он поступает иначе. Он начинает копать землю, чтобы посадить сад. Это жест чистого, безнадежного, почти абсурдного труда, в духе древних патериков, и в умении показывать такие жесты — философская сила этого романа о времени. Фархад знает, что сад в пустыне обречен. Знает, что вода уйдет в песок, что ростки сгорят под солнцем. И все равно он копает, сажает, поливает. Сад — это материализованная память об Анне. Это попытка дать ее любви продолжение не в слове и не в мысли, а в самом факте существования зеленого ростка посреди мертвой земли. Это удержание, ставшее плотью, — пусть и плотью столь же хрупкой, как и человеческое тело.

Разумеется, сад уничтожают. В роман врываются безликие четверо, которые сжигают все, что вырастил Фархад. Огонь, уже однажды испепеливший его самого на площади, теперь испепеляет плоды его любви. Кажется, что это окончательное поражение. История неумолима, пустыня всеильна, любой личный жест обречен.

Но Фархад остается. Он снова один в пустыне, у пепелища. Однако что-то в нем изменилось. Сцена второго сожжения зеркально отражает первую, но с принципиально иным смыслом. В первый раз он был жертвой чужого, бессмысленного ритуала. Во второй раз он стал творцом, чей труд уничтожен. И это уничтожение не опустошает его до конца. Потому что сам труд, сам акт созидания сада уже изменил его внутреннюю структуру. Он уже стал тем, кто способен любить мертвых и ухаживать за живыми. В мире романа внутренние структуры живой жизни создаются не языком, не опытом, не пережитым, а особым существованием на грани, противостоящим учредительной силе языков и институтов. Это, сказал бы поздний Витгенштейн, одна из *языковых игр* — но игра на пределе возможностей, когда уже не осталось ни слов, ни сил перенести все пережитое.

Удержание, которое предлагает роман, — не триумф, а усилие. И в этом усилии — утешение. Сухбат Афлатуни напоминает нам о том, что человек не только продукт истории и не только жертва обстоятельств. Человек — это еще и точка, в которой бытие собирается и удерживается от распада. Пусть на миг, пусть ценой невероятных усилий, пусть без всякой гарантии на успех. Но именно такие точки и не дают миру окончательно соскользнуть в бездну. Последний катехон ночует не в Первом, Втором или Третьем Риме. Он ночует в человеческом сердце, способном на любовь вопреки очевидности смерти. И пока оно бьется — даже «забывая, как биться», — у истории есть шанс.

Библиография

Вера Котелевская

Монополия на истину

ВЗЛЕТ И ПАДЕНИЕ НАЦИСТСКОЙ
«ПИСЬМЕННОСТИ»

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_306

**Барбиан Я.-П. Литературная политика Третьего рейха:
книги и люди при диктатуре / Пер. с нем. С. Ташкенова.**

М.: Individuum; Эксмо, 2026. — 536 с. — 4000 экз.

Если задаться вопросом, что сегодня почитать в России о книгоиздательской политике (или медиаэкономике) Германии 1933–1945 гг., обернувшейся *политикой другими средствами*, можно только развести руками. Сославшись на несколько статей и диссертаций¹, придется констатировать, что работа с этой темой не выходит за рамки академических аудиторий и институций или же, напротив, служит полем для весьма вольных и выборочных интерпретаций англоязычных источников в соцсетях. Интересующимся тем, что стало после 1933 г. с впечатляющим стилевым и идеологическим многоголосием литературы и прессы эпохи Веймарской республики, можно посоветовать разве что основательное исследование Евгения Зачевского, однако издано оно тиражом 500 экземпляров и, кажется, имеет обращение все в том же узком академическом кругу². В СССР интерес к тому периоду, подпитывавшийся послевоенной антифашистской риторикой, появлялся в обзорных трудах, например в многотомной «Истории немецкой литературы», издававшейся «Наукой» в 1960–1980-е гг., или в исследованиях о фигурах, представивших с 1949 г. литературу ГДР (Бертольте Брехте, Иоганнесе Роберте Бехере, Анне Зегерс и др.), но после распада СССР этот интерес пошел на спад, сместившись к литературе и СМИ воссоединившейся Германии.

-
- 1 См., например: *Штыркина О.В.* Информационно-пропагандистские технологии в прессе Третьего рейха: дис. ... канд. филол. н. М., 2011; *Бороздинова З.* Репертуарная политика берлинских драматических театров (1933–1944): дис. ... канд. искусствовед. М., 2022.
 - 2 *Зачевский Е.* История немецкой литературы времен Третьего рейха (1933–1945). СПб.: Круга, 2014.



Перевод труда Яна-Питера Барбиана заполняет указанную лакуну. При этом следует особо оговорить предметную область и жанр этой книги, которую к легкому чтению не отнесешь: перед нами основательное историографическое исследование. С точки зрения предмета монографию можно охарактеризовать как источниковедческое исследование издательской, литературной и массмедийной политики 1933–1945-х гг.: оно зиждется на кропотливой работе с архивами и отличается внушительным объемом документальной фактуры, официальных сводок и личных свидетельств, статистических выкладок и отчетов. Библиография и перечень архивов — от авторитетного литературного архива в Марбахе до всевозможных государственных, земельных и городских архивов Германии — состав-

ляют внушительную базу источников. Язык цифр и документов в этой книге громче авторской риторики. Протоколирование книжных продаж внутри страны и за рубежом, членских взносов во всевозможных читательских и писательских организациях, изменений в кадровом составе министерств, архивов, библиотек и издательств, внимание к распределению государственных дотаций между типографиями и освещение института премирования литераторов — все это и многое другое позволяет поэтапно проследить, как реализовывалась политика «гляйхшальтунга»³ и ариизации всех сфер жизни — от государственных учреждений и общественных организаций до частного бизнеса и домашних библиотек.

И все-таки перед нами нечто большее, чем реферирование и систематизация архивных фондов эпохи Третьего рейха. Барбиан не только скрупулезно реконструирует историю институций и агентов, участвовавших в формировании литературного, книгоиздательского и книготоргового, журналистского и образовательного полей этого периода, но и намечает типологию тех инструментов, с помощью которых государство может в кратчайшие сроки монополизировать все сферы интеллектуального производства. Интенция Барбиана, безусловно, медиакритическая.

Модель «гляйхшальтунга», внедрявшаяся в Германии с весны 1933 г., позволила унифицировать публичное поле, парализовав всякую возможность дискуссии, и, если говорить о поколении родившихся в середине 1920-х — начале 1930-х гг. (поколении Гюнтера Грасса), сформировать с нуля — с помощью полувоенизированных детских и юношеских организаций, идеологически перелицованных школьных программ, подвергнутых «чистке» библиотечных фондов, искусства плаката и журнальной продукции — пронацистское коллективное сознание⁴. Цензура, спускавшая сверху списки «запрещенной и нежелательной» литературы, довольно быстро обрела форму самоцензуры, в рамках которой привыкли мыслить не только писатели, журналисты, библиотекари, ученые и учителя, но и обыватель. «Изменение читательского поведения» было стратегической целью национал-социалистических образовательных и издательских реформ (с. 278).

Впрочем, одно из обнадеживающих наблюдений Барбиана, подкрепленное многочисленными фактами, заключается в том, что пропагандистская машина то

3 *Gleichschaltung* (нем.) — унификация; в контексте Третьего рейха — насильственное приобщение всех государственных и частных институций, а также граждан к идеологии НСДАП.

4 См. об этом: Манн Э. Школа варваров: воспитание при нацистах / Пер. с англ. В. Лазариса. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2023.

и дело давала сбои, а читатели не особенно желали «воспитываться и учиться» (там же), предпочитая пропагандистским трудам и брошюрам книги о путешествиях, природе и профессиях, а из-под прилавка по-прежнему можно было добыть легкое эротическое и развлекательное чтиво. Варваризация культуры обернулась ощутимой «тривиализацией вкуса» (с. 380).

Причины сбоев пропагандистской машины выявляются Барбианом по ходу всего исследования, и среди них отчетливо выделяются следующие. К концу 1930-х гг. стала ощутима депрофессионализация институций, формирующих книжную культуру. Место профессионалов занимали ловкие функционеры, кадровый голод нарастал: было уволено или репрессировано множество специалистов-евреев, полуевреев и т.д. или несогласных с режимом, а также недостаточно рьяно выказывавших режиму лояльность; с началом войны кадровый голод усилился из-за мобилизации, а с момента бомбардировок немецких городов — из-за гибели мирного населения. Кроме того, никакие поощрения в виде литературных премий, высоких тиражей и поездок писателей с лекциями по стране не могли скрыть того факта, что талантливые и оригинальные авторы были вытеснены из официального мейнстрима — получили запрет на профессию во всех сферах литературного поля, были экспатрированы, репрессированы, ушли во внутреннюю эмиграцию или покончили с собой. Немаловажным фактором, подрывавшим диктатуру изнутри, оказалась ожесточенная конкуренция за контроль над печатной продукцией между государственными организациями, министерствами и типографиями, нередко мешавшими работе друг друга; конкурентная борьба шла и внутри партийной элиты. Что касается экономики, то все чаще случались факты коррупции или протектирования при распределении госзаказов на закупку бумаги, печать, налоговые льготы и т.п. Не могло не сказаться на эффективности идеологической машины также противоречие между экономическими и политическими интересами рейха. Низкий и стремительно близившийся к нулю внешнеполитический имидж нацистского государства осложнял экспортную книготорговлю, политический изоляционизм затруднял внешнеэкономические контакты. В свою очередь, нараставшее к началу 1940-х гг. равнодушие как мирного обывателя, так и бойца рейхсвера к пропагандистской литературе и прессе и рост интереса к популярной продукции (взлет приключенческих жанров, биографий и травелогов, познавательного нон-фикшена), с одной стороны, и бюрократизация, невозможность качественно контролировать на местах выполнение огромного числа официальных директив — с другой — мешали бесперебойной работе пропагандистской машины.

Книга Барбиана создает устойчивое впечатление, что внутри бюрократической системы рейха нарастал, так сказать, кафкианский эффект деформации: система оказалась настолько разветвленной и обремененной тотальным самоотчетом, что постепенно стала разрушаться изнутри.

Монография разделена на четыре части: логика композиции демонстрирует движение от взлета к падению системы, выстроенной гитлеровской диктатурой. Образ руины, разваленного целого культуры как итога национал-социалистического проекта содержится в оригинальном названии книги, ее подзаголовке («Von der Gleichschaltung bis zur Ruin»). В этой нисходящей линии угадывается аллюзия на знаменитое эссе-манифест Генриха Бёлля «В защиту литературы развалин» (1952), которое выразило мнение о *поэзии после Аушвица* изнутри той среды, которая была причастна этой руинизации⁵. Барбиан хронологически запечатлевает движение от

5 «Литература вернувшихся», объединившихся в ФРГ вокруг «Группы 47», своей главной задачей будет считать сопротивление любым формам иллюзии, любым попыткам мифологизации современности, стремясь в заново обретенном языке простых вещей прорваться к самой реальности.

упадка демократических институтов к повороту на централизацию (глава «Смена кадров — смена медиа. От Веймарской республики к Третьему рейху»), затем переходит к обстоятельному освещению разработки, взлета и нарастающего кризиса пропагандистской машины и государственно-капиталистической экономики Третьего рейха (глава «Институционализация медиа-диктатуры и ее власть над книгой») и, наконец, обращается к персоналиям, рассматривая деятельность конкретных институций, связанных с литературным творчеством, премиальным поощрением, библиотеками, читательскими клубами и т.д. (главы «Книга в медиа-диктатуре: перспектива властей» и «Книга в медиа-диктатуре: перспектива подвластных»). В заключительной главе особую ценность представляют личные судьбы и досье, документальные портреты как пособников режима, так и тех, кто саботировал его и вел пристальное наблюдение, создавая свою трагическую хронику.

Остановимся на ряде фактов и выводов, содержащихся в каждой главе и представляющих особую ценность для реконструкции картины «медиа-диктатуры».

Как становится ясно из первой главы, одним из первых последствий вмешательства НСДАП в культуру стало закрытие германского отделения ПЕН-клуба, недвусмысленно отразившее курс на изоляционизм и оправдание наращивания военной мощи при новом составе рейхстага. Этот курс был взят еще в октябре 1933 г. с выходом из Лиги Наций. «Интернациональное» стало синонимом враждебного; попыток оправдаться за отстранение писателей и филологов по национальному и политическому признаку от работы в Прусской академии искусств, ПЕН-клубе и в ряде писательских организаций не предпринималось. Когда в пике такой политике на международном заседании ПЕН-клуба, возглавляемого в 1933 г. Гербертом Уэллсом, была принята антигерманская резолюция, немецкая секция вышла из состава организации. Восьмого января 1934 г. в Германии был создан Союз национальных писателей, который в полном составе «подписал Клятву верности Адольфу Гитлеру» (с. 35). Спустя полгода, 9 июня, был сделан еще один шаг к унификации и контролю: три писательские организации времен Веймарской республики буквально растворились в учрежденном Рейхсминистерством народного просвещения и пропаганды, возглавляемым Геббельсом, Союзе писателей рейха, для вступления в который необходимо было «доказать принадлежность по рождению к германской крови и политически безупречное поведение» (с. 38). Организация была наделена правом «определять, можно ли то или иное произведение издавать в Германии или нет» (там же).

Символическим ритуалом, закрепившим новый курс на прощание с так называемой «еврейско-марксистской эрой» (с. 77), стала печально знаменитая акция сожжения книг, названная «Акцией против негерманского духа», прокатившаяся по всей стране. Она дала толчок к работе по созданию закрытых запретительных списков, отныне регулировавших ассортимент книготорговли и библиотечные фонды. Барбиан пишет:

Особенно сильно от запретов на распространение пострадали... издательства, публиковавшие произведения натурализма, экспрессионизма, дадаизма, нововещественности, современную мировую литературу и актуальную критику. Помимо произведений Брехта, Хазенклевера и Генриха Манна [издательству] *Propyläen Verlags GmbH* пришлось отказаться от бестселлера Ремарка «На западном фронте без перемен». <...> Для всех издательств запреты означали огромный экономический ущерб, а для некоторых — и угрозу существованию (с. 46).

Борьбой против «негерманского духа» отныне оправдывались не только языковые преобразования (избавление от иностранных слов, например от французского по происхождению *Literatur*, замененного на исконно немецкое *Schriftentum*, «пись-

менность», и т.п.), но и приобретение по бросовой цене, экспроприация и национализация ряда крупнейших частных издательств (показателен случай с *Ullstein* — см. с. 46–52). Что касается библиотек, то все региональные учреждения должны были теперь находиться в ведении рейхсминистерств, сотрудники подверглись «чистке», а отбор новых кадров полностью согласовывался с членством в НСДАП и политикой ариизации профессий.

Во второй главе подробно рассматривается реализация этой политики на всех уровнях интеллектуального производства. Несмотря на перипетии борьбы нескольких министерств, ведомств и департаментов, одновременно претендовавших на право контролировать образование, «письменность», прессу, радио, театр и другие сферы культуры, результат был очевиден: политическая унификация затронула все названные сферы, государство подчинило тотальному политическому и экономическому контролю работу издательств, типографий, книготорговых предприятий, библиотек, введя запрет на профессию для всех, кто хоть как-то не вписывался в законы рейха.

В третьей главе подробно рассматриваются государственные меры по установлению цензуры и контролю над ее исполнением. Под экономический и идеологический контроль госструктур была взята печать энциклопедий, учебников и даже календарей. Из рядов немецкой литературы и художественной критики были изгнаны Альфред Дёблин, Генрих, Клаус и Томас Манн, Бертольт Брехт, Курт Тухольски, Герварт Вальден, Вальтер Беньямин, Лион Фейхтвангер, Курт Пинтус, Теодор Адорно и многие другие.

Среди запрещенной политической литературы были тексты рабочего движения в Германии и ведущих представителей СДПГ, труды о русской революции и возникновении Советского Союза, а также сочинения КПП⁶... и все сочинения ряда пацифистов. Индексация юридической литературы особенно затронула еврейских правоведов. Нежелательными и вредными оказались также тексты Исповедующей церкви, труды по антропософии, психоанализу, женской эмансипации, прерыванию беременности, натуразму, а также просветительская литература на тему сексуальности и однополых отношений, эротика и бульварная литература. В разделе беллетристики была представлена почти вся литература модерна и авангарда — не только немецких, но и зарубежных авторов (с. 204).

С конца 1930-х гг. к реализации проекта защиты «германского духа» от «враждебного» и «разлагающего» влияния подключились структуры гестапо и СС, которые занимались «экспертизой» литературной продукции, изъятием запрещенной и «нежелательной» литературы и, соответственно, назначением виновных за подобные нарушения (с. 120–126). С началом войны книгопроизводство почти полностью перешло под контроль аппарата вермахта по письменности.

В четвертой главе монополизация печати представлена с точки зрения профессионалов, читателей, писателей, ставших участниками, свидетелями или непосредственными наблюдателями происходившего. Особую ценность представляют факты использования лазеек и лакун в законодательной базе рейха и противоречивых директивах разных ведомств, а также тихого сопротивления линии НСДАП. Так, научным библиотекам удалось сохранить огромный пласт литературы из запретительного списка:

Идею сохранить эти фонды в государственных, земельных и университетских библиотеках поддержали даже власти. Рейхсминистерство внутренних дел указало, что

6 Коммунистическая партия Германии.

§7 Чрезвычайного Указа рейхспрезидента «О защите немецкого народа» от 4 февраля 1933 г. — «предписание рекомендательного характера». От конфискации и изъятия печатного издания, содержание которого представляло угрозу нарушения общественной безопасности или порядка, можно было воздержаться, «если личность владельца гарантировала, что хранящаяся у него коммунистическая или марксистская литература будет использоваться только в разрешенных целях, а именно для научной работы». <...> В постановлении министерства культуры Баварии от 5 апреля 1933 г. говорилось, что запрещенная литература не должна изыматься из научных библиотек, «поскольку успешная научная борьба с большевистской, марксистской и пацифистской отравой предполагает знание соответствующей литературы» (с. 280).

Среди историй «подвластных» заслуживает интереса казус, связанный со спасением архивов Генриха Гейне. Доктор германистики Герман Ройтер собирал коллекцию изданий великого немецко-еврейского поэта еще во времена Веймарской республики. Благодаря пожертвованиям и частным фондам ему удалось сформировать богатейший архив рукописей, прижизненных и повторных изданий поэта, исследований о нем «почти в полном объеме», а также «прекрасную коллекцию рисунков, гравюр, офортов и литографий, посвященных иконографии Гейне и близких ему людей» (с. 373). Все это было «доступным для широкой публики в здании Земельной и городской библиотеки на Граббеплац в Дюссельдорфе и в Доме Гейне на Болькер-штрассе» (там же).

Ройтеру, не вступавшему в конфликт с властями, но и не числившемуся в НСДАП, повезло сохранить коллекцию и в годы диктатуры, не пряча ее в закрытые фонды. «Осенью 1943 г. Ройтер, наконец, совершил трюк: в 40 коробках он перевез всю коллекцию Гейне в замок Витгенштейн в 120 км от Дюссельдорфа и тем самым спас ее от уничтожения во время воздушных налетов» (с. 374). Подобные истории, безусловно, лишь с еще большей наглядностью свидетельствуют как о невозможности предотвратить индивидуальными усилиями агрессию нового варварства, действовавшего далеко за пределами юридического поля и самого понятия человечности, так и о хрупкости отдельных человеческих судеб в такой борьбе.

Барбиан посвящает свое фактографическое исследование писателям, «уничтоженным немецкими национал-социалистами», и открывает книгу списком имен, который мог бы быть продолжен. Завершает он послесловием, в котором звучит мысль об актуальности его исследования: она заключается, помимо академически строгого описания медиаэкономики и медиаполитики Третьего рейха, в уроке «политической и моральной ответственности за действия общества», долга каждого «вести медиакритический диалог со сложной реальностью жизни» (с. 406).

Человек в истории жанра

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_312

Павел Т. Жизнь романа: краткая история жанра /
Пер. с франц. О. Волчек.

М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. — 416 с. — Тираж не указан.

Книга франко-румынского литературоведа Тома Павела «Жизнь романа» — масштабное по замыслу и охвату материала исследование, в котором описана история жанра на протяжении нескольких веков его существования — от ранних античных образцов до современных форм, от Гелиодора до Пинчона. В оригинале (на французском) книга вышла в 2003 г., а теперь, спустя почти двадцать лет, стала доступна и русскоязычному читателю¹. Для современного литературоведения исследования наподобие «Жизни романа» не характерны. С точки зрения временных рамок и широты концептуальных обобщений книга мало похожа на распространенные сегодня разборы отдельных «кейсов». Она ближе к работам первой половины — середины XX в., таким как «Мимесис» Э. Ауэрбаха или «История искусства» Э. Гомбриха, в которых построение «большого нарратива» с подключением самого разнообразного материала позволило авторам сформулировать общие принципы эстетической эволюции. Не случайно в одной из рецензий «Жизнь романа» называется ностальгическим и даже консервативным нарративом². Конечно, осознает это и сам Павел, упоминающий о «гегелевских отголосках» в своей работе (с. 12).

Жизнь романа: краткая история жанра

Павел известен прежде всего как исследователь вымышленных миров. Он одним из первых начал последовательно применять для анализа литературы философскую теорию возможных миров и разработки философии языка. В работах 1970–1980-х гг., посвященных проблемам литературной семантики, Павел писал, что литературный текст одновременно конструирует и имеет своим референтом особую реальность, относительно которой содержащиеся в нем отдельные высказывания могут проверяться на достоверность, то есть быть «истинными», пусть даже они не соответствуют нашей действительности. Мир текста, таким образом, автономен по отношению к реальности, а читательское погружение в него представляет собой постепенное усвоение «фикциональных истин». Для Павела также важны историческое и социокультурное измерения вымышленных миров: последние

- 1 В оригинале книга называется «La Pensée du roman» («Мысль о романе»). В 2013 г. автор выпустил на английском доработанную версию под названием «The Lives of the Novel: A History», которое в несколько измененном виде и было использовано для русскоязычного издания.
- 2 Митрошенков К. Между идеализацией и правдоподобием: о «Жизни романа» Тома Павела // Горький. 2025. 26 мая (URL: <https://gorky.media/reviews/mezdu-idealizacii-i-pravdopodobiem>).

не только являются изобретениями писателей, но и отражают общественные запросы и проблемы³. Вымышленные миры сосуществуют в истории — что позволяет аудитории выбирать между разными способами осмысления действительности — и в совокупности составляют, воспользуемся формулировкой из «Жизни романа», коллективную «экономику воображаемого» (с. 125).

Ранние работы Павела демонстрируют и приверженность более традиционному формальному анализу «грамматики сюжетов»⁴. Можно сказать, что «Жизнь романа» представляет собой закономерное развитие размышлений автора как о проблеме вымышленных миров, так и о структурах повествования: формальный анализ романов позволяет ему делать выводы о том, как они помогали читателям выстраивать отношения с миром и обществом, нормой и идеалом.

Павел исходит из мысли, что любое повествовательное произведение не отражает внешнюю реальность, а изобретает новую, в основу которой всегда заложена некая «фундаментальная антропология», «содержательная гипотеза о природе и устройстве человеческого мира» и о месте человека в нем (с. 35, курсив автора). В древней эпохее человек не был отделен от мира и сообщества, в трагедии он целиком зависел от судьбы. Роман же, придя на смену этим жанрам, показал разрыв человека с миром, где правит случайность. Роман — это жанр, в котором впервые «мироздание предстает как единство, превосходящее множественность человеческих сообществ» (с. 45), и который мог возникнуть только в мире, «открывшем для себя... свободу человеческого я» (с. 49). Как следствие, роман по-новому ставит аксиологический вопрос об отношении человека к норме и идеалу: существует ли идеал внутри мира или вне его? И чем объясняется и мотивируется нормативность идеала для человека? Поиск ответов на эти вопросы и придает импульс историческому развитию романа: он находится в постоянном диалоге, «аксиологическом споре» с самим собой, колеблется между идеализацией и правдоподобием — подчинением изображения абстрактной схеме и попытками вписать идеал в повседневный мир. Иными словами, историческая динамика жанра не может быть объяснена ни чисто эстетическим поиском новых форм и «остранением», ни внешними социокультурными факторами. Эти рассуждения обуславливают методологическую установку исследования.

В выборе метода Павел колеблется между формализмом М.М. Бахтина и социальной историей Й. Уотта⁵ и приходит к выводу о необходимости их синтеза, так как специфичные для романа способы репрезентации и организации вымышленного мира связаны с социокультурным фоном и судьбами общества. Соединение методов позволяет автору понять «эволюцию романа в долгосрочной перспективе», увидеть «внутреннюю логику его становления и диалог, который его представители вели друг с другом на протяжении веков» (с. 36). Одновременно с этим притягательна для Павела и «спекулятивная история романа» Г. Лукача, в частности идея «внутреннего созревания жанра», которое обусловлено «движением концепта», — базового тезиса романа об отделенности человека от мира. Как и Лукач, Павел полагает, что в истории романа этот концепт не менялся, но зато меняются отношение к нему и способы его трактовки, которые и определяют типологическое разнообразие жанра.

3 См.: Pavel T. «Possible Worlds» in *Literary Semantics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975. Vol. 34. № 2. P. 165–176; *Idem*. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

4 См.: Pavel T. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

5 См.: Watt I. *The Rise of the Novel*. Berkley: University of California Press, 1957.

Устойчивость концепта, однако, не становится основой для определения романа. Павел избегает строгих формальных и тематических дефиниций: для него роман, как и эпоха, в которую он возник, демонстрирует «беспределенную тягу к изменению» (с. 42). Но он и не соглашается с идеей бесконечной пластичности жанра, предпочитая опираться на контекстные исторические определения. В понятие романа, таким образом, включаются не те произведения, которые соответствуют каким-либо заранее установленным критериям, а те, которые «на протяжении веков прославлялись и читались как романы» (с. 42). Большое значение в формировании этого негласного консенсуса Павел приписывает переизданиям старых текстов в жанровых сборниках и антологиях. Так, он неоднократно ссылается на «Всеобщую библиотеку романов», известную книжную серию, выходившую в Париже в конце XVIII в., которая знакомила аудиторию со многими эллинистическими, рыцарскими, пасторальными и прочими романами. Благодаря подобным сборникам в сознании читателей новые и старые произведения сосуществовали, опознавались как романы и вступали в диалог друг с другом.

Историю романа Павел структурирует следующим образом. Во-первых, он выделяет два этапа: предмодерный и модерный, отличающиеся отношением к норме, идеалу и взаимосвязи человека и среды. В предмодерном романе нормативность идеала обусловлена его трансцендентным характером: он заранее дан, находится вне мира и не обусловлен средой. В модерном романе, сформировавшемся в XVII–XVIII вв., происходит интериоризация идеала, что проблематизирует его нормативность и связь со средой. Во-вторых, выделяются два метода: идеографический и индуктивный. Первый позволяет создавать отличные от реальности вымышленные миры, достоверность которых основана не на правдоподобию мест, характеров и деталей, а на том, насколько хорошо они выражают (например, аллегорически) некую абстрактную идею. Индуктивный же метод служит для изображения уникального и необычного происшествия, которое разворачивается в конкретном месте и происходит с конкретными людьми. В предмодерных романах доминировал идеографический метод, но к концу XVII в. вкусы аудитории меняются и новые формы правдоподобия становятся более привлекательными для читателей, чем прежний схематизм. В-третьих, Павел выделяет два типа романа с точки зрения отношения к идеалу: идеалистический и антиидеалистический, которые в споре друг с другом разрабатывают различные приемы для аргументации тезиса о возможности воплощения идеала в мире. В ранних романах идеографический метод применялся для изображения идеала, а индуктивный — порока. В модерном же романе индуктивный метод служит погружению читателя во внутренний мир героев.

По этим категориям Павел группирует исторические типы романов и конкретные произведения. Предмодерный идеалистический идеографический роман у него представлен эллинистическим, рыцарским и пасторальным романами, антиидеалистический идеографический — плутовским, антиидеалистический индуктивный — новеллой (жанром, смежным с романом). В греческом романе пара идеальных возлюбленных сопротивляется враждебному миру, который, в свою очередь, обживает и подчиняет норме герой рыцарского романа, чье служение долгу обусловлено божественным идеалом, но и является личным выбором, выражением его субъектности. Пасторальный роман рассказывает о расколе самости — о взрослении героя путем познания собственных чувств. В этих романах жизнь человека показывалась как череда изолированных эпизодов, связь между которыми была слабо мотивирована. Эпизодичность в целом является отличительной чертой предмодерного повествования, которая, по Павелу, не вызвана неумением ранних авторов создавать связные истории, а выражает «принцип вселенной», в которой жизнь не подчинена судьбе.

Отход от эпизодической структуры в сторону единства действия происходит в плутовском романе, герой которого вынужден сам рассказывать о своих пороках, «потому что никому другому не придет в голову говорить о нем» (с. 98). Форма повествования от первого лица помогает писателям связать разрозненные эпизоды в цельный рассказ, показать последствия событий прошлого в настоящем. Особую роль в развитии этой повествовательной формы Павел отводит роману Д. Дефо «Счастливая куртизанка, или Роксана»: в нем действие сосредоточено на одной героине, которая последовательно излагает историю своей жизни. Этот роман представляет интерес еще и потому, что в нем падение героини показано как личный выбор, выражающий ее субъектность, а не природную порочность.

Среди предмодерных повествовательных жанров самым правдоподобным Павел считает новеллу, так как в ней детализация в изображении места сочеталась с вниманием к человеку в разных обстоятельствах. С точки зрения скептического отношения к идеалу новелла близка к плутовскому роману, однако она не иллюстрирует абстрактные образы и идеи, а показывает конкретные ситуации и обнаруживает влияние на поведение человека скрытых мотивов, невыразимых желаний и неспособности полностью понять себя.

Переход к современному роману связан с существенными преобразованиями в общественном сознании, в частности с утверждением нормативной ценности общества и общественного договора, по отношению к которому каждый человек — и господин, и слуга. Эта двойственность заостряет отношения со средой, которая формирует человека позитивно, задавая рамки развития личности, и негативно — через отрицание и сопротивление. Взамен внешнему идеалу «модерное антропологическое воображение» создает новую фигуру человеческого совершенства — прекрасную душу. Фокус внимания переносится на индуктивное описание отношений души с миром через передачу внутреннего мира героя и его социального и материального окружения. В современном романе центральный вопрос о существовании прекрасной души в мире повседневности решался сначала через отделение идеала от среды (в XVIII в.), а потом через его натурализацию в среде (в XIX в.).

Вершина современного индуктивного идеализма — «Памела» С. Ричардсона, в которой форма личного повествования передает не моральное падение героини, а ее совершенство, ведь «если ей приходится говорить о себе, то только потому, что никто другой не может понять и описать извне те сокровища чуткости и мужества, которые скрыты в ее сердце» (с. 137). Такая форма рассказа создает единство действия и способствует погружению в субъективный мир персонажа, вместе с которым читатель переживает историю и чье восприятие окрашивает все происходящее. Тем не менее, хотя Ричардсон и позволяет читателю заглянуть внутрь прекрасной души, ее генезис остается необъяснимым: совершенство героини не мотивируется ни происхождением, ни средой социализации.

С Ричардсоном спорит Ж.-Ж. Руссо, выступающий против метода погружения и описательного правдоподобия. Интериоризация идеала, которую он предлагает в романе «Юлия, или Новая Элоиза», Павел называет «субъективной идеографией»: герои у Руссо представлены посредством абстрактных схем, которые «неустанно реализуются в бесчисленных внутренних обстоятельствах» (с. 145). А идеализм Ричардсона вызывает возражения у Г. Филдинга, в вымышленных мирах которого нет места прекрасной душе. Его скептицизм выражается не в изображении пороков, а в дистанцировании от персонажей за счет фигуры рассказчика, который относится к несовершенствам героев с пониманием и добродушной иронией. Создание новых отношений между повествователем и миром произведения Павел считает наиболее значительным достижением Филдинга, который сместил акцент на повествовательный дискурс и тем самым «короновал автора» (с. 156).

В «Тристраме Шенди» Л. Стерна Павел видит пародию на эту инновацию Филдинга. Стерн, как и Ричардсон, использует повествование от первого лица, однако его герой терпит неудачу в том, чтобы рассказать о себе связную историю. Напряжение в романе создается неожиданными поворотами не в сюжете, а в отвлеченных рассуждениях рассказчика, напоминающих эпизодическую структуру предмодерных романов. Посредством передачи спонтанной устной речи Стерну удается выразить свободу субъекта повествования, которой, однако, лишены карикатурные и условные герои.

Открытия Ричардсона по-разному развивались в готическом, сентиментальном и романтическом романах XVIII в. Так, в готической истории происходит инверсия идеалистического романа: вместо совершенной души на сцену выходит идеальный злодей, наделенный почти сверхъестественными силами. А повествование от первого лица в готике заменяет обстановка, передающая внутренний мир героев. И.В. Гёте в «Страданиях юного Вертера» отвечает на один из острых вопросов современного идеалистического романа: так ли велики шансы прекрасной души на победу в несовершенном мире? Герой Гёте обладает прекрасной душой, но терпит поражение от мира, на который невозможно морально повлиять.

В XIX в. завершается формирование современного романа, который в новых социокультурных условиях и под влиянием идеи «укорененности» по-новому ставит вопрос о связи идеала и среды: какая среда способна сформировать идеал и как примирить идеал с повседневностью? Романисты идеалистического направления сосредоточились на поисках подходящих для идеала сред и обнаружили их в прошлом и далеких экзотических странах. Вместе с этим осуществлялся поиск прекрасных душ в среде простых людей, негероических мужчин и женщин. Представители антиидеалистического направления выступали против теории укорененности и среднего детерминизма — свободу человека они находили в прихотях и страстях, познании себя и внутреннем самосовершенствовании.

В XIX в. революцию в изображении вымышленных вселенных совершил В. Скотт. Он разрешил проблему правдоподобия романного героизма путем детальной передачи нравов и обычаев прошлого, на фоне которых показывалось величие персонажа. Иными словами, читателям предлагалось оценить совершенство героя не в сопоставлении со своими нормами и ценностями, а исходя из норм вымышленного мира. Ф. Купер открыл героизм экзотических индейских племен, Ч. Диккенс и Ш. Бронте обнаружили нравственную силу в представителях низовых сословий — беспризорных сиротах и служанках. В это время литература обращалась к исключительным фигурам, неразрывно связанным со своей средой — профессиональной, социальной или другой, в которой они самореализовывались. Таковы персонажи О. де Бальзака, В. Гюго, М. Шелли и Э. Сю, а также многих произведений современной популярной литературы.

В антиидеалистическом направлении Павел выделяет несколько «школ» — иронии (Стендаль, У. Теккерея), эмпатии (Дж. Остен, Г. Джеймс), горечи (Э. Золя, Г. Флобер), — представители которых, каждый по-своему, спорили с идеей укорененности. Так, Стендаль показал, что за человеческими поступками стоит смесь из спонтанных побуждений и прихотей, фантазий и тщеславия, расчета и эротических эмоций. Остен же, «инстинктивно и не вполне осознавая это» (с. 254), возвращалась к традиции предмодерной новеллы: повседневность в ее романах банальна и лишена героизма, и тем не менее внутренний мир героев, простых людей, их сомнения и колебания представляют интерес. Использование несобственно-прямой речи (в русском переводе «Жизни романа» — «свободная косвенная речь») позволяет ей создавать критическую дистанцию по отношению к обыденным ситуациям и в то же время передавать эмпатию, устанавливая отношения понимания меж-

ду рассказчиком и персонажами. К писателям, которые выбрали средний путь между идеализмом и антиидеализмом, Павел относит Дж. Элиот, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. По мысли ученого, они по-разному развивают общую мысль: укорененность — это не данность, а цель, которая достигается путем самосовершенствования и постоянных переговоров с самим собой и миром.

К концу XIX в., заключает Павел, роман достиг расцвета и нашел тонкое равновесие между тематической вариативностью и формальным единообразием. Окончательно сформировались черты жанра, которые обеспечили ему успех у широкой аудитории: внимание к деталям, описательное и психологическое правдоподобие, чувственно-телесное и эмоциональное погружение в мир героев.

История романа в XX в. отмечена реакцией против идеи укорененности. Ее место занимает новая антропология «выброшенности» в мир, в рамках которой для обретения себя человеку теперь не на что опереться, — нет идеалов, которые могли бы служить ориентирами. В художественной сфере бунт против укорененности выразился в критике правдоподобия, погружения и сюжетности. Антиидеалистические тенденции находили выражение в романах модернистов. Так, Дж. Джойс в «Улиссе» создает такой мир, в котором герои страдают от истощения страсти и морального бессилия. В этом романе повествовательная форма направлена не на изложение связанной истории, а на репрезентацию живого процесса мысли. Но, тут же добавляет Павел, странная, затрудненная форма «Улисса» отражает и странность вымышленного мира, то есть дискурс не отрывается от истории полностью, а по-особому репрезентирует его. Идеалистические тенденции развивались в разнообразных формах популярной литературы, в которой Павел выделяет три тематических направления — приключения, любовь и справедливость, — соответствующие трем наиболее успешным в XX в. жанрам: научной фантастике, любовному роману и детективу.

Рассуждая о романе XX в., Павел задается вопросом: чем вызван раскол между противниками и сторонниками сюжета? И отвечает: в действительности никакого раскола нет, ведь роман всегда был универсальным жанром в том смысле, что не ориентировался на конкретные группы читателей, а благодаря своей гибкости и адаптивности мог удовлетворять запросы разных аудиторий. Просто в отношении к сюжету проявляются различия между романскими методами, идеографическим и индуктивным, и задачами, которые с их помощью решают писатели. Идеографический метод обуславливает эпизодичность повествования, так как акцентирует внимание на убедительности примеров, демонстрирующих некую абстрактную идею. Индуктивный же предполагает последовательное изложение истории, части которой связаны развитием действия и образами персонажей. В разные периоды тот или другой метод мог доминировать, но они всегда сосуществовали в балансе. Так, популярная литература, преследуя цель создавать связанные и увлекательные сюжеты, опирается на индуктивный метод, тогда как модернистские романы возвращаются к структуре предмодерного романа со множеством эпизодов, поскольку «не берут в качестве своего объекта конкретные *случаи*, как это делают новелла и роман XIX в., а, подобно эллинистическим и барочным романам, представляют себе *отношения общего порядка* между самостью и миром» (с. 364, курсив автора). Как видно, для Павела история романа — это не череда разломов в традиции и отрицаний прошлого, а циклы, в которых прошлое жанра всегда возвращается и влияет на его настоящее.

Предложенный в «Жизни романа» панорамный обзор представляет интерес уже в силу своей масштабности. Фокусируясь на формальных и концептуальных особенностях романов и на организации вымышленных миров, Павел показывает различия между рецептивными стратегиями, присущими разным романским

типам. Так, герой рыцарского романа предполагает восхищение, но никак не идентификацию или эмпатию, без которой невозможно погруженное чтение романов XVIII–XIX вв. «Жизнь романа» ценна тем, что в ней наглядно демонстрируется относительность рецепции: разные типы литературы следует читать по-разному, в противном случае есть риск не получить обещанного романным вымыслом удовольствия.

В завершение обратим внимание на некоторые ограничения концепции Павела. В его интерпретации роман пребывает в постоянном диалоге-споре с самим собой и своим базовым тезисом, тем самым придавая себе импульс и динамику. В то же время роман тесно связан с контекстом общественных представлений о человеке и мире. Однако отношения между текстом и контекстом, как кажется, не прояснены достаточно: идет ли речь об отражении судеб общества в романах или о влиянии жанра на антропологическое воображаемое? С одной стороны, субъектом развития романа выступает контекст — это, в частности, видно по структуре глав: анализ этапов предваряется обзором изменений в общественном сознании, которые преломляются в романских текстах. С другой — в некоторых формулировках видно, как роману приписывается активная роль в инициации этих изменений (например: «К концу XVIII в. роман в общих чертах завершил преобразование старого идеализма... в новейший идеализм», с. 196). Из-за этого возникает неясность и с тем, в каких отношениях роман состоит с другими жанрами. Если речь идет о преобразовании фундаментальных антропологических категорий, то логично предположить, что не только роман попадал под влияние контекста. Или же, если исходить из мысли о привилегированном статусе романа в ряду других жанров, то выходит, что он влияет и на них тоже? По-видимому, здесь следует говорить о сложной диалектике между жанрами, текстами и контекстом⁶. Но книга Павела ее природы не объясняет.

Можно предположить, что происходит это потому, что на место основного субъекта истории автор стремится поставить писателя-романиста, что, однако, не всегда ему удается. Роман у Павела одновременно и сам творит свою историю, и творится писателями. И хотя автор настаивает, что «Жизнь романа» — это не история гениев, его желание сохранить за человеком решающую роль в судьбе жанра очевидно. Об этом он прямо пишет в эпилоге: его работа «выводит на сцену истинных действующих лиц, в данном случае авторов романов, акторов, чьи проекты, успехи, дискуссии и взаимное влияние составляют основную пружину действия» (с. 377). В книге не раз подчеркиваются явные и неявные переключки между писателями, а «движение концепта» выстраивается как проходящий через века разговор, в котором с «идеалистом» Ричардсоном спорит «моральный скептик» Филдинг, стилистические находки которого, в свою очередь, развивает «эмпатичная» Остен и т.д. Встречаются и рассуждения в сослагательном наклонении: не придумай Ричардсон использовать повествование от первого лица для передачи совершенства героя, история романа сложилась бы иначе. Анализируемые произведения Павел преподносит как «образцовые», то есть такие, в которых черты, характерные для того или другого выделяемого им этапа или типа, проявляются в концентрированном виде. Так, греческий роман репрезентирует «Эфиопика» Гелиодора, рыцарский — «Амадис Гальский», пасторальный — «Астрей» О. д'Юрфе, плутовской — «Счастливая куртизанка» Дефо и т.д. Причем в каждом случае Павел

6 Например, наподобие той, что описана в жанроведческой работе Ф. Джеймисона: *Jameson F. Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism* // *Jameson F. The Political Unconscious Narrative as a Socially Symbolic Act* [1981]. London; New York: Routledge, 1983. P. 86–136.

стремится показать мастерство автора, из-за чего граница между анализом и вкусовым суждением подчас оказывается весьма размытой.

И тем не менее, несмотря на заявления Павела о значимости романистов, в его версии истории они кажутся слишком несамостоятельными, лишенными автономии, занимающими подчиненное положение по отношению к «исторической воле» романа, а их решения и находки не выражают их индивидуальность, а «работают» на роман — на решение важных для него концептуальных проблем. Пожалуй, это наиболее проблемный аспект книги Павела: как соединить творческие решения людей с абстрактной схемой развития жанра, свободу человеческого «я» (без которой, по Павелу, роман и не мог возникнуть) с единством романного концепта.

Пацифисты, воинствующие интеллектуалы и Просвещение в XVIII–XXI веках

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_320

Berger D. Polemische Aufklärung: Thomas Abbt und die polemische Konstitution der bürgerlich-literarischen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert.

Berlin; Boston: De Gruyter, 2025. — XII, 489 S. — (Frühe Neuzeit: Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext; Bd. 265).

Gelker N. Schriftstellerinnen und Schriftsteller als literarische Figuren (1750–1850).

Berlin; Boston: De Gruyter, 2025. — XIV, 376 S. — (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 106 (340)).

Еще в 1983 г. П. Слотердаjk, полемизируя с концепцией публичной сферы XVIII в. Ю. Хабермаса¹, задавался вопросом: «Какими средствами силового воздействия на сознание противника располагает Просвещение?»² Он тут же оговаривался, что, возможно, ставить такого рода вопрос некорректно, «ведь Просвещение по самой сути своей предполагает свободное согласие»³. Считается, что «оно представляет собой такое “учение”, которое отнюдь не желает прибегать к нажиму, добиваясь своего утверждения. Разум — один его полюс, а другой полюс — свободный диалог людей, стремящихся к Разуму»⁴. В действительности же, по мнению Слотердаjка, дело обстоит совсем иначе:

При конфронтации Просвещения с ранее возникшими установками сознания речь шла вовсе не об истине, а о чем-то совершенно ином: о властных позициях, о классовых интересах, о непоколебимых точках зрения школ, об устремлениях и желаниях, о страстях и защите «идентичностей», о борьбе за сохранение существующего положения. Эти заданные условия столь сильно изменяют форму просветительского диалога, что было бы более уместно вести речь о войне сознаний, чем о мирной беседе⁵.

В этой войне противники ведут борьбу на уничтожение, при этом, отмечает Слотердаjk, сторонники Просвещения отличаются все большей жестокостью, которую оправдывают тем, что это ответ на жестокость критикуемых ими порядков, на бесчеловечность защитников старого положения вещей. Если противник не сдается, не принимает определяемые просветителями условия диалога, к нему приме-

-
- 1 См.: Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы / Пер. с нем. В.В. Иванова. М.: Весь мир, 2016.
 - 2 Слотердаjk П. Критика цинического разума / Пер. с нем. А. Перцева. Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, 2009. С. 43.
 - 3 Там же.
 - 4 Там же.
 - 5 Там же. С. 44–45.

няются методы хирургии: сознание пациента вскрывается скальпелем критики, чтобы после дезинфекции провести нужную операцию. Развивая медицинскую метафору, Слотердайк писал:

В критике идеологии дело заключается уже не в том, чтобы перетянуть подвергнутого вивисекции противника на свою сторону; интерес представляет его «труп», его критически препарированные идеи, которые отныне хранятся в библиотеках просветителей и по которым без всякого труда можно увидеть, насколько они ложны. Совершенно ясно, что никакого сближения с противником при этом не происходит⁶.

В том же году, когда появилась «Критика цинического разума» Слотердайка, в Западной Германии началось вызвавшее широкие протесты развертывание американских ракет «Першинг-2»: на смену политике разрядки 1970-х пришел новый виток конфронтации и гонки вооружений. В этой ситуации Слотердайк попытался показать, в какой мере сама просвещенная критика милитаризма (и апеллирующая к ней критическая теория Франкфуртской школы) может воспроизводить логику военной конфронтации и наращивания вооружений. Можно сказать, что до сих пор обучение студентов многих гуманитарных специальностей, где учат применять по противнику Адорно, Барта, Фуко, да и того же Хабермаса, по сути является разновидностью военной подготовки, обучения средствам наиболее эффективного поражения врага. Возможна ли иная, в основе своей пацифистская логика критических исследований? Можно ли выйти за рамки логики критической «гонки вооружений»?

Авторы целого ряда исследований последних лет возвращаются к обозначенной Слотердайком проблематике насильственности и недиалогичности Просвещения. Так, в изданной недавно в русском переводе книге А. Энгберг-Педерсена показывается, как концепции Г.В. Лейбница, А.Г. Баумгартена, И. Канта оказались созвучны размышлениям военных стратегов и способствовали совершенствованию методов ведения войны⁷. В книге Н. Ганбари «Патронаж и немецкая литература в XVIII в.» подчеркивается, что популярная со времен «Трансформации публичной сферы» Хабермаса «парадигма диалога», оказывающая влияние не только на концепции филологов, но даже на принципы издания ими источников, особенно эпистолярных, привела к недооценке того, в какой мере все еще значимыми в те времена оставались отношения патронажа, подразумеваемые ими ассиметричные, недиалогичные формы коммуникации⁸.

Тактическому использованию непонимания и враждебности, их связи с институциональными формами производства знания посвящены и книги, о которых

6 Там же. С. 50.

7 Энгберг-Педерсен А. Эстетика войны: как война превратилась в вид искусства / Пер. с англ. Н. Проценко. М.: Новое литературное обозрение, 2025. Не только эстетическая теория влияла на военное искусство, но и наоборот, интеллектуальные дискуссии эпохи Просвещения нередко велись по правилам военной стратегии: *Lach R. Der Weltweise im Krieg. Mendelssohn belliköser Patriotismus in den Literaturbriefen* // *Lessing Yearbook*. 2010/2011. Vol. 39. P. 129–141; *Rose D. Lessings Krieg: Zum publizistischen und polemikgeschichtlichen Ort der «Literaturbriefe» (1759–1765)* // *Krieg und Frieden im 18. Jahrhundert, Kulturgeschichtliche Studien* / Hg. von S. Stockhorst. Hannover: Wehrhahn, 2015. S. 93–111.

8 Ghanbari N. Patronage und deutsche Literatur im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein, 2024. S. 10. Рецензию на эту книгу см. в этом номере в рубрике «Новые книги». — Прим. ред.

пойдет речь ниже: «Полемическое Просвещение: Т. Аббт и конституирование посредством полемики буржуазной литературной публичной сферы в XVIII в.» Н. Бергера и «Писательницы и писатели как литературные фигуры (1750–1850)» Н. Гелькера.



Бергер рассматривает Просвещение как продукт полемических практик, то есть не просто споров, а агрессивных выступлений, направленных на сокрушение противника. Вообще спорам и полемикам в литературоведении в последние годы уделялось немало внимания⁹, что отчасти было связано с общеполитическими и философскими дискуссиями о роли конфронтации в демократическом обществе¹⁰. В исследованиях, специально посвященных XVIII в., происходил отход от представлений о преобладающем стремлении интеллектуалов того времени к консенсусу¹¹ — в качестве ключевых для формирования публичной сферы стали рассматриваться именно полемические практики. Так, еще в конце 1990-х гг. М. Гирл обратил

внимание, насколько полемика вокруг пиетизма около 1700 г. способствовала складыванию общественной среды, сделавшей возможной просветительские практики ведения споров¹². Позднее, в 2000-е гг., значение споров для культуры Просвещения исследовалось в рамках большого проекта в Берлинском университете им. В. фон Гумбольдта под руководством К. Шпёрхазе и К. Бремера¹³.

В книге Бергера история полемических практик рассматривается через интеллектуальную биографию Т. Аббта, одного из ключевых деятелей прусского Просвещения. Наряду с Г.Э. Лессингом и М. Мендельсоном он был одним из основных авторов рецензий для издаваемых К.Ф. Николаи в Берлине «Писем о новейшей

-
- 9 См., в частности: *Мост Г.У.* Век столкновений: как немецкие антиковеды XIX столетия упорядочивали свои дебаты / Пер. с англ. С. Силаковой // Новое литературное обозрение. 2009. № 96. С. 17–27; *Rose D.* Polemische Moderne: Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Göttingen: Wallstein, 2020; *Polemische Öffentlichkeiten: Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik* / Hg. von E. Dubbels, J. Fohrmann, A. Schütte. Bielefeld: transcript, 2021.
 - 10 См.: *Рансьер Ж.* Несогласие: Политика и философия / Пер. с франц. В. Лапицкого. СПб.: Machina, 2013; *Laclau E., Mouffe C.* Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso, 1985; *Mouffe C.* On the Political. London; New York: Routledge, 2005.
 - 11 В 1980-е гг. Г. Остерле противопоставлял склонное к консенсусу Просвещение и одержимый жаждой полемики романтизм: *Osterle G.* Das «Unmanierliche» der Streitschrift: Zum Verhältnis von Polemik und Kritik in Aufklärung und Romantik // Formen und Formgeschichten des Streitens. Der Literaturstreit / Hg. von F.J. Worstbrock, H. Koopmann. Tübingen: Niemeyer, 1986. S. 107–120.
 - 12 *Gierl M.* Pietismus und Aufklärung. Theologische Polemik und die Kommunikationsreform der Wissenschaft am Ende des 17. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
 - 13 См.: *Шпёрхазе К.* История науки как история конфликтов (на примере дискуссий в теории литературы) / Пер. с нем. К. Бандуровского // Новое литературное обозрение. 2009. № 96. С. 9–16; *Gelehrte Polemik: Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700* / Hg. von K. Bremer, C. Spöerhase. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2011; «Theologische-polemisch-poetische Sachen»: Gelehrte Polemik im 18. Jahrhundert. / Hg. von K. Bremer, C. Spöerhase. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2015.

литературе», определял лицо журнала. В написанной И.Г. Гердером посмертной биографии Аббта отмечалась его особая роль в формировании культуры публичных дискуссий. По словам Бергера, тексты Аббта имели большое значение для выработки немецкого полемического языка и его политизации. Во многом благодаря Аббту в преимущественно абсолютистской Германии третьей четверти XVIII в. появляется чувствительная к языку, научно информированная и обладающая этическим самосознанием буржуазная публика. Исследуя споры, в которых участвовал Аббт, Бергер стремится понять, как происходит нарастание интенсивности дискуссий, изменение их функций и их политизация и, наконец, поскольку Аббт был учеником А.Г. Баумгартена, какую роль играли споры в возрастающей автономизации искусства в это время.

Бергер отмечает, что до сих пор в литературоведении теоретические подходы к изучению полемик не были достаточно разработаны, — этот вид споров не отделяется четко от критики или травли. В расхожем понимании полемика ассоциируется с эмоциональностью, агрессивностью, переходом на личности, преувеличениями, в общем, выглядит как не вполне легитимная практика коммуникации. Бергер отмечает, что все это вовсе не обязательно характеризует именно полемику. Он определяет ее более узко — как искусство дискурсивного ведения войны (с. 42) с целью социального ослабления противоположной стороны, уничтожения объекта полемики, дифференциации публики на сторонников и противников. Таким образом, полемика — это не спонтанный взрыв негодования, а функциональная практика утверждения своего доминирования в публичной сфере, при этом ее ситуативные и исторические отличительные черты могут сильно варьироваться¹⁴. От простых нападок и оскорблений полемику отличает рациональность. Еще одно (наряду с функциональностью и рациональностью) отличие — эстетичность, намеренное использование различных риторических и нарративных приемов. Poleмика, кроме того, стремится быть продуктивной, причем как в эпистемическом и социально-политическом планах (создание собственной публики, в том числе воображаемой), так и, опять же, в эстетическом — в утверждении своих нарративных приемов в качестве нормативных. Наконец, полемика отличается недиалогичностью.

Автор книги отмечает, что отношение к публичной риторике как к разновидности ведения боевых действий утверждается еще в эпоху барокко, и самым показательным примером здесь может быть «Карманный оракул» (1647) Б. Грасиана, где даются советы, как действовать скрытно, умело уклоняться от столкновений или захватывать инициативу, нападая первым. Примечательно, что и появление вышеупомянутых «Писем о новейшей литературе» было связано с военным контекстом. В первом номере журнала говорилось о некоем прусском офицере, кото-

14 При этом, отмечает Бергер, иногда критикой может называться то, что по сути является полемикой, как у К. Маркса: «В борьбе с ними критика является не страстью разума, она — разум страсти. Она — не анатомический нож, она — оружие. Её объект есть ее враг, которого она хочет не ниспровергнуть, а уничтожить» (*Маркс К. К критике гегелевской философии права. Введение* // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. 2-е изд. М.: Госполитиздат, 1955. Т. 1. С. 416). Маркс следовал молодому Гегелю: «Если сама критика хочет утвердить одностороннюю точку зрения против других столь же односторонних, то она есть полемика и пристрастное дело одной из партий; вместе с тем и истинная философия, выступая против не-философии, не в состоянии избежать внешнего облика полемики» (*Гегель Г.В.Ф. О сущности философской критики вообще и ее отношении к современному состоянию философии в частности* / Пер. с нем. Ю. Мирского // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: В 2 т. М.: Мысль, 1971. Т. 1. С. 283).

рый был ранен в сражении с русскими при Цорндорфе (1758): чтобы он не скучал в госпитале, друзья стали писать ему о литературных новинках, и эта переписка теперь попала в руки издателя¹⁵.

Основой для сближения Николаи и Аббта стал написанный последним, опять же в контексте Семилетней войны (1756–1763), трактат «О смерти за Родину» (1761), где предлагалась концепция светской гражданской этики. Аббт считал, что душевная свобода достижима через равновесие различных устремлений, при этом глубокая и искренняя любовь к Родине — это то, что позволяет преодолеть страх смерти. В связи с этим Аббт настаивал на важности аффективной привязанности гражданина к государству, которое не может быть основано лишь на рациональном понимании долга. В духе баумгартеновской эстетики Аббт критиковал не только философский рационализм, но и лютеранскую ортодоксию за нереалистическое понимание человеческой природы, отказ признать доминирование чувств над разумом. Необходимо признать человека таким, какой он есть, и только тогда можно требовать от него проявления добродетелей. Стоическое или христианское подавление чувств вредно, поскольку подрывает то, на чем прежде всего основывается патриотизм.

Аббт при этом, отмечает Бергер, не отрицал христианство и не проповедовал атеизм, а скорее пытался по-новому определить соотношение религиозного и профанного, что особенно хорошо видно по его полемике с К.Ф. фон Мозером в «Письмах...» июля — августа 1761 г., когда Аббт сменил Лессинга в качестве основного сотрудника Николаи и Мендельсона. Для Аббта было неприемлемо утверждение Мозера, что политические добродетели не могут быть чем-то иным, чем добродетели христианские, которые в своем широком применении несут благо обществу и государству. Для Аббта это было проявлением антипрусского по сути, догматического пиетизма с его абстрактным понятием добра, в то время как нужно исходить из более земного и конкретного понятия общего блага. Важно не то, что кажется более приемлемым и выгодным отдельному человеку, а то, что в данный момент будет хорошо для общества и государства. Так, умереть для отдельного человека — плохо, но это будет благом, если служит поддержанию целого, спасению своей страны, и именно этим нужно руководствоваться. Таким образом, Аббт выходил также за рамки утилитарного и договорного понятия морали, утверждавшегося Гоббсом и Локком.

Бергер обращает внимание, что нарочитый прусский патриотизм Аббта, учившегося в прусском университете Галле, а затем преподававшего в прусском же университете Франкфурта-на-Одере, но являвшегося уроженцем южнонемецкого вольного имперского города Ульм, имел во многом тактическую природу. Подобно Николаи и Мендельсону, Аббт рассматривал патриотический милитаризм как возможность защититься от цензурных ограничений в опасной полемике на два фронта — против пиетистов и ортодоксальных лютеран.

Аббт критиковал и академическую философию своего времени за слишком отвлеченные от практической деятельности теоретизирования. Еще в 1759 г. он написал статью «Размышления об устройстве первых уроков молодого человека из хорошей семьи», где богословскому представлению о предназначении человека противопоставлялось индивидуальное стремление к автономии и счастью. Аббт настаивал на важности практической направленности обучения, отказа от теоретического затуманивания. В этом плане он выступал против популярных в то время теорий Лейбница, Вольфа, Тетенса, но также и во многом против Мендельсона, на-

15 Прототипом офицера мог быть друг Николаи поэт Э. фон Клейст, умерший от ран после сражения при Кунерсдорфе в 1759 г.

стаивавшего на сохраняющейся значимости метафизики. Поэтому в период сотрудничества с «Письмами...», будучи заинтересованным в хороших отношениях с Мендельсоном, Аббт смягчает критику метафизики и религии. Он признает, что из абстрактных представлений об общем благе обычному человеку трудно вывести правила для ежедневного поведения, и потому все-таки необходима вера. Отсылая к некоему высшему существу, вера обеспечивает необходимый моральным правилам авторитет, эмоциональный трепет перед тем, что исходит от высшего существа. Вера позволяет нам действовать даже тогда, когда мы не можем вполне отрефлексировать основания наших решений.

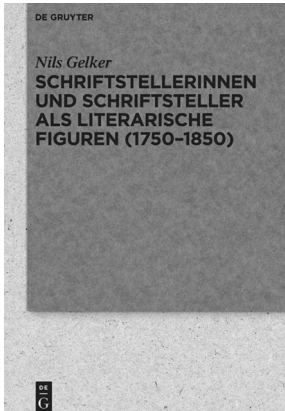
Зависимость от альянса с Мендельсоном и прусской политической повестки ослабнет, когда Аббт станет профессором в университете Рингельна, в самостоятельном графстве Шаумбург-Липпе. Аббт позволит себе больше критиковать метафизику, что видно из его отзывов на книгу прусского статистика И.П. Зюсмилха «Божественный порядок в переменах человеческого рода», опубликованных в «Письмах...» с июля по август 1762 г. Аббт утверждает, что попытки Зюсмилха при помощи данных по рождаемости и смертности выявить некий предустановленный божественный порядок несостоятельны. Единственное, для чего полезны такие исследования, — это выработка государственной политики по регулированию численности населения в интересах общего блага. Кроме того, в размышлениях о книге Зюсмилха Аббт подчеркивал разрыв между моральным и политическим: в силу ограниченности своего существования мы не способны постичь своего божественного предназначения, вывести из этого моральные правила, но все же вполне способны сознательно действовать так, чтобы это было выгодно для государства. Ключевые вопросы должны решаться политической философией, а не богословием. Нужно учить людей мыслить так, чтобы это было выгодно для страны. При этом особое значение приобретает эстетическое воспитание, поскольку оно соотносит формы мышления с чувственной сферой.

Бергер отмечает, что вопрос о предназначении человека был для Аббта не только концептуально-академическим. В личных письмах этого времени Аббт выражает тоску от унылой жизни ученого в немецкой провинции, от монотонности преподавания, бездарности студентов, педантизма коллег-правоведов и богословов. Ему хочется больше живого общения и настоящей практической деятельности, что в итоге и побудит Аббта незадолго до преждевременной смерти принять должность придворного советника в Шаумбург-Липпе.

При этом как раз бодрая полемика, чувствовал Аббт, оздоравливает, защищает от внешних обессиливающих воздействий. Как отмечает Бергер, Аббт в духе эстетической теории Баумгартена мыслит полемику как род чувственно-рационального искусства. Если для Мендельсона телесное все еще имело подчиненное значение для поддержания рационального, то у Аббта эти две составляющие человека равны. Физические аспекты существования не унижают человека, если мы перестаем рассматривать его с богословско-метафизической точки зрения. В этом плане показателен ответ Аббта на биографию Баумгартена, написанную учеником последнего, Г.Ф. Мейером. Немецкоязычные сочинения Мейера имели ключевое значение для рецепции в Германии философии Баумгартена, который сам писал на довольно темной, изобилующей неологизмами латыни. Опубликованная в 1763 г. биография имела целью канонизировать учителя, одновременно подчеркнув его религиозность. Статья же Аббта «Жизнь и характер Александра Готлиба Баумгартена» (1763) была призвана, наоборот, представить психологическую биографию ученого, в которой жизнь и теоретические труды были тесно переплетены. События из жизни учителя и коллеги оказываются для Аббта значимыми в посюстороннем смысле — когда они вызывают развитие новых душевных сил.

Впрочем, отмечает Бергер, и в Ринтельне Аббт дистанцировался от радикальной критики метафизики в духе К.А. Клотца и его лейпцигского кружка. В письмах Мендельсону он отмечал, что важно не столько изгнать метафизические понятия, сколько понять их настоящее значение и научиться ими пользоваться. Отношение к метафизике должно быть прагматическим, а не догматическим.

Проследивая эти и другие перипетии интеллектуальной биографии Аббта, Бергер показывает, как прагматичность его теории способствовала выработке и теоретической легитимации тактического понимания полемики, которая руководствуется посюсторонними представлениями о должном, а не абстрактными, вневременными построениями. Впрочем, отмечает Бергер, сам Аббт порой вел себя чересчур доктринально, например, когда в условиях острого конфликта И.Б. Базедова с гамбургскими пиетистами предлагал Мендельсону опубликовать антирелигиозную сатиру, притом что к этому времени политическое давление на берлинский кружок Николаи усилилось. Особенно Мендельсону как иудею публикация антихристианского памфлета грозила тяжелыми последствиями. Аббт, настаивая на публикации, как будто не понимал этого.



Книга Н. Гелькера «Писательницы и писатели как литературные фигуры (1750–1850)» посвящена другому аспекту литературных полемик — конструированию фигуры писателя и моделей его отношений с публикой в текстах того времени. По словам автора, до начала 2000-х гг. в литературоведении фигуры писателей рассматривались главным образом в связи с проблематикой авторского самосознания. Литература трактовалась как отражение некоего авторского «я», что вело к упрощенной логике дешифровки текстов посредством поиска отсылок к жизненному миру. Гелькер же считает важным обратить внимание не на преемственность литературного и биографического, а на их разрыв — на то, как происходит динамическое

взаимовлияние конструируемых образов и самосознаний, как самосознания могут приобретать черты типизированно-фикционального.

Как пишет Гелькер, считается, что в немецкой филологии литературным фигурам уделялось мало внимания, особенно по сравнению с важностью этой темы для англо-американских коллег. По мнению автора книги, это суждение не совсем справедливо: он напоминает об исследовании реального и фикционального в фигуре дантовской Беатриче у Э. Ауэрбаха¹⁶, об оценивании Г. Лукачем литературных произведений по степени правдоподобия фигур, способность к созданию которых свидетельствовала о подлинной творческой силе писателя. Иную трактовку фигур предлагал Э.М. Форстер в «Аспектах романа» (1927), противопоставляя реалистичность и убедительность: вторая не обязательно проистекает из первой. Отсюда, продолжает Гелькер, прямая дорога к (пост)структуралистским теориям фигуры, которая трактуется уже не как подобие, а как автономный знак, следующий анти-тетической диалектике, а не миметическим связям. Здесь Гелькер вспоминает о классификации персонажей волшебной сказки у В.Я. Проппа и о попытке А. Грей-маса перенести такую классификацию на более широкий круг текстов, что оказалось непросто. Если волшебные сказки оперируют достаточно типизированными

16 Ауэрбах Э. Данте — поэт земного мира / Пер. с нем. В.Г. Вдовина. М.: РОССПЭН, 2024.

фигурами, которые относительно легко подвергаются классификациям, то применительно к иным текстам подобный подход оборачивается произвольной схематизацией и выделением значимых признаков, в результате чего особенности конкретных литературных произведений стираются. (Пост)структуралистский подход критиковался и в том плане, что, хотя фигуры в литературном тексте и создаются как знаки, они отнюдь не обязательно воспринимаются в качестве таковых, и это оказывается особенно важно при смещении внимания литературоведов с эстетики производства на эстетику восприятия (рецептивную эстетику), на существование всякого текста в прочтениях¹⁷. Но кто же, спрашивает Гелькер, настолько наивен, что не осознает условности литературных персонажей, выполнения ими в нарративе определенных функций? По его мнению, так или иначе фигуры литературных персонажей всегда отсылают к другим фигурам — внутри данного текста или за его пределами — и должны пониматься интертекстуально.

Таким образом, пишет автор, необходимо сочетать миметический и семиотический подходы, и это во многом удастся современной когнитивистской теории фигур, восходящей к рецептивной эстетике В. Изера¹⁸. Фигуры не могут быть восприняты без минимальной общей отправной точки — возможности их соотнесения с уже известным читателю, с жизненным опытом, исходя из которого дополняется сказанное автором литературного текста. Гелькер отмечает, что применить такой подход к прошлым эпохам сложно: жизненный опыт людей тех времен для нас во многом утрачен. Да и в случае с современной литературой результаты могут быть спорными: читателю может быть важнее дополнение текста исходя из знания жанровых правил, а не из жизненного опыта, и четко отделить одно от другого не всегда возможно. Тем не менее именно исследование того, как в прошлые эпохи представлялись и моделировались в литературе взаимоотношения писателей и читателей, может способствовать пониманию существовавших возможностей чтения.

Считается, что в XVIII в. в литературе происходит переход от типовых фигур к индивидуальным, но Гелькер полагает, что это во многом ложная оппозиция, потому что литература не столько отображает индивидуальность, сколько вырабатывает типы того, что считается индивидуальным, а значит, важно понять, почему в определенный момент оказываются востребованы именно такие фигуры индивидуального или типичного. Для этого нужно обратиться к литературным теориям XVIII в.

Так, у И.К. Готшета сохранялся еще аристотелевский приоритет драматического действия, поэтому требовались целостные и относительно простые фигуры. Зато у К.Ф. фон Бланкенбурга в «Опыте о романе» (1772) выдвигается требование показать человека так, чтобы мы поняли, как именно он приобрел те или иные качества. Противоречия при этом — проблема не изображения, а изображаемого. Внутреннюю сторону жизни человека, считал Бланкенбург, можно показать прежде всего в романе, в то время как эпос больше пригоден для описания внешней стороны событий. Уже в 1763 г. в программном предисловии К.М. Виланда к роману «Агафон» (весьма ценимому Бланкенбургом) говорилось, что характеры взяты не из воображения автора, а из неисчерпаемых запасов природы. Автора интересовали индивидуальные особенности души и следующие из них возможности

17 См.: *Hochman B. Charakter in Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1985; *Jan-nidis F. Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs «Bildung» am Beispiel von Goethes «Dichtung und Wahrheit»*. Tübingen: Niermeyer, 1996.

18 *Margolin U. Characters in Literary Narrative: Representation and Signification // Semiotica*. 1995. Vol. 106. № 3. P. 373–392.

поведения. Таким образом, жанр романа, имевший до тех пор морально сомнительную репутацию, мог теперь утверждать свою полезность. Именно он был способен показывать и исследовать настоящую жизнь человека в ее уникальности. В автобиографическом романе К.Ф. Морица «Антон Рейзер» (1785) в качестве важной и заслуживающей внимания показывается даже убогая жизнь несчастного забитого мальчика. Жан Поль в «Подготовительной школе эстетики» (1804) предлагал вовсе отказаться от прототипических фигур: важнее подлинная индивидуальность, какой бы неказистой она ни была, главное — чтобы она вызывала живую эмпатию.

Однако в последнее десятилетие XVIII в. романтики начинают оспаривать «сдавливающий корсет психологизма» (с. 102): против него выступает сначала Л. Тик в пьесе «Кот в сапогах» (1797) и в «Письмах о Шекспире» (1800), а затем и Ф. Шлегель в трагедии «Аларкос» (1802), где он пытается соединить современное и древнее в драматургии, так что фигуры утрачивают реалистичность. Лишены индивидуальности и персонажи сказок братьев Гримм, для которых подлинное — это не современная индивидуальность, а домодерная народная культура, когда человек существовал, еще не обособившись от других людей и от окружающего мира.

В веймарском театре 1800-х гг. «Аларкос» Шлегеля и «Эмилия Галотти» Лессинга шли почти одновременно, поэтому нельзя сказать, что в то время преобладала какая-то одна тенденция — к индивидуализации или типизации. Обращение к тому или другому приему во многом зависело от конкретного контекста появления литературного текста. Поэтому, прежде чем перейти собственно к фигурам писателей, Гелькер делает еще экскурс в социальную историю литературы, уделяя в нем особое внимание становлению полемической культуры и ее значению для конструирования писательских саморепрезентаций.

Конструирование писателем образа самого себя и своих собратьев по перу стало значимым в связи со становлением литературного рынка. Если в середине XVII в. частная библиотека представителя среднего класса в Бремене насчитывала около десяти томов, как правило содержащих религиозные наставления, то в XVIII в. появляются частные библиотеки с тысячами томов, и в основном это была беллетристика. Происходят изменения и в книготорговле: в ней преобладают уже не обменные, а денежные отношения, происходит рост отрасли и ее дифференциация. К концу XVIII в. утверждается авторское право, литературой начинают заниматься ради зарабатывания денег. Придворного поэта сменяет свободный писатель, и если верить справочнику Й.Г. Мейзеля, то к концу XVIII в. их в Германии насчитывалось около десяти тысяч. На деле заработка были небольшие, и даже любимцы публики вроде А.В. Иффланда или А. фон Коцебу не могли мечтать о французских или английских размерах гонораров. Тем ожесточеннее была борьба за расположение публики, теперь кошечком определявшей, что является хорошей литературой. Впрочем, и основные представители Просвещения считали наиболее важным суд широкой публики. Она начинает дифференцироваться по пристрастиям, и, чтобы мобилизовать своих сторонников, писатели делают все более воинственными. Агрессивность выступает и важнейшим способом индивидуализации, спасения своего имени от растворения среди тысяч других, придания ему узнаваемости на рынке. Но одновременно возникает также противопоставление гения и толпы: того, кто возносится над миром, воплощает в себе всеобщее, и тех, кто жалко следует своим частным интересам. Так, Гердер в статье о Шекспире 1773 г. рисовал образ писателя, одиноко восседающего на вершине скалы, у подножия которой суетятся те, кому недоступно величие его творчества. Гелькер делает вывод, что типизация и индивидуализация, разграничение общего и единичного и здесь во многом зависят от тактически конструируемых оппозиций.

Полемическое использование соотношения типического и индивидуального в репрезентациях писателей исследуется далее на целом ряде примеров, причем начинается Гелькер еще с XVII в. — с «Ученых женщин» (1672) Мольера, оказавших большое влияние на последующую немецкую традицию. В этой комедии изображен дурной поэт, который будит лестию самолюбие дам, чтобы добиться руки дочери одной из них. Так появляется тип бездарного писаки-интригана, который в начале XVIII в. встречается и в Германии. В комедии Л. Готшед (жены И.К. Готшед) «Пиетизм в кринолине» (1736), представляющей собой переложение анти-янсенистской комедии иезуита Г.-Г. Бужана «Одокторившаяся женщина», пиетистский святоша пытается устроить брак своего родственника, бездарного поэта, с девушкой из богатой кёнигсбергской семьи и использует для этого влияние на ее мать. Поэт здесь — довольно плоская и банальная фигура. Сюжет этот, однако, получает развитие в «Модных поэтах» (1756) К.Ф. Вейсе: здесь снова девушке хотят навязать не того жениха, какого она хочет, но теперь свой кандидат есть не только у матери (которая очарована плодовитым Многорифмовым), но и у отца (поклонника загадочного Темнова). Неудачливые женихи, борющиеся за обладание девушкой, воплощают собой противостояние основных литературных школ — Лейпцига (Готшед) и Цюриха (Бодмер, Брейтингер), но все же главное в комедии — высмеивание самих поэтов, которые односторонностью взглядов ясно демонстрируют свою никчемность. Как и у Готшед, они, вторгаясь в семью, разрушают ее порядок. Сочинение стихов — признак неразумия и неспособности к упорядоченной жизни. Поэтому бедные поэты, гоняющиеся за богатой невестой, заслужили все те несчастья, что выпадают на их долю. Впрочем, у Вейсе появляется и позитивный образ писателя: героиня комедии и ее настоящий жених цитируют стихи ученого естествоиспытателя, физиолога и анатома А. фон Галлера: соединение основательных знаний с мастерским владением словом выдает настоящую литературу.

Еще один вариант переработки Мольера — «Ученая женщина» (1775) К. фон Айренхофа. Здесь женщина одна, но зато писателей много: наряду с филологом и знатоком древностей Твориюм хозяйку осаждают пишущий на актуальные политические темы Тонкошут, театральные поэт Драмодел (пишущий в духе «Бури и натиска»), а также склонный к плагиату лирик Пустоветр. В гораздо большей степени, чем у Вейсе, здесь герои оказываются объектами осмеяния именно как поэты, а не просто негодные люди. Моральная сатира превращается в литературную. Айренхоф намеренно использует клишированные фигуры, чтобы применить их к конкретным литературным модам. Смехотворная фигура становится орудием в борьбе вокруг разных пониманий литературы.

Типизацию как поэтологический выпад против оппонентов, на этот раз романтиков, использует и И.Ф. Шинк в комедии «Писательница» (1810). Здесь журналист и литератор фон Лор оказывает большое влияние на хозяйку дома, которую стремится художественно развивать, заодно намереваясь жениться на ее племяннице. У нее, однако, есть свой возлюбленный по имени Феликс. Дилемма разрешается, когда наслушавшаяся фон Лора дама решает опубликовать собственную бездарную трагедию, что оборачивается позором. Спасая ее честь, Феликс признает автором себя, за что получает возможность жениться на возлюбленной. Женщина-автор оказывается как бы новой Ниобой, которая возгордилась своим сочинением и была наказана. В комедии то и дело подчеркивается, что она относится к своему сочинению как к ребенку, при этом она бездетна, то есть не выполнила того, что считалось подлинным предназначением женщины. Трагический образ Ниобы был важен и для многих реальных писателей-романтиков. В общем, Шинк стремится показать: не только все писательницы — сумасшедшие романтички, но и все романтики — многопишущие бабы.

В «Бедном поэте» (1812) А. фон Коцебу устоявшееся клише используется иначе, чем раньше. В этой одноактной пьесе поэт — добродушный, наивный и потому бедный Лоренц Киндлейн (то есть Дитятка). Его взяла жить в свой дом вдова Сюзанна, ведь поэт — не настоящий мужчина, его можно приютить без ущерба для репутации честной женщины. Сюзанна пытается получить с Киндлейна квартплату и с недоумением видит, как поэт, недавно продавший свое пальто, чтоб иметь хоть какие-то деньги, решает приютить у себя мальчика-нищего. Одновременно главного героя разыскивает неизвестная ему дочь Тереза, наследница богатых плантаций где-то в колониях, чтобы получить благословение для свадьбы. Она шокирована, когда видит жилье отца, но понимает, что дело в его доброте. Да и стихи он пишет вынужденно, ради хоть небольшого заработка. Комедия, таким образом, строится на переворачивании стереотипов: поэт бедный, но не жадный; он никому не навязывается, это к нему приходят то Сюзанна, то Тереза; он сочиняет, но поэтом быть не хочет и уж тем более не стремится к славе и успеху на литературном рынке. В итоге встреча с дочерью освобождает Киндлейна от навязанных стереотипов и от жалкой жизни литератора. Он становится просто добрым стариком-отцом для своей счастливой дочери и ее мужа.

На примере этих и многих других литературных текстов Гелькер показывает, как стереотипизация или отход от нее в разных контекстах выполняют полемическую функцию и как при этом утверждается определенный стереотип писателя, с которым вынуждены считаться последующие авторы.

В обеих рассмотренных книгах демонстрируются продуктивная роль вражды, ее специфические культурные формы, особая связь с эстетикой в целом и особенно с литературой. Отмечается, что конституирование буржуазной литературной публичной сферы происходило в полемическом самоотграничении от старых гегемониальных ученых практик, в особенности пиетистских и ортодоксально-лютеранских.

Можно отметить, что если во времена полемики Слотердайк и Хабермаса 1980-х гг. насильственность Просвещения представляла как некая непристойная, шокирующая изнанка, как невообразимая способность копаться в трупах с филантропической улыбкой, как жутко-дионисийское, проглядывающее из-под маски аполлонического, провоцирующее не желание диалога, а сильнейший протест¹⁹, то новейшие исследования, напротив, демонстрируют стремление к спокойному пониманию такого рода практик, к их нормализации путем соотнесения с контекстами, выявления внутренне присущей вражде логики. Таким образом, обсуждение насильственности Просвещения лишилось прежней антивоенной остроты и, более того, оказалось связано с обсуждением интересных альтернатив делиберативной демократии.

19 Позднее Слотердайк написал отдельную книгу о способности испытывать глубокое возмущение, о благородной гневливости как основе подлинно демократической политики: *Sloterdijk P. Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.*

Дарья Московская

«О зудящем беспокойстве в поиске точного слова»

ПЕРЕВОД В ИСТОРИЧЕСКИХ СУДЬБАХ ТЕКСТА

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_331

Мультилингвизм и обратный перевод /

Отв. ред. Е.Е. Дмитриева, М.В. Черкашина.

М.: ИМЛИ РАН, 2025. — 920 с. — 300 экз.

Представленная книга — пространный разговор о судьбах слова, «захваченного движением истории» (А.Н. Веселовский). Что происходит при переводе готовой вещи с языка оригинала на язык другой литературы, в каких отношениях с национальным прошлым находится перевод, где первоисточник его смысла и формы? Ответы на эти вопросы, как видел их Ю.Н. Тынянов, зависят от переводческих программ: сохранить ли с наибольшей тщательностью черты подлинника и обогатить ими интеллектуальные привычки читателя, развивать ли собственную национальную традицию, чуждую или даже враждебную взятому образцу, или же попытаться обеспечить плодотворный синтез того и другого¹. Решение всякий раз подчинено духу времени и субъективному выбору — то и другое актуализирует «исторические энергии» (Б.М. Эйхенбаум) непрекращающегося движения жизни слова, чуждого всему застывшему и окаменевшему. В указанной логике мыслят авторы представленной монографии, когда утверждают, что любой разговор о том, что нечто могло быть переведено неверно, нерелевантен и что речь должна идти «о приращении смысла, которое наблюдается всякий раз, когда текст переходит языковые границы, оказываясь в чужом языковом, а вместе с ним и историко-культурном пространстве» (с. 13).



Методологическую базу исследования составили работы одного из создателей теории культурного трансфера М. Эспаня. Другой источник — труды теоретика культуры А.В. Михайлова, введшего в науку о литературе понятие «обратного перевода». Так обозначил он особое свойство языка быть средством, обеспечивающим связь «устроенности человека и его самовыражения»². Обратный перевод — это метод тонкой историко-литературной работы с текстами, научающий «ставить вещи на свои первоначальные места», ведь вся история литературы есть перевод разных «сообщений» на «чуждые им культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания»³.

Отношения между двумя национальными научными традициями раскрываются в заключительной главе «Теория культурного трансфера как освоения чужого». Призванная служить теоретической основой

1 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1976. С. 35.

2 Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 14.

3 Там же. С. 16.

представленных в монографии исследований, она также подводит их итоги, и мы начнем обсуждение книги с нее, то есть с конца.

Е.Е. Дмитриева указывает на принципиальное отличие теории культурного трансфера от компаративного метода, сложившегося в XX в. во Франции. В теории культурного трансфера оно определено акцентом не на элементах сравнения, а на динамичном взаимодействии этих элементов между собой. Здесь читаются следы исторической поэтики А.Н. Веселовского, методологическое основание которой составило не отождествление литературных явлений, а сопоставление процессов, в них происходящих. Существенность различий сопоставительного и сравнительного методов обнаруживается в устремленности последнего к концептуальности — выстраиванию типологических групп, несущих на себе «печать субъективности того, кто производит сравнение» (с. 680). В номотетическом по своей природе сравнительном методе присутствует исходная тенденция к вытеснению «чужой памяти», составляющей основу национальной идентичности. Выход из эпистемологического тупика виделся Эспаню в углубленном исследовании функционирования чужих культурных референций, которое позволяет установить готовность любой культуры модифицировать воспринятое в соответствии с конъюнктурой собственного исторического пространства и в согласии с традицией, ответить чужой индивидуальности «встречным течением», как некогда назвал подобное взаимодействие Веселовский. В подходах А.Н. Веселовского, А.В. Михайлова и М. Эспаня есть принципиальная общность в установке на диалог — желание понять и готовность принять чужую одушевленность. Но если мысль Михайлова устремлена к исторической конкретности литературного явления, к тому, что отличает языки разных культур, то Эспаня интересуют социокультурные последствия перекодировки сообщения и связанные с ней смысловые потери и обретения — то, к чему содержательно устремлен рецензируемый труд, что позволяет Дмитриевой трактовать теорию культурного трансфера в широком смысле как историю и теорию перевода.

Предисловие Е.Е. Дмитриевой «Между мультилингвизмом, теорией культурного трансфера и обратным переводом: свое и чужое» рифмуется с заключительной статьей темами и предметом. Здесь обсуждение методологии культурного трансфера обращается к введенному А.В. Михайловым понятию «обратного перевода». Для Михайлова обратный перевод — это установление внутренней устроенности другого культурного сознания, что редко удавалось, например, европейским поэтам-переводчикам при обращении к сути китайской или японской поэзии⁴. В словоупотреблении Михайлова обратный перевод — это реконструкция человеческого самопонимания и самоистолкования, предполагающая, что «смысл» произведения не «автономен» по отношению к историческому миру, а «субстанциально» включен в него. Термин «обратный перевод» на страницах книги хотя и сохраняет методологическую связь с первоисточником, в первую очередь употребляется в прямом и обыденном смысле слова «перевод», который определяет структуру и композицию книги.

Она состоит из шести частей со сквозной нумерацией глав, авторами которых выступают разные исследователи. В первых двух разделах, посвященных переводам на русский язык и с русского, «Зарубежная литература на русском языке» и «Русская литература на языках иностранных», речь идет о трансформациях смысла, которые неизбежны в любом переводе, однако в центре внимания оказываются не столько причины трансформации, сколько содержательные потери или неоправданные «приобретения». В исследовании А.В. Хохловой, посвященном

4 Михайлов А.В. Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 91.

опыту перевода Л.В. Гинзбургом романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» со средневерхненемецкого, осуществленного в 1974 г., скрупулезно перечислены утраты и немотивированные изменения исходного текста. Потери распространились на ряд персонажей и мотивировки их поступков, тогда как некоторые реакции действующих лиц приобрели излишнюю эмоциональность. Эти наблюдения, имеющие несомненное значение для будущих опытов перевода средневекового текста, не предлагают ответа на вопрос, какой именно стратегии следует придерживаться тому, кто вновь возьмется перевести «Парцифаль». Будет ли то вольным отношением к источнику, как было принято в XVIII в., когда, как писал М.Л. Гаспаров, задачей перевода было «склонить» текст на «русские нравы», либо же ответом на читательский запрос о буквальном воспроизведении оригинала. В следующей главе Хохловой произведен анализ основной содержательной потери русского перевода «Парцифаль», связанной с искажением социальных ролей персонажей романа. Существенность этой потери в том, что смена социального амплуа главного героя позволила некоторым исследователям называть роман Вольфрама фон Эшенбаха первым в европейской культуре романом воспитания. Каждая из этих ролей обладает своими характерными чертами, однако в «обратном переводе» столь значимый маркер теряется. Принципиальная неперевоодимость исторических реалий может быть компенсирована историко-культурологическим комментарием, заключает Хохлова.

В главах 3 и 4 за авторством *А.Д. Ивинского* и *Е.Е. Дмитриевой* соответственно идет речь об опытах русского перевода с французского, где «единотворцом», как назвал русского поэта или писателя-переводчика М.Н. Муравьев, или «соперником», как называл его В.А. Жуковский, выступают Расин и Жерар де Нерваль. Если история текста перевода расиновской «Федры» Муравьевым ведет Ивинского к установлению стилиевой идентификации поэтом себя как наследника не Вольтера и Сумарокова, а Расина и Ломоносова, что существенно корректирует предложенную Г.А. Гуковским историко-литературную концепцию русского XVIII в., то анализ двух версий перевода сонета «El Desdichado» Нерваля, один из которых принадлежит Н.Я. Рыковой, другой — Ю.М. Денисову, позволяет Дмитриевой сосредоточиться на проблеме переводимости оригинала. Ответу предшествует анализ французского текста сонета, сопровождающийся необходимыми пояснениями из биографии и творческой эволюции де Нерваля. Вывод Дмитриевой неутешителен для тех, кто полагает, что два языка и две культуры обладают равными, хотя и разными средствами передачи не только идеологий, но и поэтического идеостиля. В случае с Нервалем «обратный перевод» лишь обнажает заведомую неудачу трансфера эстетически совершенной вещи на язык другой культуры средствами таланта иного поэтического уровня.

М.В. Черкашина продолжает поднятую Дмитриевой проблему переводимости текста поэта-романтика, здесь предметом обсуждения становится текст яркого представителя предсимволизма Поля Верлена «Каспар Хаузер поет». Сопоставление существующих переводов, произведенное Черкашиной, обнаруживает, что единственно верный путь преодоления «обманчивости поэтики» Верлена был предложен Б. Пастернаком: писать, «практически не переводя, а работая по мотивам» (с. 134). Однако этот вывод не только не противоречит, но лишь подтверждает значимость второго вывода, подготовленного всей логикой статьи, — что метаморфозы «русского Верлена», наблюдаемые в переводах «Каспара Хаузера», — следствие не ошибок или неудач переводчиков Верлена на русский язык, но трансформации на русской почве мифа о «проклятом поэте».

Смысловые сдвиги могут быть и результатом сознательной установки переводчика, выбирающего из оригинального текста фрагмент. Так поступил Мандель-

штам, «выхватив без начала и конца» три плача из старофранцузской поэмы об Алексее — человеке Божиим. Автор статьи *И.З. Сурат* утверждает продуманный выбор Мандельштама, которого интересовали не доказательства святости усопшего, а изображение горя близких Алексея, испытавших величайшую скорбь и выразивших ее в своих монологах. Эти три плача и взялся перевести Мандельштам. Они дают повод задуматься о том, какова цена духовного подвига главного героя для его близких, — в контексте всего жития эта проблема не просматривается, но во фрагментированном сюжете она получает иное значение. За пределами биографического толкования остается общий вывод, касающийся судеб русской литературы в первое пореволюционное десятилетие, — стремление писателя открыть современникам мир, в котором он видел «великое противоядие современности» (с. 167).

Во втором разделе «Русская литература на языках иностранных» в центре внимания оказываются переводы произведений русской классики (сочинений Н.В. Гоголя) не только на другие языки, но и на язык массовой культуры. Из принятого *А.С. Шолоховой* анализа переводов «Тараса Бульбы» на английский язык с 1830-х гг. по настоящее время следует предсказуемый вывод о безусловной зависимости качества перевода от меняющегося восприятия культурного пространства русского мира в современных условиях. Неизбежная интерпретация переводимого текста может быть, по мнению Шолоховой, компенсирована стремлением переводчика не упускать детали и не придумывать собственные (с. 182). Однако что имеет в виду автор статьи под «деталью», остается не раскрытым: касается ли это трудно уловимой языковой формы национального колорита либо передачи канона рыцарского эпоса, находящего свое воплощение в описании батальных сцен, буквальный ли перевод выражения «чертовы ляхи» в предсмертной речи Тараса и т.д.

О трудностях перевода «экзотических» повестей Гоголя на французский в 1845 г. и о судьбах повести «Вий» в следующей главе монографии размышляет Е.Е. Дмитриева. Сопоставление реконструированных ею историй рецепции исторической повести «Тарас Бульба» и фантастической повести «Вий» во французских переводах позволило сделать парадоксальный вывод о том, что восприятию фантастических сюжетов помешал семантический перевод, неспособный передать «гераклитовых метафор» Гоголя. Успехом у читающей публики перевод «Тараса Бульбы», имевший те же характерные особенности, что и французский текст «Вия», был обязан возросшему интересу читающей публики к истории, к описанию былых нравов. Текст воспринимался как модная в то время историческая реконструкция нравов запорожских казаков.

Следующая глава задает новый ракурс проблеме обратного перевода. М.В. Черкашина продолжает разговор о судьбах «Вия» как одного из текстов «высокой» литературы, который в конце XIX в. массовая культура охотно переводит на свой язык, когда появляются инсценировки, а также лубочные издания, смысл и назначение которых — «удовольствие от текста». Статья представляет яркую панораму разнообразных воплощений гоголевских сюжетов, адресованных массовому читателю, с тем чтобы показать, что «обратный перевод» не даст возвращения к «каноническому» гоголевскому тексту. Переложения обнаруживают переработку сюжетной схемы с помощью более архаичного стиля и «мотивный коктейль», смешивающий события других произведений Гоголя; переделку, предполагающую почти непременно любовную интригу, *happy end* и, соответственно, «удовольствие от чтения», гарантированное использованием известных «формул». Вывод Черкашиной с отсылкой к замечанию А.В. Михайлова, высказанному по другому поводу, — «...не к такой ли наивности надо и нам стремиться в своем прочтении

Гоголя?» (с. 229) — звучит неожиданной аллюзией к практикам социологии чтения, вызывающим в памяти классическую формулу: «Эх! эх! придет ли времечко, / <...> / Когда мужик не Блюхера / И не милорда глупого — / Белинского и Гоголя / С базара понесет».

В третьем разделе книги («Мультилингвизм как способ существования художественного текста в современном мире») рассматриваются случаи многоязычия в художественных текстах Пушкина, Л. Толстого и О. Мандельштама. Авторы глав исследуют природу этого явления, особенности его проявления, выясняют его художественные возможности. Эта вполне самостоятельная научная проблема «вписана» в общую проблематику книги, поскольку выбор языка влияет на содержание и тональность текста и, наоборот, «нужное содержание» требует использования того или иного языка (Е.Е. Дмитриева), а это далеко не всегда осознается читателями.

Богатая примерами 11-я глава «Вопросы билингвизма пушкинского стиха и пушкинского эпистолярия», подготовленная Е.Е. Дмитриевой, свидетельствует о том, что французский язык был для Пушкина не просто средством общения, а основой его билингвального мышления, ибо, как известно, мыслящие люди эпохи «мыслили на языке иностранном». Существенно другое: пушкинское двуязычие было функционально расслоенным. В черновиках и планах французский был стилевым и содержательным маркером: по-французски оформлялись темы, связанные с либертинажем (светским развратом), галантностью, интригами, дендизмом и «холостой» жизнью, тогда как по-русски описывались темы сентиментальные, бытовые или «френетические» (страшные/жестокие), а также исторические сюжеты (например, планы к «Капитанской дочке»). В переписке переключение на французский сигнализировало о шутиливом тоне и допускало то, что было табуировано в русском: сентиментальность, исповедальность, в чем автор видит поиск безопасного пространства для самораскрытия, опирающегося на традиции литературы XVIII в. Было обнаружено, что французские тексты Пушкина консервативны по стилю, русские — звучат новаторски, демонстрируют движение к реализму, обнаруживают столкновение стилей и индивидуальное словотворчество. Отмечается динамика пушкинского отношения к использованию французского в поэтическом творчестве — от раннего, ученического, когда он писал французские стихи (до 1821 г.), следовавшие жанровым канонам французской поэзии XVIII в. и бывшие для него школой освоения литературной техники, к зрелому этапу, когда он сосредоточился на русском языке. Важно отметить, что написанные по-французски письма, сработанные по литературным лекалам (письма-исповеди, письма-поучения), нельзя воспринимать как автобиографичные. Пушкин мог «проигрывать» в них литературные роли, а события описывать через призму романов (Руссо, Кребийона, Констана). Статья Дмитриевой не является узко тематическим исследованием, она важна для понимания творческого мышления поэта.

Следующая глава «Поэтика слова в иноязычной лексике “Хаджи-Мурата” Л.Н. Толстого», написанная А.А. Щербининой, сосредотачивается на роли кавказской лексики в передаче толстовских идеологем. Восточная лексика (тюркского, арабского, персидского происхождения) служит для создания кавказского образа мира, тогда как французский язык в повести является маркером светскости — таков вполне ожидаемый, если не тривиальный, вывод, который делает автор статьи. Менее очевидна прослеженная Щербининой символизация иноязычной лексики: «чинара» оказывается символом кавказского мира, вторжение в который ведет к его гибели. Интересным представляется наблюдение, что средством дифференциации персонажей и их сближения выступают бытовые предметы и животные: кони, восточные породы которых используются русскими, и одежда — папахи, беш-

меты — у русских офицеров — говорят об их сближении с горским миром. Предсказуем и общий вывод: главным условием мира является стремление к взаимопониманию, которое демонстрируют персонажи, используя язык жестов, улыбки и проявляя человеческое участие.

Заключают раздел главы И.З. Сурат «“Неаполитанские песенки” Осипа Мандельштама: история и поэтика» и «Поэтика смыслового расширения. Заметки о словаре О. Мандельштама». Предметом рассмотрения в первой из них стали опыты ссыльного Мандельштама по воплощению духа и стиля итальянских народных песен в условиях угнетающей подцензуры: оказавшийся в Воронеже поэт был вынужден искать себе любой заработок и браться зачастую за совсем несвойственные ему дела. На фоне разнородных литературных и не литературных обязательств, осуществлять которые следовало, «не мозоля глаза общественности» и в рамках «вспомогательной работы, черновых ролей», перевод неаполитанских песенок стал для поэта делом личным, отрядным и утешительным. Парадоксом выглядит то, что в собрания сочинений Мандельштама они не включены, хотя опубликованы переводы были уже в 1975 г. Своеобразие этого переводческого опыта Мандельштама, как писал Струве, в том, что «здесь его интересовало передать особую фонетику южно-итальянских песен и их эмоциональную образность. Для этой цели он позволял себе смелые отклонения от буквального смысла оригинала» (с. 313). Обоснованию этой переводческой стратегии Мандельштама Сурат посвятила свою статью. Здесь сходятся ряд мотиваций, определивших поэтику перевода, — биографическая, связанная с желанием Мандельштама помочь с репертуаром знакомой певице, такой же ссыльной, как он сам, и собственно творческая. Последняя как будто тоже была обусловлена внешними обстоятельствами: обладавшей прекрасным низким голосом А.М. Цирульниковой было запрещено петь по-итальянски, русский же перевод «не пелся». Таким образом, анализируемый случай — уникальный опыт переводческой деятельности Мандельштама, когда перевод создавался специально для пения. Как пишет Сурат, в «неаполитанских песенках» Мандельштам «был озабочен не точной передачей смысла и особенностей оригинальных стихов, а созданием итальянских песенок по-русски» (с. 324). Черновики показали, что первоначально поэт старался воспроизвести интонацию оригинала, но потом стал просто сочинять, создавая свои звуковые цепочки, подстраиваясь под ритм и используя некоторые элементы русской фольклорно-песенной традиции. В итоге, как отмечает исследовательница, из неаполитанской песни сохранилось немного, в то же время в переводе стали проступать образы и мотивы лирики самого Мандельштама.

В следующей главе того же автора, посвященной наблюдениям над словарем поэта, предпринят поиск смысловых оснований слова-образа «трус» из знаменитого поэтического манифеста Мандельштама «Волк» («За гремучую доблесть грядущих веков...»). Обращение к широкому ряду источников подводит исследовательницу к выводу о значении языкового комментария для исполнения задачи вернуть смысл вещей на свои «первоначальные места» (А.В. Михайлов). Так перекидывается содержательный мостик к четвертому разделу («Комментарий как условие обратного перевода»).

Особая значимость этого раздела состоит в том, что здесь наглядно на богатейшем материале произведений русской и зарубежной классики — от средневековой «Песни о нибелунгах», сочинений М.Н. Муравьева и А.Н. Радищева до «Египетской марки» О. Мандельштама — подтверждается мысль А.В. Михайлова (без упоминания последнего), что текст как таковой не может выступать «гарантом» понимания, для понимания необходимо соотнесение слова с «окружающей» это произведение историей, так как «история — это окружающее», как сказал

Г.Г. Шпет. В этом разделе представлены *case studies* весьма разнородного материала, которые оставляют впечатление «зудящего беспокойства», которое испытывал переводчик в поисках точного слова, часто остающихся безрезультатными.

Исследование А.В. Хохловой опыта перевода XVI авантюры «О том, как Зигфрид был убит» «Песни о Нибелунгах» подводит к выводу о неизбежной смысловой потере в представлении обстоятельств гибели Зигфрида. Пространное пояснение реалий средневековой охоты дополняет новыми смысловыми обертонами образы рыцарей-предателей Хагена и Гунтера. Вещий сон Кримхильды предсказывает гибель Зигфрида на охоте от клыков диких кабанов. Экскурс в средневековую семантику сравнения героев-воинов с кабанами уместно, если в произведении было необходимо подчеркнуть их неутомимость и свирепость в бою. Вместе с тем, отмечает Хохлова, на протяжении Высокого Средневековья усиливались и негативные коннотации, связанные с образом этого зверя: нередко он символизировал грязного и бесчестного противника и/или предателя. Такую нисходящую эволюцию претерпевают образы Хагена и Гунтера, убийц Зигфрида. Детализированное описание охотничьей одежды Зигфрида, следующее традиции изображения нарядов и оружия воинов в героическом эпосе, противоречит канону показа снаряжения средневековых охотников. Это позволяет ввести в комментарий предположение, что столь подробное на общем фоне описание наряда Зигфрида, неудобного в реальной охоте, может отсылать к обрядам погребения: обряженный в лучшие одежды, с полным боевым комплектом оружия герой идет навстречу гибели. Таков далеко не полный список утерянных в веках смыслов, раскрытых комментариями Хохловой.

Комментарий А.Д. Ивинского к «Путешествию из Петербурга в Москву» обнаруживает, что Радищев использовал современные ему журналы как жанровую модель для своего произведения, которая позволяла его современникам без труда опознать арсенал сюжетов и образов из литературной журналистики времени, что неспособен заметить современный читатель.

В работе Е.Е. Дмитриевой «“Тарас Бульба” Гоголя: прагматика vs герменевтика» предпринимается сопоставление редакций текста 1835 г. и 1842 г. Традиционно считается, что редакция 1842 г. в большей степени стилистически ориентирована на украинский фольклор, в то время как редакция 1835 г. имела все приметы исторического романа. Не опровергая в целом данную точку зрения, Дмитриева обнаруживает, что главным для Гоголя в его повествовании были не приметы фольклора, а наблюдение за рождением легенды о Тарасе. В отличие от версии 1835 г., где описываемое имело все приметы исторического пространства XVI в., «когда еще только что начинала рождаться мысль об Унии», в версии 1842 г. оно приобретает качество исторического предания. Рассмотренные Дмитриевой содержательные трансформации текста подводят к важному методологическому выводу: тот смысл, который автор вкладывает в свое произведение, никогда не бывает равным тому, что прочитывают в нем потомки. Закономерен вывод: создание художественного текста, вне зависимости от сознательной установки его автора, подпитывается контекстом, в котором он возникает. Непростой диалектикой «родного» и «чужого» в литературных памятниках разных эпох определяются трудности обратного их перевода, неотрывно связанного с подчас противоречащей им герменевтикой, составляющей в конце концов «единое поле мировой — а в нашем случае — русской культуры и истории» (с. 498), — заключает статью автор, предвосхищая содержание завершающего монографию раздела «Обратный перевод: точка невозврата». Он продолжает разбор тех случаев, когда перевод, «как прямой, так и обратный», содержательно принципиально невозможен, но также принципиально — как стремление — неизбежен и вечен.

В открывающей раздел главе, также принадлежащей перу Е.Е. Дмитриевой, реконструируются опыты перевода «галантного стиля» французской драмы и романа XVIII в. на русский язык. Молодое русское дворянство училось чувствовать по европейским образцам, однако для русского читателя вся эта область была скорее *terra incognita*. Рассмотрев опыты перевода Храповицким «Словаря любви» Дрё дю Радье, Дмитриева приходит к выводу, что переводчику не удалось передать двойной стандарт французско-итальянского любовного языка и поведения. «Словесную стратегию тех, кто любовные отношения осмыслял как поле битвы, Храповицкий переводил в плоскость жизненного опыта, демонстрируя тщету и смехотворность всех клятв и уверений», — отмечает Дмитриева (с. 592). Дальнейшее рассмотрение опытов перевода французских романов на русский язык убеждает читателя в том, что русская литература, вплоть до XVIII в. не знавшая любви галантной, шаловливой и неискuschenная в ее изображении, к началу XIX в. сохранила свойственное ей пуританство и не нашла адекватного выражения для сферы интимных чувств и чувственности.

М.В. Черкашина, отвечая на вынесенный в заглавие статьи вопрос «Почему русские символисты не перевели “Иродиаду” Малларме?», констатирует нарушение всеми без исключения переводчиками, опиравшимися на привычные для русской поэзии «формулы» переводов французских классицистов, намерения Малларме творить в своей поэзии не смыслы и идеологемы, но новый миф — миф языка.

В следующей главе Черкашина обращается к анализу классических переводов сонетов Шекспира, выполненных Маршаком. А.В. Михайлов назвал сонет существующей на протяжении веков «редкой по своему замыслу формой», которая не была рассчитана на то, что она будет повторяться. «Сонеты писали только потому, что был дан образец, и сонет, во всех его вариациях, — это в первую очередь принадлежность к поэтической технике»⁵. Отказ от канонической формы сонета, который должен был бы уничтожить сонет как таковой, оставил его жить в различных метаморфозах, удерживаемый своей «внутренней формой»⁶. В цитированном утверждении Михайлова — методологическое обоснование вывода Черкашиной, признавшей опыты перевода сонетов Шекспира Ивом Бонфуа удачными: они демонстрируют стратегию быть точным, которая достигается ценой фактической утраты сонетной формы.

Ценным представляется подготовленное Д.Д. Якушевой приложение к монографии «Иностранная литература на страницах русской периодики (1870–1880-е гг.)», представляющее собой указатель переводов зарубежной классики в журналах «Отечественные записки» и «Вестник Европы». Здесь продемонстрирована многофункциональная роль редакционных комментариев, которые служили не только инструментом пояснения текста, но и средством легитимации переводческих решений и формирования культурного горизонта читателей. Интересен и значим вывод Якушевой, что в предисловиях переводчиков и редакционных заметках формировался актуальный критический дискурс, обосновывающий культурную значимость произведения для русской аудитории и формирующий литературную репутацию иностранного писателя.

Рецензируемая книга содержит богатые сведения по существенным ограничениям перевода как посредника в межкультурном и межкузыковом обмене. Методологически опирающийся на работы М. Эспаня и А.В. Михайлова, как заявлено в установочных статьях Е.Е. Дмитриевой, этот труд в первую очередь служит иллюстрацией разнообразных перепрочтений текстов культуры в иных категориаль-

5 Михайлов А.В. Обратный перевод. С. 682.

6 Там же.

ных системах, которые во многом изменяют заложенный в исходном (оригинальном) тексте смысл. Книга убеждает читателя в обоснованности методологического утверждения А.В. Михайлова, что «литературный шедевр, предполагающий законченность и совершенство, отнюдь не есть замкнутый со всех сторон предмет, не есть работающий всецело согласно своей внутренней закономерности механизм», но «концентрированное выражение жизни, жизненного смысла»⁷. Представленное вниманию читателей коллективное исследование — доказательство глобальной неудачи обратного перевода, вызванной тем, что существование литературного произведения решительно отличается от существования предмета: текст как «предмет», по утверждению А.В. Михайлова, — «лишь ориентир в историческом разворачивании смысла произведения»⁸. Жизнь произведения — это смысловая интерпретация, отличная у разных читателей и в разные исторические эпохи.

7 Михайлов А.В. Методы и стили. С. 4.

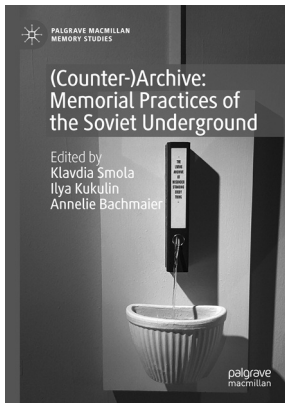
8 Михайлов А.В. Языки культур. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 19.

Контрархивы: память в движении

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_340

(Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground / Ed. by K. Smola, I. Kukulin, A. Bachmaier.

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023. — XXI, 521 p.



В последние десятилетия в методологии гуманитарного знания заметную роль играют «повороты», подразумевающие критический пересмотр основополагающих категорий и сдвиг научной парадигмы¹. С увеличением количества «поворотов» раздаются скептические высказывания по их поводу и призывы вернуться от теории к практике, усиливается внимание к множественности точек зрения внутри каждого «поворота»². В то же время «повороты» прочно вошли в методологический аппарат, задали новые векторы исследований, открыли возможности междисциплинарного сотрудничества³. В 1990-е гг. в гуманитарных науках и современном искусстве намечился «архивный поворот», который иногда разделяют на несколько

«поворотов»⁴, объединенных пересмотром роли архивов в конструировании исторического знания, расширением и метафоризацией понятия «архив», проникновением архивных практик в новые области⁵. Первый импульс этому парадигматическому сдвигу дала «Археология знания» (1969) Мишеля Фуко, а следующей вехой, определившей постмодернистское понимание архива, стала «Архивная лихорадка» (1995) Жака Деррида.

- 1 Бахманн-Медик Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017; Calahan S. When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning? // Art Journal. 2024. № 83 (1). P. 74.
- 2 См. номер «The American Historical Review» за июнь 2012 г. (Vol. 117. № 3), где представлены доклады с форума «Историографические “повороты” в критическом ракурсе» (Historiographic «Turns» in critical perspective); русскоязычный обзор номера: Дунаева Ю.В. Форум: историографические «повороты» в критическом ракурсе: (обзор журнала) // РЖ История. 2013. № 3. С. 229–241.
- 3 См., например: Simon C. Introduction: Following the Archival Turn // Visual Resources. 2002. № 18 (2). P. 101–107; Eichhorn K. The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order. Philadelphia: Temple University Press, 2013; Hölling H.B. The Archival Turn: Toward New Ways of Conceptualising Changeable Artworks // Acoustic Space. 2015. № 14. P. 73–88.
- 4 См.: Ketelaar E. Archival Turns and Returns. Studies of the Archive // Research in the Archival Multiverse / Ed. by A.J. Gilliland, S. McKemmish and A.J. Lau. Melbourne: MONASH University Publishing, 2017. P. 228–229.
- 5 См.: Su L. Tracing the Archival Turn: Genealogies, Dimensions and Implications // Information Research. № 30. P. 55.
- 6 Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004. С. 248.

В «Археологии знания» Фуко переосмыслил архив в контексте дискурсивных формаций как «закон того, что может быть сказано»⁶ в определенный исторический момент. Поскольку дискурс рождается из противоречий, архив запечатлевает напряжения и несоответствия в пространстве власти и знания, а высказывания рассматриваются не как лингвистические или логические единицы, а часть системы отсылок, зависящей от объекта, позиции субъекта, понятий и дискурсивных стратегий⁷. Архив запечатлевает систему высказываний и условия их возникновения, этим он отличается от корпуса текстов, однако он не совпадает и с языком как чистой потенциальностью, поскольку важно событие высказывания⁸. Как отмечал Жиль Делез в статье-отклике «Новый архивариус», «Археология знания» предшествовала этапу в философии Фуко, посвященному анализу властных структур, поэтому теоретический аппарат для такого анализа еще не был разработан в полной мере. Тем не менее уже в «Археологии...» настойчиво зазвучало утверждение, что именно властные структуры служат организации пространства высказываний⁹. Фуко использовал слово *archive*, которое по нормам современного французского языка употребляется лишь во множественном числе *archives*, чтобы сдвинуть значение слова, метафоризировать его, отделить архив от конкретных институций¹⁰. В другой работе он назвал стремление к аккумуляции всеобщего архива одной из ключевых характеристик современности¹¹.

Вторая работа, определившая «архивный поворот», — «Архивная лихорадка» Жака Деррида. Этимологически архив восходит к греческому *arkhē*, что означает и «заповедь», и «начало». По Деррида, архив одновременно устанавливает и сохраняет закон. Следуя за этимологией далее, Деррида указал на исток представления об архиве: греч. *arkheion* — дом, но также и жилище представителей власти, архонтов. Они олицетворяли закон, хранили документы и имели право их трактовать¹². Архонты препятствовали вторжению посторонних в архив, пока настоящее не стало безопасной историей, прошлым¹³. Граница между архивом и тем, что оставлено вне его, определяет то прошлое, которое будет сконструировано. Помимо установления власти, в конституировании архива наблюдается и обратное движение, соответствующее психоаналитическому «влечению к смерти», — оно проявляется не в присутствии, а в истирании следов, в «анархивном» начале. Архив не только устанавливает четкую границу того, что ему принадлежит, но и имеет свои механизмы забвения. «Архивная лихорадка» приводит архив в бесконечное движение по заполнению лакун, к погоне за невозстановимым прошлым, которая чревата разрушением, к стиранию следов и страстному накопительству¹⁴.

7 Там же. С. 277–290, 174–180.

8 Там же. С. 249–250.

9 Делез Ж. Новый архивариус // Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004. С. 407.

10 Stingelin M. Archivmetapher // Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven / Hg. von M. Lepper u. U. Raulff. Berlin; Heidelberg: Metzler Verlag, 2016. S. 23.

11 Фуко М. Другие пространства [1984] // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 201.

12 Derrida J. Archive Fever. A Freudian Impression. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 1–3.

13 См.: Azoulay A. Archive // Political Concepts: Critical Lexicon. 2011 (URL: <https://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>).

14 См.: Автономова Н.С. О роли словоформ с элементом «архе» в концептуальной системе Жака Деррида // Вестник культурологии. 2001. № 1. С. 194–195.

В среде историков и филологов, регулярно посещающих архивы, иногда наблюдается скепсис по отношению к «архивному повороту», поскольку для них это привычное поле деятельности¹⁵. В то же время трактовки архива, предложенные Фуко и Деррида, стали неотъемлемой теоретической опорой многих культурологических исследований, а также затронули междисциплинарные исследования и проекты, вошли в прямой диалог с постколониальными исследованиями и *memory studies*, задали новое общее дискуссионное поле для историков, архивистов, работников музеев и библиотек¹⁶. Метафорическое понимание архива вывело понятие «архив» за пределы строго определенного учреждения, расположенного в конкретном месте и хранящего документы, размыло его границы и позволило применять одну и ту же модель как в масштабах одной частной коллекции, так и по отношению к коллективной памяти. В то же время статус документа как источника, хранящего следы прошлого и приоткрывающего его тайны, был поставлен под сомнение¹⁷. Архив перестал восприниматься как отражение внешних исторических событий и стал местом, где рождается история.

С 1980-х гг. в англоязычных академических и активистских текстах начало появляться понятие *counter-archive* («контрархив»). Оно встало в один семантический ряд с такими терминами, как контркультура¹⁸, контрпамять¹⁹, контрпублика²⁰. Они отражают общий вектор гуманитарных наук — стремление к ревизии истории, отходу от «больших нарративов». Единой теории контрархивов не существует — исследователи ссылаются на вышеупомянутые теории архива Фуко и Деррида и часто заключают приставку (*counter-*)*archive* в скобки, указывая на мерцающий статус противопоставления. В той мере, в которой обе теории подразумевают роль власти в создании и структурировании архива, забвение как неотделимую его часть, ограничение доступа к архивным материалам и саму границу между тем, что входит в архив и что остается за его пределами, идея контрархива вытекает из этих представлений: любой архив одновременно конструирует память и при этом оставляет что-то за скобками, вызывая к жизни контрархивы. При описании контрархивов обычно подчеркивают следующие аспекты: независимость от официальных институций; сохранение памяти об угнетенных; противостояние главенствующим представлениям об определенных событиях, разрушение эпистемологической монополии государства на «истину»; неконвенциональные способы структурирования материалов в архиве; разнообразие медиа; открытый доступ и активное участие сообщества в формировании архива²¹. За последние 10 лет час-

-
- 15 См.: *Lepper M., Raulff U. Idee des Archivs // Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven / Hg. von M. Lepper u. U. Raulff. Berlin; Heidelberg: Metzler Verlag, 2016. S. 23.*
 - 16 См.: *Manoff M. Theories of the Archive from Across the Disciplines // portal: Libraries and the Academy. Vol. 4. № 1. 2004. P. 9–22.*
 - 17 Ibid. P. 10. На русском языке о роли и статусе документа см.: Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? / Под ред. И.М. Каспэ. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
 - 18 О разнице терминов «контркультура» и «альтернативная культура» в русскоязычном контексте см.: *Чащина С.В. Альтернативная культура и альтернативные художественные практики: к проблеме механизма возникновения и развития // Культура и образование. 2014. № 12 (URL: <http://vestnik-rzi.ru/2014/12/2773>).*
 - 19 Контрпамять — «дискурсивные практики, благодаря которым память вечно изменяется» (*Хаттон П. Мишель Фуко. История как контрпамять // Хаттон П. История как искусство памяти / Пер. с англ. В.Ю. Быстрова. СПб.: Владимир Даль, 2003. С. 275*).
 - 20 См.: *Warner M. Publics and Counterpublics // Public Culture. 2002. № 14 (1). P. 49–90.*
 - 21 См. некоторые публикации последних лет: *Kirn G. The Partisan Counter-Archive Retracing the Ruptures of Art and Memory in the Yugoslav People's Liberation Struggle. Berlin; Boston: de Gruyter, 2020; Schweizer Y. Counter-archive // Terms: CIHA Journal of*

тота употребления понятия *counter-archive* увеличилась²². Большая часть недавних публикаций на тему контрархивов посвящена дигитальным и интернет-архивам, поскольку новые медиа предлагают альтернативные системы хранения и интерактивность как способы уклонения от монополии на знание²³. В то же время изменение технологий привело и к переосмыслению материальности неэлектронных архивов. В подавляющем большинстве случаев речь идет не о ретроспективном взгляде на архивы далекого прошлого, а об архивах, напрямую связанных с настоящим, а также о новом габитусе исследователя²⁴, не замыкающегося в башне из слоновой кости, а интересующегося актуальными проблемами, зачастую вовлеченного в активизм.

В октябре 2021 г. в Дрездене прошла международная конференция «(Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground» («(Анти-)архив: мемориальные практики советского андеграунда»²⁵). В информационном сообщении²⁶ организаторы подчеркнули, что (частично) изолированная советская андеграундная культура, отрезанная от официальных архивов и других государственных институций, выработала многочисленные авторефлексивные, систематизирующие, мемориальные практики. Несмотря на то что за последние годы была проведена большая работа по собиранию, каталогизации и дигитализации архивов неофициальной культуры, теоретическое осмысление этих архивных практик еще не было осуществлено. Конференция была организована с ориентацией на выпуск одноименного англоязычного сборника статей, который вышел в 2023 г. Среди авторов — крупнейшие специалисты по славистике, компаративистике, советской и постсоветской культуре, русской литературе.

Введение редакторов задало для последующих статей широкий контекст, проблематизирующий связь контрархивов, общества и коллективной памяти. Затрагивая современные теории, посвященные архивам и контрархивам, авторы обратились и к двум вышеупомянутым классикам. Цитируя Фуко, они акцентировали взаимовлияние власти и структуры знания, цитируя Деррида, — подчеркнули

Art History. 2021. № 1. P. 27–38; Ben-David A. Counter-archiving Facebook // European Journal of Communication. 2020. № 35.3. P. 249–264; Salime Z. A Gendered Counter-Archive: Mining and Resistance in Morocco // Development and Change. 2002. № 53 (5). P. 1035–1058.

22 См. статистику по употреблению слова до 2022 г. в Google Books Ngram Viewer (URL: https://books.google.com/ngrams/graph?content=Counter-archive&year_start=1950&year_end=2022&corpus=en&smoothing=3&case_insensitive=true).

23 Некоторые интернет-проекты в полной мере реализуют на практике принципы контрархивов. Например, проект *(Im)possible Counter-Archives* представляет собой ризомную систему материалов, посвященных «Гернике» Пабло Пикассо и ее активистской рецепции в США: *(Im)possible Counter-Archives* (URL: <https://guernica.museoreinasofia.es/contraarchivos-imposibles/en>).

24 См.: Azoulay A. Archive.

25 Термин *Counter-archive* не имеет устоявшегося перевода на русский. В заглавии конференции дан перевод «(анти-)архив». Тот же перевод в обзоре на конференцию последовательно использовал Кирилл Корчагин: Корчагин К. Международная научная конференция «(Анти-)архив: мемориальные практики советского андеграунда» (Технический университет Дрездена, 13–16 октября 2021 г.) // Новое литературное обозрение. 2022. № 176. С. 391–403. Для поддержания ассоциативного ряда (контркультура, контрпамять, контрпублика) в рецензии отдано предпочтение иному варианту.

26 Международная конференция «(Анти-)архив: Мемориальные практики советского андеграунда». Университет Дрездена, 11–13 февраля 2021 (URL: https://tu-dresden.de/gsw/slk/slavistik/ressourcen/dateien/news/CfP_Andieghraund-i-arkhiv.pdf?lang=ru).

представление об архиве как о модели внешней памяти, к которой применим психоаналитический аппарат и которая напрямую зависит от связей и противоречий в обществе. Соответственно, «влечение к смерти» было трактовано как уничтожение материальных следов, которые могли бы свидетельствовать о существовании кого-то из живших ранее (с. 4–5). Такое забвение-вытеснение не только отделяет современность от прошлого травмой, но и предопределяет будущие формы памяти, задает горизонт возможных нарративов — если применить терминологию Чарльза Тейлора, ограничивает диапазон «социального воображаемого»²⁷.

Авторы введения подчеркнули, что последние десятилетия стали переломными не только для теории архива, но и для статуса многих архивных материалов на постсоветском пространстве. После распада СССР многие документы были рассекречены, в 1990-е и 2000-е гг. доступ в государственные архивы стал проще, частные коллекции и домашние архивы, связанные с альтернативной культурой, например коллекции самиздата, перестали представлять опасность для владельцев и обрели ценность как исторические источники (с. 10). Некоторые коллекции были аккумулированы частными институциями (*Russian Art Archive Network* (RAAN), арт-центр «Пушкинская-10» и др.) и зарубежными исследовательскими центрами (Исследовательский центр Восточной Европы при Бременском университете, Университет Торонто), другие остались в руках самих «архивариусов» или их близкого окружения, что-то попало на свалки как «не представляющее ценность».

В центре опубликованных в сборнике исследований — советская неофициальная культура (рассмотренная через призму контрархивов), а также мемориальные практики, которые позволяют сохранять и реинтерпретировать ее на постсоветском пространстве. Рассмотренное культурное поле включает в себя не только разнообразные художественные круги андеграунда, такие как московские концептуалисты и хиппи, ленинградские неомодернисты, ейские трансфуристы, но и в целом любые маргинализированные группы, в том числе, например, этнические меньшинства — одна из статей посвящена устному архиву цыган (рома). Во введении контрархивы определены как «...архивы, которые подвергают сомнению либо информацию, представленную в подконтрольных государству архивах, либо сами принципы их функционирования и взаимодействия между архивами и обществом» (с. 7). Таким образом фиксируется контркультурный, субверсивный жест собирателей архивов, сопротивление государственной монополии на знание, не обязательно выраженное в прямой политической конфронтации. В русскоязычной исследовательской литературе последних лет отдают предпочтение термину «альтернативная культура»²⁸, чтобы избежать сужения проблематики до прямого противостояния советской власти, а также чтобы подчеркнуть сложность культурного поля и множественность стратегий инакомыслия. Однако в контексте книги о контрархивах термин «контркультура» кажется уместным, поскольку он указывает не только на политическую конфронтацию, но и на культурное сопротивление.

27 Тейлор Ч. Что такое социальное воображаемое? // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2010. № 1 (69). С. 19–26.

28 См.: Чащина С.В. Альтернативная культура и альтернативные художественные практики: к проблеме механизма возникновения и развития // Альтернативная культура: энциклопедия / Сост. Д. Десятерик. Екатеринбург: Ультра.Культура, 2005; Савенко Е.Н. Альтернативное книгоиздание: эволюция терминологии // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 6. С. 627–633. Об истории других синонимичных терминов, таких как «андеграунд», «подполье», «неофициальная культура», «независимая культура», «вторая культура», см.: Савицкий С.А. Из подполья в андеграунд: история синонимических названий позднесоветской неофициальной культуры // Обсерватория культуры. 2012. № 5. С. 107–112.

ние унификации и забвению, усилие жизнотворчества и сохранения памяти. Определение контрархива во введении дополнено характеристикой материалов, которые в него попадают: такие архивы содержат «нетипичные формы отображения» исчезнувших практик — «не только тексты, но и фотографии, видеозаписи и другие артефакты» — и становятся «площадкой для не главенствующих, не полностью разрешенных дискурсов» (с. 7–8). Впрочем, определение задает общий вектор, но не исчерпывает подходы к контрархиву, его границам и ключевым характеристикам, поскольку собрание и сохранение такого архива включает индивидуальные творческие практики, часто сопротивляющиеся устоявшимся систематизирующим принципам.

В большинстве статей сборника авторы переопределили контрархивы, исходя из материалов и проблематики своих исследований, в том числе анализируя, чему именно дискурсивно противопоставлен тот или иной контрархив. Современное понимание архива может вести как к буквальному прочтению, указывая на систематизированные документы или на место их хранения, так и к более метафоричной и абстрактной трактовке; в таком случае архив приближается к контрпамяти, акцентируется процессуальность, незавершенность. Оба полюса находят выражение в статьях книги. По первому пути пошла *Юлиане Фюрст* («Заметки из зоны кайфа: исследование архива Азазелло»). Она посвятила статью хранящемуся в Музее Венде в Лос-Анджелесе архиву московского хиппи Азазелло, который добыла после долгих поисков. В составе архива — 36 рукописных блокнотов с рисунками и записями и разрозненные бумаги. *Мэри А. Николас* в статье «Соавторство, коллаборация и другие “контрархивные” жесты в позднесоветском московском концептуализме» использовала более метафорическое значение архива и рассмотрела в качестве контрархивных практик коллективные акции концептуалистской арт-группы «Гнездо», вовлекающие зрителей в сотворческий процесс. В ее трактовке сам процесс творческого осмысления истории и (пере)проживания ее в настоящем считается архивной практикой. Тот же акцент на перформативности архива сделала *Клавдия Смола* («Архивируя жизнь: мемориальные практики позднесоветского андеграунда и их отголоски»): она противопоставила документам и текстам традиционных архивов «контрархивность» коммуникативной памяти, передающейся через взаимодействие, перформанс, танец, — «перформативный архив»²⁹. Метафорично трактовали архив *Мария Энгстрем* и *Алексей Семенов* («Ресайклинг андеграунда: архив и политика памяти в современной России»). Они рассмотрели его как систему знания (по Фуко), исследуя трансформацию мифологизированных образов и персоналий андеграунда в постсоветской коллективной памяти (2012–2022). *Кристиан Цендер* перенес метафору контрархива на ленинградский поэтический андеграунд как целое, в той мере, в какой он создает память о культуре и изобретает стратегии памяти («Ленинградский андеграунд как живой архив: неформальная филология в позднем СССР»).

Помимо введения, сборник состоит из шестнадцати статей, разделенных на пять тематических частей. В первой («Архивируя субкультуры») рассмотрено функционирование архивов внутри сообществ, а также прослежен путь архивов из среды их возникновения в академические институты. Вторая («Архивная эстетика и поэтика») посвящена неофициальным стратегиям архивной систематизации, неразрывно связанным с авторскими творческими практиками и оригинальными

29 Перформативность архива за последние два десятилетия стала неотъемлемой частью «архивного поворота». В 2010–2012 гг. на этом теоретическом основании в Цюрихском университете искусств был реализован исследовательский проект *archiv performativ* (URL: <https://archivperformativ.zhdk.ch/>).

поэтиками. Схожую проблематику раскрывает третья часть («Деятели искусства как собиратели, филологи и культурные историки»), однако акцент смещен с поэтики на текстологические и редакторские практики. Четвертая («Посмертная память») сфокусирована на вопросах памяти и сохранения «неархивируемого», в том числе на постсоветской интерпретации и апроприации советской неофициальной культуры. Пятая часть («Художественные свидетельства») содержит эссе и статьи действующих художников и «архивариусов» разных поколений. В текстах этого раздела академическая рефлексия переплетена с воспоминаниями и опытами «внутреннего наблюдения». Как отмечают редакторы, распределение по разделам достаточно условное. Статьи действительно связаны друг с другом на разных уровнях — от теоретических пересечений до обращения к одним и тем же источникам, прецедентным событиям, произведениям искусства, цитатам. Поэтому в рецензии мы отошли от редакторского деления и сфокусировались на повторяющихся идеях и проблематике.

Как отмечено выше, деятелям советского неофициального искусства была свойственна рефлексия по поводу контрархивных практик, поскольку целым пластам андеграундной культуры, остававшейся за пределами государственных архивов, грозило забвение. Большая часть статей в той или иной степени опирается на авторефлексию собирателей архивов, выделяя оригинальные архивные стратегии. Один из центральных сюжетов сборника, в разной степени затронутый в нескольких статьях, — архивные практики московского концептуализма. Дотошное коллекционирование архивных свидетельств в этом кругу было направлено на конструирование идентичности сообщества и его историографии, однако расхождения во взглядах на концептуализм, его цели, канон и иерархии внутри сообщества приводили к жарким дискуссиям и различиям в практике. Папки Московского архива нового искусства, собранные Андреем Монастырским и группой СЗ (Виктор Скерсис и Вадим Захаров), различались по принципу комплектования (об этом пишет Мэри Николас в упомянутой статье). Первый компоновал «избранное», собирал «капсулу прошлого» в соответствии с личными пристрастиями. Вторые опирались на модель открытого архива, который может пополняться, увеличили охват художников, добавили элементы мистификации, подчеркивая провокативно-дискуссионный характер архива. Группа «Гнездо» использовала стратегии «перформативного архива» — осмысление советского прошлого и настоящего через совместное действие, включавшее зрителей, которое было своеобразным актом архивации, задействовавшим коммуникативную память. Параллельно, с 1970-х гг., началась рецепция концептуализма за рубежом, на которую влияли как сами эмигрировавшие художники, так и институции. В качестве свидетельства этого процесса *Дорине Шелленс* в своей статье описала каталоги выставок, посвященных московскому концептуализму («Собирать, архивировать, канонизировать: роль выставок в транснациональной рецепции истории московского концептуализма»). Личным опытом «культурного перевода», мультимедийной фиксации и проектирования инсталляции «Trips out of Town, 1976–2009» («Поездки за город, 1976–2009»), посвященной московскому концептуализму, поделилась переводчица и издательница *Сабина Хэнсген* («Переводя московский концептуализм»). Помимо прочего, она известна тем, что в 1980-е гг. влилась в круг концептуалистов и в очередную поездку сумела провезти через границу видеокамеру, на которую запечатлела *gesamtkunstwerk* этого круга, неразрывность повседневности и перформативных практик. Ее анализ направлен как на перформативность истории, так и на значимость различных медиа в архиве и выставочном пространстве. В целом московский концептуализм не обделен вниманием исследователей, однако фокусировка на рефлексивной (само)архивации, неотделимой от концептуалистских творческих

практик, позволила уловить оригинальные стратегии в использовании медиа, картографировать поле теоретических столкновений внутри этого круга и проследить процесс конструирования различных нарративов вокруг него.

При высоком уровне саморефлексии, свойственной «архивариусам», возникает вопрос о позиции исследователя по отношению к авторскому самоописанию. Один из вариантов такого поэтологического подхода — заимствование языка и ключевых метафор у авторов для систематического анализа архивной практики. Так, *Илья Кукуй* при описании архивных практик трансфуристов руководствовался цитатой из «Трансфур-манифеста № 1» и метафорой переливания крови: «...сохранить нить поэтического авангарда, то бишь перелить в себя, пропитать собой, перенести в чужое, пронести сквозь подобное, передать всем, пронзить всё» («“Сохранить нить”: об архивных практиках Ры Никоновой и Сергея Сигея»). Привлечение иных теоретических оснований, например «транстекстуальности» Жерара Жеттета, представляется второстепенным по сравнению с обращением к авторским метафорам. В таком случае исследователь и сам в некотором смысле совершает «переливание крови», пропуская через себя язык трансфуристов. В результате возникает целостный образ архива, рассмотренного исследователем на заявленном трансфуристами основании. *Анна Комароми* при анализе журнала «Часы» выбрала несколько иной подход («Самиздатский журнал “Часы” и контрархив неофициальной культуры»). Она также прибегала к прямой речи редакторов журнала и их терминологии, однако концептуальную рамку исследования заимствовала из «Истории безумия» Фуко, в которой автор провел границу между институционализированным «смыслом» и «бессмысленными словами», следами зоны «безумия», рожденными за пределами привычных способов смыслопорождения. Даже при том что Комароми продемонстрировала неполноценность переноса этой дихотомии на советскую официальную и неофициальную культуру, все же сам ее подход задает большую исследовательскую дистанцию по отношению к материалу, что проявляется в выявлении противоречий между декларируемыми ценностями «Часов» и практическим воплощением. Хотя само рассмотрение журнала как контрархива обоснованно, в этом случае оно не следует напрямую из авторской рефлексии, а представляет дополнительный исследовательский и интерпретаторский шаг. Оба подхода, Кукуя и Комароми, приводят к плодотворным результатам. Тем не менее важно зафиксировать разницу дистанций, а также потенциальную напряженность между самоописаниями, возникающими внутри альтернативной, внеинституциональной культуры, и ее академическим анализом.

Формируясь в поле неофициальной культуры, контрархивы и связанные с ними практики все же не были полностью изолированы от официального советского дискурса, а представители альтернативного поля могли выстраивать значимые связи с представителями официальной культуры или сами занимать пограничную позицию. Эта проблематика рассмотрена в упомянутой выше статье К. Цендера на примере неофициальной текстологии, малоисследованной практики андеграунда. Внеинституциональные текстологи, такие как Владимир Эрль и Юрий Колкер, работавшие с легко подвергавшимся искажению материалами самиздата, разворачивали свою деятельность обычно без доступа к архивам, на основе собственных коллекций и имевших хождение материалов, а также вырабатывали оригинальные принципы работы. Однако они черпали методы и из довольно глубоко разработанной области официальной советской текстологии, из учебных пособий и общения с коллегами. Позицию на пересечении маргинализированной культуры, интеллигентских кругов и официальной науки занимали архивисты Ефим Друц и Алексей Гесслер, собиравшие аудиоархив цыган (рома) и издававшие впоследствии на его основе сборники цыганского фольклора. Их деятельности посвятила

статью *Натали Муан* («Аудиоархивы с окраин Союза: Записи цыганских сказок и песен в позднем СССР»). Как указала исследовательница, Друц и Гесслер вряд ли позиционировали бы свое собрание как контрархив. Скорее они видели в своей деятельности попытку сохранить и сделать доступной для широкой публики хрупкую устную культуру закрытого сообщества, в которое благодаря жизненным обстоятельствам получили доступ. Несмотря на подчеркнутую в статье встроенность Друца и Гесслера в профессиональное цыгановедческое сообщество, их работы были неоднократно подвергнуты критике за недостаточную академичность и искажающие авторские дополнения к этнографическим текстам, но при этом их активно цитировали в авторитетных изданиях³⁰.

В случае, когда академический исследователь не принадлежит тому сообществу, из которого происходит контрархив, наложение дискурсов может привести к радикальной трансформации архива как функционального единства. Юлиане Фюрст включила в свою упомянутую выше статью историю о поисках хиппи Азазелло. Наконец познакомившись с ним, она смогла убедить его передать ей личный архив, который с 2015 г. хранится в Музее Венде. Фюрст отметила, что этот перенос изъяс блокноты из сотворческого поля, частью которого они были в сообществе хиппи. Более того, изменились и физические характеристики архива, например, начал выветриваться характерный табачный запах. Взамен была обеспечена сохранность архива, а также его широкая доступность — он был полностью оцифрован и теперь находится в свободном доступе³¹. Так проявляется двойственность «архивной лихорадки». С одной стороны, архив спасен от опасности стигнуть в неупорядоченной повседневности хиппи, с другой — сам жест сохранения стирает часть того, что стремится сохранить: перемещение архива в стерильные условия функционально ограничивает архив, отсекает систему связей и творческие практики, в которые он мог быть вовлечен, меняет даже его физические характеристики.

В связи с важностью концепции жизнотворчества для многих представителей неофициальной культуры встает вопрос о сохранении того, что с трудом поддается архивированию, — атмосферы, образа жизни, особенностей общения. В андеграунде искусство не воспринималось автономно, без контекста его значение беднело, и вместе с тем размывалась граница между произведением искусства и окружающими его предметами быта, а также между архивом и тем, что должно остаться за его пределами, «мусором». По замечанию *Андрея Хлобыстина* в статье «Чудеса и диовинки», необузданное коллекционирование, подстегиваемое ощущаемой многими деятелями андеграунда угрозой исчезнуть без следа, сближало стремящиеся к всеохватности контрархивы с музеями по типу кабинетов редкостей, одновременно сохраняя ощущение сакральности, возможности лицезреть чудо. Радикальный пример «архивной лихорадки», описанный Хлобыстиным, — квартира ленинградского рок-музыканта Валерия Черкасова. Единственная комната, до потолка заполненная разнообразными артефактами, превратилась в «Музей Плюшкина», перманентную домашнюю инсталляцию, ликвидированную сразу после смерти коллекционера. Менее радикальный случай представила *Елена Пенская* («Архивные стратегии и литературная память в наследии Всеволода Некрасова»). В статье, посвященной архиву Всеволода Некрасова, она поделилась впечатлениями от его архива в Покровке: то, что представлялось гостям дома разрастающимся хаосом, имело для владельца внутреннюю логику, а установленный на ее

30 См. критический обзор цыгановедческих публикаций: *Махотина И.Ю.* Фиксация и изучение фольклора русских цыган в XIX–XXI веках // Традиционная культура. 2012. № 3. С. 109–110.

31 Azazello Archive (URL: <https://azazello-archive.com/ru/o-sajte>).

основе порядок запрещено было нарушать. Подобные практики находили отражение и в искусстве, особенно в инсталляциях Ильи Кабакова, который много рефлексировал на тему архива и его границ. Статья *Михала Мругальского* посвящена варшавской выставке 1994 г. «Коридор двух банальностей», подготовленной Кабаковым совместно с Йозефом Кошутом («Варшавский саммит архивистов. Встреча Ильи и Эмилии Кабаковых с Джозефом Кошутом на границе между советской и западной банальностью»). Стремление запечатлеть жизнь приводило к экспериментам с мультимедийными альбомами (статья Смола), новыми медиа (статья Хэнсен), а также с собиранием предметов быта, одежды и даже запахов (статья Хлобыстина).

Отдельно стоит отметить, насколько значима была для многих собирателей архивов фиксация социальных связей, стремление запечатлеть в какой-либо форме механизмы взаимодействия в артистической среде, о чем пишет К. Смола. В условиях дефицита материальных ресурсов и неписанности в официальные институты связи внутри сообществ для многих деятелей искусства становились главной опорой в их творчестве. Некоторые авторы следовали относительно консервативной стратегии самомифологизации, и в целом было бы упрощением считать андеграунд полем, свободным от иерархизации, канонизации, исключения и отбора, в нем существовали свои «слепые пятна». Однако важной чертой неофициальной культуры были переосмысление и деконструкция канона и категории авторства, создание совместных работ (см. статью М. Николас).

Традицию самоархивации в сочетании с субверсией привычного образа автора продолжил уже в 2000-е гг. Герман Лукомников, выложивший на сайте журнала «Вавилон» свое «Собрание сочинений...»³². В этом подверженном изменениям прижизненном архиве поэт, как пишет *Михаил Павловец*, играл с принципами систематизации, плагиатом, жанровой совместимостью, представлениями о каноне («Собрание сочинений, или избранное и забракованное, или UNDER CONSTRUCTION и другие слова» Бонифация и Германа Лукомникова как упражнение в авторском самоархивировании»). *Вадим Захаров* в своем эссе писал об импульсе свободы и практиках самоорганизации как о наследии неофициальной культуры, актуальном для современности («Художник как институция. Самоорганизация и институциональные практики московского концептуализма»). Опыт постсоветских выставок, обращенных к неофициальному искусству, показал, что кураторы стремятся не только продемонстрировать определенные работы, но и воссоздать повседневные практики и атмосферу того времени. Жизнетворчество, витальность, способы самоорганизации, антиавторитарный посыл, которые стремились задокументировать, сохранить, передать в разных формах деятели андеграунда, обретают новое воплощение в современности благодаря контрархивам.

Историк культуры Ян Ассман различал «горячую» и «холодную» опции культурной памяти. Первая из них направлена на изменение представлений о прошлом, потенциальные трансформации в настоящем и различные сценарии воображаемого будущего, вторая — на сохранение действующего режима и в целом на аисторическое мышление³³. Как отметила К. Смола, советский андеграунд в современном обществе действует как часть «системы нагрева», работающей на «горячую» память, то есть на не прямое сопротивление статус-кво (с. 297). Этому способ-

32 Текст выложен в двух вариантах: цензурном и бесцензурном // Вавилон (URL: <https://www.vavilon.ru/bgl/>).

33 Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 72–73.

ствуется и текучесть контрархивов, их «активность» и «ситуативность», отчасти это и следствие новых способов интерпретации архивных материалов и обращения с ними в рамках «архивного поворота». В период «нового застоя» (с 2010-х гг.) деятели современного искусства видят в андеграундных практиках важный ресурс, хотя такие практики невозможно напрямую заимствовать. Их воспроизведение, по утверждению *Павла Арсеньева*, осложнено изменившейся темпоральностью жизни, новыми медиа, иными способами взаимодействия художников с сообществом и местом («Поэзия была навсегда, пока не кончилась»: о новой темпоральности и медиа-контексте современной культуры»). В то же время наследие андеграунда подвержено ресайклингу. Постсоветская интерпретация андеграундных образов и персоналий может раскрывать неожиданные грани знакомых явлений или даже аксиологически противоречить принципам контркультуры или конкретных сообществ, см. статью М. Энгстрем и А. Семененко. Отдаленность прошлого от настоящего порождает ностальгию и возможность, с одной стороны, детабуизации, раскрытия сокрытого, а с другой стороны — (ре)канонизации определенных фигур, как это произошло, например, с Виктором Цоем. При этом канонизированная фигура может быть трактована противоположным образом в зависимости от ценностей различных групп, а андеграундное явление может быть поглощено массовой культурой.

Итак, в сборнике представлено широкое разнообразие советских контрархивных практик. Фокус на контрархивах позволяет переосмыслить творчество, жизнетворчество, опыт самоорганизации ключевых андеграундных и субкультурных сообществ в их сложности и противоречивости. При этом сами контрархивы рассмотрены и как свидетельство прошлого, и как ядро актуальных мемориальных практик, и как способ борьбы с эпистемологической монополией. Четвертая и пятая части сборника перебрасывают мост из советского прошлого в современность. Таким образом, книга обращена ко всем, кого волнуют вопросы коллективной памяти, — как формируется память о недавнем прошлом и что можно сохранить в настоящем, чтобы в «социальном воображаемом» появились новые образы будущего³⁴.

34 Рецензия подготовлена по плану НИР ГПНТБ СО РАН, проект «Трансформация книжной культуры в социальных коммуникациях XIX–XXI вв.», № 122041100088-9.

В поисках советского сюрреализма

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_351

Селиванова А., Плунгян Н. Сюрреализм в стране большевиков.

М.: Garage, 2025. — 399 с. — 2500 экз. — (Лаборатория изучения советского искусства центра авангарда: Лиси_Ца; кн. 2).

В 2017 г., посетив выставку «Сюрреализм в стране большевиков» в галерее «На Шаболовке», я кратко отреагировала на нее в социальных сетях — написала, что это «...редкого уровня кураторский проект, — и при том, что у меня совершенно иной взгляд на эту историю, здесь не то несогласие, которое заставляет раздраженно шипеть, — совсем наоборот: полный восторг от того, как выстроена концепция». В комментарии Надежда Плунгян, одна из устроительниц, сообщила о будущих планах: «Очень постараемся сделать каталог, но пока думаем сосредоточиться на дискуссиях». Дискуссии шли тогда по двум направлениям. Первое — по поводу самой возможности говорить о советской версии (или даже версиях) сюрреализма в изобразительном искусстве и в целом о правомерности такого терминологического переноса. Второе — по поводу концептуальной убедительности проекта, к которому есть вопросы по существу, — исключает ли наличие вопросов положительную оценку самой экспозиции? Через восемь лет каталог вышел, и дискуссии частично вошли в его состав; прекрасно изданная книга открывается как раз приглашением к полемике — двумя статьями 2017 г.¹, содержащими аргументы несогласия с кураторской программой.



«Сюрреализм как самостоятельное и отчетливое художественное направление в России не сложился» (с. 13), — утверждает Ирина Карасик; «В советском искусстве <...> не было сюрреализма» (с. 27), — еще более жестко говорит Александра Новоженова; в поддержку этой позиции высказывается известный исследователь Ги Жирар: «...никаких сюрреалистических объединений ни в Советском Союзе, ни позже в России не существовало, как не было их и в нацистской Германии, в фашистской Италии или в маоистском Китае» (цит. по с. 41). Речь именно об отсутствии внятных концепций и консолидированных выступлений — латентные признаки в целом, насколько можно судить, не оспариваются, но их наличие либо не считается количественно достаточным для локализации явления, либо они, по мысли критиков, ищутся не в тех зонах. Стремление устроительниц выставки увидеть сюрреальное в опытах проекционистов, в программе группы «электроорганизм», в произведениях Тышлера или Андрея Гончарова, не

1 За время, прошедшее между выставкой и изданием каталога, автор одной из статей, Александра Новоженова, ушла из жизни. Именно ее статья была непосредственной реакцией на выставку; в тексте Ирины Карасик экспозиционный материал затрагивался косвенно.

кажутся Ирине Карасик убедительными («названные художники вряд ли ассоциировали себя с сюрреализмом, подобная трактовка их творчества — факт современной интерпретации», с. 15), зато, по ее мнению, интерес к сюрреализму в кругу Малевича (особенно здесь отмечен Лев Юдин, о котором она выпустила книгу²) позволяет зафиксировать его присутствие «в «составе отечественного художественного сознания» (с. 23), не получившее развития в силу идеологических обстоятельств. А Александра Новоженева уверена, что «те же авторы и объекты, не образующие реального исторического круга (если не считать членов ОБЭРИУ), могли бы быть легко подверстаны к другим дискурсам 1930–1940-х годов — неоэкспрессионистскому и неосимволистскому, соцреалистическому и иным...» (с. 29); при этом, не соглашаясь с идеей выставки, она видит в ее устройстве «искусствоведческий конструктивизм высокочлассного знаточеского толка, выхватывающий неочевидные объекты и не связанных друг с другом напрямую авторов и спрягающий их в неожиданный дискурс, который до сих пор никто не мог себе помыслить в таком виде» (с. 29).

С последним утверждением трудно не согласиться. Сформулированное Александрой Селивановой стремление «выявить “немагистральное” (“девиации” — если <...> смотреть с позиций иерархии, принятой в советском, а затем российском искусствознании», с. 374–375) или, как выразила это Надежда Плунгян, «обратить внимание на трещины или проломы в стенах реализма 1930–1940-х годов» (с. 45) вполне головокружительно воплотилось и в подборе героев, и в текстах каталога и его рубрикации, и в предваряющих каталог статьях. Какие-то фигуры, например Михаил Тарханов, Михаил Плаксин, Арон Ржезников, практически впервые вводятся в искусствоведческий обиход, творчество других — скажем, классика художественного стеклоделия Бориса Смирнова — получает непривычную рамку. Сюрреалистское присутствие в отечественной истории анализируется со стороны генетики (символистские истоки, информация о западных инициативах и так далее), рассматривается во временных изменениях (в статье Плунгян выделены три фазы, соответствующие поколениям художников), подвергается кропотливым процедурам различения. Какова в общем корпусе степень отрефлексированности «чужого», о котором — до поры — знали и которым интересовались? Или же это чужое лишь косвенно, отдельными нюансами совпадает с тем, что возникает органически, будучи вызвано к жизни здешними обстоятельствами? И насколько сами эти обстоятельства обрекают советскую культуру на безнадежную эндемичность? Можно ли говорить о советском сюрреализме как о последовательном явлении или же речь должна идти лишь о пункте точечных смысловых и визуальных совпадений с европейским его «канон»? И если говорить о нем допустимо (а на этой уверенности, собственно, базируются выставка и каталог), то достаточно ли разных его версий и вариантов для того, чтобы, как пишет в статье «Сюрреализм в СССР: опыт научно-художественного исследования проблемы» Надежда Плунгян, «пересобрать историю искусств, опираясь на эволюцию пластической логики» (с. 42)?

Конечно, «пересобрать» не означает стремления нанизать всю эту историю на новую ось. Но все же обнаружение такой оси даже в качестве дополнительной конструктивной опоры сильно меняет вид целого, и так сформулированная задача выглядит вполне амбициозно. Впрочем, в послесловии Александры Селивановой она же выражена более осторожно — как желание рассмотреть «явления в переходной фазе, в какой-то трансформации» (с. 374). Трансформация — существенное слово для выстраиваемой истории; его семантический ответ побуждает рассматривае-

2 Юдин Л.А. «Сказать — свое...»: дневники, документы, письма, свидетельства современников / Сост., автор вступ. статей и комментариев И.Н. Карасик. М.: РА, 2017.

мые предметы и их характеристики к некоторой мерцательности. В разговоре о Фаворском сюрреалистические признаки видятся во «внимании к литой и неделимой форме» (с. 57), а в тексте о Герте Неменовой в качестве таковых отмечается, напротив, «внимание к изменчивости пространства между предметами, восприятие любого элемента как пластически подвижного» (с. 290). Попытки зафиксировать эти признаки «в перепадах и изменениях масштаба <...>, в битве биоморфного с кристаллическим, в образах посмертного или описаниях изнанки бытия, в деформациях и шаржах, инородных вторжениях в повседневность» (с. 45) тоже обнаруживают некоторую путаницу категорий пластических, тематических и сугубо жанровых (шарж). Заявленная «переходность» подчас оборачивается размытием границ и слипанием противоположных дефиниций — как, например, в структуре каталога (чья рубрикация в целом придумана очень интересно) корреспондируют друг с другом «пустота», «уплотнение» и «развеществление», в равной степени призванные демонстрировать сюрреалистический след?

Можно сказать, что отчасти такая мерцательность соответствует культурным особенностям обсуждаемого времени. Как замечает Мария Силина в статье «Реальность и реализм. Объекты в сюрреализме и в советском искусстве 1920–1930-х годов» (а она больше других пытается разобраться с терминологией и распутать клубок «слов и вещей»), как раз в советском искусстве и художественной критике «начиная с 1930-х и десятилетиями позже формализм и натурализм, идеализация и буквальность употреблялись в разном понимании: как синонимы и как антонимы» (с. 88). Но любопытно, что в контексте поисков сюрреалистского родства (кстати, у Силиной параллельный анализ соответствующих друг другу экспозиционных практик и механизмов контроля реальности произведен образцово) убедительность или неубедительность утверждаемых позиций во многом зависит от самой природы рассматриваемого материала. Например, в живописно-графической части альбома преобладает материал, маргинальный даже не в смысле его местоположения в иерархически устроенном историческом поле, но зачастую побочный для самих авторов, — эскизы, случайные почеркушки: то, где художники «проговариваются», словно бы не осознавая природы собственных жестов. Эти жесты, конечно, как-то соотносятся с сюрреалистской программой «автоматического письма», и то, что местный сюрреализм, который, согласно авторскому манифесту, был «инструментом вскрытия и обнаружения изнанки советской действительности» (с. 9), зачастую выглядит всего лишь спонтанным выбросом художнического подсознания (а подсознание в данном случае есть реакция на идеологическую несвободу, исключаящую явленность слишком многих сознательных реакций), тоже оказывается косвенным фактором в пользу сопоставительной концепции — однако на выходе этот изобразительный ряд не дает возможности действительно «сойти с предсказуемых маршрутов» (с. 41): он лишь подтверждает никем не оспариваемое латентное (а не активное) присутствие «сюрреального» в художественной практике. И это, вероятно, ловушка самого предмета. Такая ловушка отсутствует в архитектуре, о которой пишет Александра Селиванова («Архитектура и сюрреализм»), потому что в архитектуре нет ни понятия черновика (проект, даже не осуществленный, не черновик), ни вероятности создать нечто безотчетное — «для себя», в стол», — оттого здесь выстраивание формальных оппозиций (пустота — монолит) и стилистическая интерпретация приемов («игра», «здание-вещь», «органика») работает именно на доказательную базу, и даже нет нужды экстраполировать совокупность пластических примет в сопредельные психоаналитические зоны. Так что, к слову, когда Александра Новоженнова квалифицирует концепцию предлагаемого к рассмотрению сюрреализма (согласно ее рассуждениям, «сюрреализма» в кавычках) как основанную на игнорировании публично одобряемых дви-

жений («сюрреализм тут понимается как уклонизм, отказ от участия в мобилизации», с. 31), то архитектура, неизбежно связанная с заказом или рассчитанная (часто тщетно) на реализацию проекта, опровергает такое понимание — но ее стилистические характеристики в совокупности обнаруживают созвучность многим сюрреалистским положениям.

Для рецензента этот материал тоже содержит ловушку: неодолимый соблазн не столько оценить собственно книгу, сколько высказаться по поводу ее концепции внутри шкалы «согласен — не согласен» — однако и тут однозначный вердикт не желает формулироваться, а заменяется интонационно неопределенными рассуждениями на предлагаемые темы. Что до самой книги — устроена она (написана, составлена и издана) прекрасно; особенно отмечу вроде бы необязательный финальный «пунктум» — короткий текст про Алису Порет, воплотившую сюрреализм не столько в собственном «художестве», сколько в художественном поведении. Возможно, художественное поведение персонажей, участников рассматриваемой истории могло бы стать предметом для отдельного исследования; в конце концов, оставляя открытым вопрос о легитимности перенесения западных конструкций (даже чисто терминологических) на родную почву, ничто не мешает со временем попробовать разобраться в том, кто напрямую вдохновлялся сюрреализмом в целом как способом мирочувствия или с таким способом мирочувствия имманентно по своей природе совпадал, кто воспринимал этот импульс как один из годных к чисто профессиональному освоению, кто продуцировал его бессознательно, не догадываясь, как мольеровский господин Журден, что «говорит прозой». Существуют и другие вероятные пути продолжения того, что в книге столь ярко проблематизировано; например, интересно было бы понять, как соотносятся в советском — и не только в советском — искусстве сюрреализм и ар-деко: в какой мере они пересекаются? Или насколько рядоположены?

То есть книга открывает и даже прямо инспирирует выходы за собственные пределы. Что вне зависимости от отношения к авторской концепции есть несомненное достоинство.

Век разлома и общности

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_355

Letteratura russa dal primo Novecento all'inizio del nuovo secolo /

A cura di A.P. Bonola, M. Calusio, D. Rebecchini.

Milano: Pearson, 2025. — XXI, 504 p.

Коллективный труд итальянских ученых (среди которых такие заметные фигуры итальянской русистики, как Манфред Шруба, Дамиано Ребеккини, Массимо Маурицио) «Русская литература: от начала XX до начала нового века» представляет собой учебник, предназначенный для студентов и аспирантов-славистов, — основательный обзор литературной эволюции, протекавшей по трем направлениям: официальному — со всеми сопутствующими политико-идеологическими подробностями; подпольному — в условиях свободы от цензуры, но отягощенному социальными рисками; эмигрантскому — в большей или меньшей степени, но в ощущении тягостной разлуке с родной культурой. При этом авторы книги исходят из вполне распознаваемого ими единства русской литературы. Также предпринята попытка проследить изменения в языке, поскольку литература неотделима от его эволюции. Хронологически разбор начинается с 1905–1910 гг., когда после Первой русской революции в условиях кризиса символизма оформлялся литературный авангард. Изложение доходит до 2017 г. Самые последние явления в русской литературе авторами не затрагиваются, поскольку для них пока отсутствует «аналитическая дистанция, обеспечивающая объективное восприятие» (с. 309).



Учебник состоит из двух частей: первая представляет собой собственно аналитическое историческое изложение, вторая содержит 72 статьи (они определены как *schede* — карточки), посвященные отдельному произведению. Каждая статья второй части включает показательный отрывок с последующим комментарием, представляющим не только смыслы цитаты, но и поэтику автора в целом. Семнадцать статей вдвое объемнее остальных, поскольку знакомят студентов с канонической квинтэссенцией русской литературы XX в.: прозаическими и стихотворными мирами А. Платонова, В. Набокова, М. Булгакова, Б. Пастернака (в обоих разделах), В. Гроссмана, А. Солженицына, В. Шаламова, Вен. Ерофеева, А. Блока, В. Маяковского, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама, И. Бродского, Д. Пригова и Е. Шварц. Научный инструментальный учебник внушает доверие, он тщательно отобран, однако в оформлении библиографического аппарата встречаются досадные огрехи, вероятно, неизбежные для столь объемного труда. Так, например, в некоторых «карточках» указанные в скобках после цитат из других исследований фамилии их авторов не всегда сопровождаются указанием на работу в библиографическом списке в конце статьи, и, напротив, авторы, указанные в библиографии, не всегда цитируются в «карточке».

Четырнадцать глав первой части организованы хронологически и тематически. Разговор начинается с авангардной поэзии и прозы 1910–1917 гг. Отмечаются признаки преемственности и полемики с итальянским футуризмом. С одной стороны,

вполне в русле европейского авангарда, «акцент на звуковых и визуальных аспектах слов в ущерб семантике позволяет подчеркнуть автономную эстетическую ценность языка», с другой — «культ машины и городского пространства, восхваляемый итальянцами, интерпретируется кубофутуристами неоднозначно, <...> если не с откровенным ужасом», а война отнюдь не воспринимается как «единственная гигиена мира» (по Маринетти), поскольку «русские футуристы в основном склонялись к пацифизму» (с. 6). Кризис реализма в прозе, назревший к 1910-м гг., обусловил и бунинский «переход от реалистической, благородной прозы XIX века к повествованию, проникнутому новым модернистским мироощущением» (с. 34), и «новую чуткость» Мережковского, Брюсова, Сологуба и Белого, которые «исследовали измерения эроса, снов, одержимости, мистицизма и безумия, описывая их как психические реальности, определяющие человеческую жизнь и историю» (с. 38).

В сложный послереволюционный период вплоть до 1930-х гг. художественные импульсы Серебряного века продолжали работать, чему не могли полностью помешать жесткие регуляционные меры государства. Отсутствие цензуры, отмененной сразу после Февральской революции, оказалось весьма кратковременным: декрет «О печати» от 27 октября 1917 г. восстановил идеологические запреты. Тем не менее в период НЭПа сохранялся эстетический плюрализм: имажинисты, Серапионовы братья, ЛЕФ, Объединение реального искусства, эксперименты Ю. Олеши и А. Платонова, открытия М. Булгакова соседствовали с первыми ростками советской «потребительской литературы» (с. 72) — от приключенческих мистификаций М. Шагинян до компромиссной фантастики А. Беляева, который в 1938 г. в предисловии к «Человеку-амфибии» посчитал необходимым отметить, «что описанное им невозможно: социалистический реализм не допускает фантазии» (с. 73). Появление упомянутого Беляевым ключевого понятия авторы связывают с периодом организации Союза писателей, ознаменовавшего завершение официальной унификации литературной жизни в СССР в сталинский период, и разбирают теоретическую и практическую суть соцреализма. Горький, призывая писателей, наследующих критическому реализму, дополнить его «революционным романтизмом», по сути, вел их «не к изображению, а к конструированию реальности», что позволило позже А. Синаевскому обозначить «классицизм, а не реализм как идеальный горизонт для этой национализированной литературы» (с. 144).

Попытка преодолеть жестко моделирующие механизмы соцреализма была предпринята в самом начале общественной и культурной оттепели: уже в декабре 1953 г. В. Померанцев в статье «Об искренности в литературе», опубликованной в «Новом мире», «самом важном журнале этого периода, <...> резко критиковал стереотипный, “сконструированный” характер сталинской литературы», предлагая новые ценностные ориентиры. «Искренность, жизненная сила и независимость вскоре станут новыми лозунгами оттепели» (с. 178–179), что отразилось в поисках новой интонации военной прозы, в страшных откровениях лагерной литературы, в восприимчивости молодых писателей к поискам подлинности в западной прозе, в молодежном поэтическом «взрыве». Оттепель получила мощное продолжение в перестройке — еще одном важнейшем для культуры периоде относительной либерализации «сверху». Ключевым для перестройки авторы учебника считают феномен «возвращенной литературы» (с. 203), которая была выведена из-под идеологических запретов и обрушилась на советского читателя несколькими потоками: произведения русских писателей начала XX в., творчество эмигрантов и самиздат.

В учебнике детально изложены социальные и культурные причины и обстоятельства пяти волн литературной эмиграции. Первая волна неоднородна в том числе и поколенчески: письмо взрослых, состоявшихся на родине литераторов разворачивало трудный опыт бегства, сосредотачивалось на сохранении русской куль-

туры, утверждении собственной идентичности через историческую память, поэтому они оставались в творчестве принципиально приверженными только русскому языку. Тексты молодежи пытались нащупать новую идентичность в чужом мире, вплоть до перехода в иную языковую стихию. «Дикийцы» — эмигранты второй волны — «с началом холодной войны в марте 1946 года, обладая опытом советской жизни, вскоре стали преобладать в организациях, созданных для борьбы с коммунистической идеологией. <...> в Европе и Соединенных Штатах возникли сотни кафедр славистики, которые стали важным источником занятости для бесчисленных эмигрантов первой (Владимир Набоков, Нина Берберова, Глеб Струве) и второй волн (Владимир Марков, Борис Филиппов)» (с. 216). Писатели-эмигранты третьей волны покидали родину как диссиденты (Солженицын, Зиновьев, Войнович и др.), причем в ряде случаев диссидентство носило еще и эстетический характер (Бродский, Лимонов, Довлатов, Соколов). Четвертая волна последовала за распадом СССР и охарактеризована как единственная обусловленная преимущественно экономическими причинами. Начало пятой обозначено в книге 2012 г.

Другая детально рассмотренная в учебнике освященная историей практика купировать духовный дискомфорт, вызванный социально-политической обстановкой на родине, — внутренняя эмиграция. Она принимала формы подпольной, самиздатской и тамиздатской литературы и давала интеллектуальный и эстетический воздух как писателям, так и читателям, несмотря на риски, связанные с ее созданием, распространением и восприятием. Ярким проявлением «эстетического инакомыслия, имевшего прямые или косвенные политические последствия» (с. 280), стала неподцензурная поэзия 1960–1980-х гг.: в книге дана широчайшая палитра ее представителей, публиковавшихся в ставших теперь легендарными журналах «Синтаксис», «37», «Часы», «Митин журнал», альманахе «Призма». Довольно причудливая характеристика (не все в ней представляется бесспорным) дана Аркадию Драгомощенко: «Он зарекомендовал себя как “ненадежный” певец алогизма, создатель симулякров смысла в вавилонской вселенной перекрывающихся знаков. <...> Излияние одержимого скриптора, кажущееся бесконтрольным, типично для Драгомощенко; поэтическая речь, утратившая логическую завершенность, открывает новые и неожиданные смысловые переходы» (с. 297). Ситуация постсамиздатских девяностых и двухтысячных «побудила молодых поэтов радикально переосмыслить значение литературного творчества, которое теперь понимается прежде всего как рассуждение о себе, размышление о собственной роли и — в еще большей степени — о своем самосознании в новом мире» (с. 307). Как важнейшее явление 2010-х обозначена документальная поэзия. Помимо нее, «другой подход, имевший огромный успех на московской поэтической сцене, принадлежит Андрею Родионову, автору очень энергичных текстов с уклоном в рэп <...>, посвященных пригородам Москвы, насилию и бессмысленности, характеризующим жизнь их обитателей, но в крайне ироничном и, казалось бы, легкомысленном тоне, отсылающем к городскому фольклору» (с. 309). К сожалению, в разговоре о молодых авторах 2010-х никак не упомянута экспериментальная непрозрачная поэзия (Н. Сафонов, Е. Суслова, С. Снытко, И. Соколов и др.). Отмечается специфическая для постсоветского периода роль романа, прежде всего в его постмодернистских формах (В. Пелевин, В. Сорокин, А. Иванов, М. Елизаров, Е. Водолазкин), которому «была доверена задача направлять читателя <...> по трудному пути самоидентификации, требующему переосмысления истории» (с. 326), каковое в 2010-х оказывается также «попыткой залечить болезненно открытую рану Истории» (с. 328), обусловленную «многочисленными разрывами в пространственно-временном континууме между Российской империей, Советским Союзом и Российской Федерацией, — трагически ощутимыми сегодня» (с. 319). Лечение осуществляется

«различными способами — в той или иной степени фантастическими, в той или иной степени реалистическими». Предположительно, эта попытка «останется одной из точек фокусировки русской прозы на долгие годы вперед» (с. 328).

В XX в. происходили важнейшие преобразования в языке: после революции, в сталинскую эпоху и после распада Советского Союза — им в книге уделено пристальное внимание, причем в соответствующих главах речь не идет о литературе, отслеживаются и анализируются собственно лингвистические феномены, показательные для того или иного периода. Без такого рода информации восприятие русской литературы студентами-русистами было бы неполным. В постсоветский период два основных фактора определяли изменения в русском языке: социально-политические изменения и информационные технологии. В учебнике зорко и пронизательно отслеживаются изменения на всех уровнях языковой системы: в лексике, грамматике, морфологии, синтаксисе, даже формах вежливости. Слова, связанные с государственной системой и церковью, вернулись в активный лексикон («губернатор», «президент», «Рождество», «крестный ход»). Язык постоянно пополняется за счет внушительного количества заимствований (от «блокбастера» до «фейка») и калькированных выражений («горячая линия», «потребительская корзина»), причем заимствования осваиваются посредством словообразовательных процедур («распиаренный», «спамить»). «В периоды войн, эпидемий и стихийных бедствий язык все чаще использует эвфемизмы, чтобы с помощью нейтрального слова обозначить что-то неприятное или пугающее» (с. 336). Лексемы приобретают новые значения («интервью»), слова могут проявлять несвойственные им ранее морфологические характеристики («активности» — множественное число), появляются новые феминитивы («авторка», «профессорка»). «В последние годы русский язык переживает поляризацию, и нескольких слов достаточно, чтобы понять политическую позицию собеседника» (с. 339). В аспекте языка в учебнике отслеживаются явления совершенно недавние, как, например, мгновенно распространившаяся в последние годы калькированная с английского форма вежливости «Хорошего дня!».

Внушительная в своей подробности, тщательности и глубине понимания работа итальянских славистов окажется весьма познавательной не только для студентов и аспирантов, но и для всех итальянцев, интересующихся русской культурой. Представляет она интерес и для отечественных филологов, как взгляд на русскую литературу «со стороны».

Шпионский роман как политическая теория

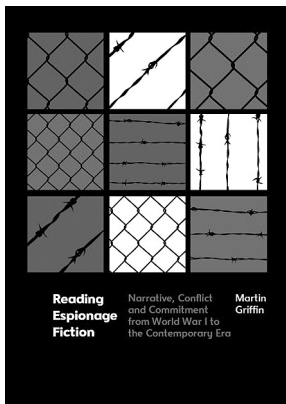
DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_359

Griffin M. Reading Espionage Fiction: Narrative, Conflict and Commitment from World War I to the Contemporary Era.

Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. — VIII, 186 p.

К изучению шпионских нарративов Мартина Гриффина привел интерес к трем свойствам повествовательного искусства такого рода. Первое имеет отношение к поэтике или, если точнее, к сюжетосложению, которое ныне, по его мнению, несколько обделено вниманием исследователей. Гриффин берется опровергнуть взгляд на сюжет как на предмет, который проигрывает в значимости «характерам» и «ткани» письма.

Второе свойство имеет отношение к содержанию шпионских нарративов и, таким образом, к их связи с реальностью. Гриффин убежден, что художественные повествования, в основе которых лежит шпионская интрига, способны со всей серьезностью отражать происходящие в сфере политики конфликты и аккумулировать ключевые философские предпочтения эпохи. К заслугам автора книги можно отнести то, что это убеждение после прочтения книги передается и читателю.



Третья из эксплицируемых Гриффином посылок связана с двумя предыдущими, хотя на первый взгляд может показаться лишь формальной. Она заключается в проблематизации представлений о жанре как о нерушимом каноне — проблематизации, которая подерживается самой эволюцией искусства в XX–XXI вв. Гриффин считает возможным оставить в стороне вопрос о жанровой чистоте, которую до некоторого времени вменяли в обязанность разным видам популярного искусства, и намеренно выбирает для обсуждения такие произведения, которые релятивизируют жанровые конвенции. В размывании жанровых границ играют роль и мутации сюжета, и модернизирующаяся «ткань» письма, и захватываемые нарративами поли-

тические реалии. Продемонстрировать, как это происходит, собственно, и составляет главную задачу автора.

Гриффин в основном сосредоточен на англофонных нарративах, но даже с учетом этого ограничения не пытается написать всеохватной истории жанра. Он располагает свои наблюдения в хронологическом порядке, но выбирает лишь те образцы из разных периодов, которые, по его мнению, способны наиболее наглядно и с разных сторон показать имевшие место принципиальные перемены.

Следуя выбранной стратегии в отношении жанра, Гриффин начинает анализ шпионской литературы с текстов писателя, который не сразу ассоциируется с мастерами интриги ради интриги, но занимает полноценное место в «большой» литературе: в центре первой главы его книги оказывается сборник рассказов Сомерсета Мозма «Эшенден, или Британский агент» (1928). Наряду с романом «Ким» (1901) Редьярда Киплинга, «Тридцатью девятью ступенями» (1915) Джона Бакена

и его же «Зеленым плащом» («Greenmantle», 1916), Гриффин выделяет рассказы об Эшендене в качестве одного из трех парадигматических для англоязычной литературы явлений, которым соответствуют три типа политического видения. Если «Ким» представляет собой такое повествование, которое оправдывает шпионскую деятельность как способ обезопасить Британию на ее дальних границах, а Бакен больше откликается на национализм, видящий угрозу Британии в границах Европы, то «Эшенден...» Моэма, замечает Гриффин, скорее представляет секретную деятельность как экзистенциальный и интеллектуальный вызов — что-то вроде экстремального развлечения. Последнее одновременно отражает ослабление веры в то, что британская идеология играет центральную роль в современном мире.

Гриффин сетует на то, что Моэм как автор шпионской прозы, в отличие от Киплинга и даже Бакена, до сих пор обделен исследовательским вниманием, и это вопреки как его способности улавливать динамику политических настроений, так и тому, что Моэму принадлежит целый ряд нарративных инноваций, которые вошли в арсенал авторов более поздней шпионской литературы. Одна из находок Моэма — тип героя, сочетающего профессии шпиона и писателя с той мотивировкой, что писательство решительно способствует успеху разведчика. Что же касается политического содержания, то Гриффин, например, показывает, как само понятие патриотизма, казалось бы, имманентно присущее шпионскому нарративу, у Моэма (в отличие от того же Киплинга) в определенной степени деконструируется. «То, что патриотизм становится неоднозначной вещью в условиях конфликтной современности, оказывается значимой предпосылкой для проекта “Эшенден...”» (с. 20), — констатирует исследователь.

После прочтения первой главы создается впечатление, что поднятый в самом начале вопрос о сюжете для Гриффина все же не главный, что он интересует его лишь в той мере, в какой сюжетика дает возможность нарративизировать политическое и этическое. Зато в этом отступлении от первоначальных установок отчетливо проявляется специфика предлагаемого автором книги метода, который можно охарактеризовать как политическое прочтение жанровой формы.

Во второй главе предметом размышлений Гриффина становятся произведения авторов-антифашистов — прежде всего вышедшие накануне Второй мировой войны поэма Луиса Макниса «Осенний дневник» («Autumn Journal», 1939), которую иногда называют политической, и роман Эрика Эмблера «Гроб для Димитриоса» (или «Маска Димитриоса», 1939). Помимо тематической и композиционной специфики, эта литература привлекает Гриффина опять-таки в связи с ее особой идеологической пропиткой: сосуществованием в ней политического анализа, с одной стороны, и уверенности в приближающейся катастрофе — с другой. В «Гробе для Димитриоса» интригу составляет расследование, которое ведет писатель Чарльз Латимер с целью раскрыть тайну убийства известного преступника. По ходу сюжета криминальная линия все более переплетается с политической, что, по наблюдению Гриффина, дает возможность Эмблеру изобразить хрупкость европейской политической системы.

Трудно сказать, насколько точно называть «Осенний дневник» шпионским нарративом. Сам Макнис считал его «наполовину лирической, наполовину дидактической поэмой»¹. Но Гриффин именно так и пытается на него смотреть: «...что-то вроде мрачного шпионского романа в стихах» (с. 40). Гриффин находит сходство между триллером Эмблера и «Осенним дневником» прежде всего в персонажах: в их одиночестве, в сложном отношении к женщинам (сексуальные подтексты как

1 MacNeice L. Autumn Journal. London: Faber and Faber, 1939. P. 7.

выражение политического интересуют исследователя на протяжении всей книги), в антифашистских настроениях и, наконец, в профетическом потенциале. Говоря о последнем, Гриффин не имеет в виду мифическую способность, приписываемую искусству, а показывает, что интересующие его нарративы приобретают такой смысл благодаря знанию авторами истории и их умению анализировать складывающуюся на глазах ситуацию.

Интерес исследователя к «поэтике профетического» и тому, как она функционирует, стоит отметить особо. Гриффин выделяет три качества, которые лежат в ее основании. Первое он называет ретроспективной эмфазой (*retrospective emphasis*). Это особый рецептивный эффект, который возникает, когда отражающиеся в произведениях размышления о предстоящей войне наделяются читателями, осведомленными о ходе истории, особым весом, в то время как изначально могли его не иметь. Второе качество — аналитическая весомость (*analytic gravity*) или, иначе, обоснованная настоятельность (*grounded urgency*) — как раз и состоит в том, что и Эмблер, и Макнис в своих произведениях, несмотря на их художественность, представляли и осмыслили реальные идеологические и эмоциональные процессы. Среди них прежде всего угроза фашизма и, как реакция на нее, очевидный рост насилия — вполне наблюдаемая готовность к насилию даже тех, кто, казалось бы, к нему не очень расположен. Третье качество — обусловленное историей уменьшение риска (*historical risk-mitigation*) — заключается в том, что к концу 1930-х гг. опасность ошибиться в предсказании ближайшего будущего стремительно уменьшалась благодаря множеству знаков надвигающейся угрозы. Такого рода профетичность, по убеждению Гриффина, сближает шпионский триллер с «высокой», ставящей перед читателем самые серьезные вопросы, литературой. С этим трудно не согласиться, но можно добавить, что в СССР антифашизм представлял собой еще и средство оправдать саму возможность писать о шпионах, то есть тоже служил средством хотя бы в какой-то мере подтянуть явление массового развлекательного жанра к «высокому» искусству, как его понимали советские идеология и эстетика.

Из того, как Гриффин выстраивает изложение, понятно, что третья глава должна быть посвящена эпохе холодной войны. Здесь исследователь останавливается на двух романах: «Я и моя истинная любовь» (1953) Хелен Макиннес и «Пепел Лоды» (1964) Эндрю Гарва, а при их анализе фокусируется прежде всего на проблеме непреодолимости конфликтов, которые возникают на этой почве между близкими людьми — друзьями, родственниками, любовниками... По мнению Гриффина, Макиннес и Гарв осознавали неразделимость двух ипостасей человеческого бытия, персонального и политического, еще до того, как это превратилось в общеизвестную истину. В романе Макиннес воссоздана атмосфера предательства на фоне противостояния двух блоков и связанной с ним паранойей 1950-х гг. «Пепел Лоды» (Лода — это вымышленное название для нацистского концлагеря в Польше), по заключению Гриффина, посвящен политике памяти и проявляет конфликт между реальным и желаемым прошлым, который, в свою очередь, определяет жизненность будущего: Гарв показывает, как память подавляется и измышляется, что предопределяет неизбежность противоборства разных идеологий даже спустя много лет после окончания войны.

Вновь хочется добавить, что для советской культуры шпионского нарратива тождество между политической и личной жизнью никогда не представляло собой тайны, а возникающие в результате приватные антагонизмы, напротив, сознательно культивировались с тех пор, как темой стала Гражданская война, — не говоря уже о более позднем времени и таких эталонных в этом отношении произведениях, как, например, фильм «Партийный билет» (1936) И.А. Пырьева. Впрочем, думается, такая ситуация универсальна для эпох гражданского противостояния в принципе.

В четвертой главе фигурой номер один становится влиятельнейший автор второй половины XX в. Джон Ле Карре. Перспектива, которую при этом выбирает Гриффин, может быть, не слишком нова, но, вне всяких сомнений, актуальна: он подробно анализирует, как в романах Ле Карре воплощается и эволюционирует еврейская тема. Эта часть исследования начинается с романа «Портной из Панамы» (1996), сюжет которого осмысливается как движение от комедии к трагедии. Комическое окружает героев романа, и в особенности протагониста Гарри Пенделя. Однако в конечном счете дело оборачивается бедой, причем таким образом, что виновным в ней оказывается вроде бы именно Гарри — персонаж, ассоциирующийся с конкретной стигматизируемой национальностью. Эта «ассоциативность», сомнительность и неопределенность, окружающая национальность героя, кажется Гриффину особенно значимой: Пендель — «и еврей, и не еврей, он миролюбивый и благоразумный человек, но, вполне вероятно, благодаря своим фантазиям (ложным разведывательным донесениям. — *В.В.*) развязавший маленькую войну» (с. 75). В результате, продолжает автор, у читателя романа нет никакой возможности понять, насколько Пендель виновен в случившемся. Иными словами, выходит, что Ле Карре самыми разными способами проблематизирует репутацию еврея, а не утверждает о нем нечто определенное, не выносит четких оценок. Так, по крайней мере, улавливается ход мысли Гриффина в этом моменте.

Рассматривая дальнейшую эволюцию темы от романа к роману («Звонок мертвецу» (1961), «Шпион, который пришел с холода» (1963), «Городок в Германии» (1968), «Маленькая барабанщица» (1983)), Гриффин приходит к более определенному заключению: своими произведениями Ле Карре доказывает, что идеал гуманного общественного устройства, при котором евреи больше не должны видеть себя под угрозой, далек от воплощения (с. 88). Гриффин не стремится преувеличить роль еврейской темы в творчестве писателя, подчеркивая, что основным предметом его заботы всегда оставалась «некоторая теория английскости» (с. 88). Тем не менее подобного рода влечение к инаковому так или иначе служило оформлению этой теории.

Как уже можно понять, исследование Гриффина полно интересных наблюдений и деталей, которые в рецензии нет смысла перебирать слишком подробно. Вместо этого, прежде чем в нескольких штрихах охарактеризовать другие главы, стоит лишь еще раз подчеркнуть верность автора подходу, который он избрал изначально, — экстрагированию политики из поэтики.

В пятой главе в центре внимания находятся «Досье Миерника» (1973) Чарльза Маккэрри — по словам Гриффина, произведение, претендующее на звание первого, если не единственного, модернистского эксперимента в жанре шпионской литературы (с. 93), — и постмодернистский роман Дона Делилло «Имена» (1982). В сочинениях обоих писателей Гриффин, в частности, отмечает специфическую работу с диалогами, делающую их повествования более жизнеподобными, иными словами — несколько обытовляющую аутентичный экзотизм шпионского жанра.

В шестой главе Гриффин распространяет свое исследование за пределы собственно английской литературы, задаваясь вопросом о том, какой вклад в модификацию жанра внесли афроамериканские авторы. Его главными героями на этот раз становятся Сэм Гринли как автор романа «Призрак, сидевший у двери» (1969) и Джон Уильямс как создатель романа «Человек, который воскликнул: “Я есть”» (1967). Особый опыт афроамериканских писателей и их историческая память (тот факт, что бдительность и необходимость скрываться всегда играли далеко не последнюю роль для их народа) накладывают, по наблюдению Гриффина, заметный отпечаток на их нарративы. В этой же главе автор выходит еще и за рамки литературы: предметом внимания здесь становится американская телевизионная шпион-

ская драма Говарда Гордона и Алекса Гансы «Родина» (2011–2020). К ней Гриффин вернется еще раз в заключительной главе, посвященной персонажам-женщинам. Сейчас же он использует сериал для того, чтобы высветить две стадии процесса вхождения афроамериканцев в культуру жанра. Говоря о романах, Гриффин пытается, во-первых, ответить на вопрос, почему афроамериканские авторы довольно долго сторонились шпионского жанра, а во-вторых, понять, с каким посланием они в него затем пришли. Проблема расовой чистоты и разнообразия, часто маскируемая обществом, представляется ему в этой связи наиболее значимой. В части же, посвященной сериалу, он анализирует то, как чернокожий герой, мужчина, проявляет себя «в окончательно сформировавшихся манифестациях шпионского повествования» (с. 129).

Седьмая глава посвящена литературе, фокусирующейся на конфликте в Северной Ирландии, а именно на романах Джеральда Сеймура «Игра Гарри» (1975), «Поле крови» (1985) и «Странствующий портной» («The Journeyman Tailor», 1992). Яркая особенность этих произведений заключается в том, что в глазах английского читателя они абсолютно лишены характерных для этого жанра свойств «экзотических удовольствий» (с. 135): действие разворачивается рядом, опасности, о которых автор ведет рассказ, непосредственно касаются читателя. Основная же цель Сеймура при работе над трилогией состояла в том, чтобы «создать возможность эмпатического понимания в ином случае несовместимых позиций, политических и этических суждений, — тех, которые очень трудно примирить в реальности» (с. 153). При этом в последнем романе писатель, не находя возможностей для разрешения конфликта, возвращается в точку, с которой все начиналось.

Наконец, восьмую главу Гриффин посвящает двум факторам, которые, согласно его позиции, серьезно влияют на состояние дел в современном мире. Во-первых, повороту, который относительно недавно произошел в гендерной политике секретных служб, то есть возрастанию роли женщин в деятельности этих институций; во-вторых — существенному и широко наблюдаемому росту религиозности. Разумеется, изменения такого рода привлекают автора книги постольку, поскольку они нашли отражение в нарративах о шпионах и секретных агентах. Чтобы показать, как повлиял на жанр шпионского триллера первый фактор, Гриффин выбирает два произведения: роман «Под угрозой» (2006), написанный Стеллой Римингтон, первой из двух женщин, которым довелось занимать должность генерального директора МИ-5, и уже упомянутую шпионскую драму «Родина». В обоих нарративах протагонистами являются женщины: у Римингтон это офицер МИ-5 Лиз Карлайл, в «Родине» — сотрудница ЦРУ Кэрри Мэтисон. Каждая, как пишет Гриффин, «по-своему противостоит устойчивыми предубеждениями и борется с традициями в реальности шпионского нарратива» (с. 158). Мэтисон к тому же страдает биполярным расстройством и поэтому не всегда предсказуема. Иными словами, перед нами та ситуация, когда к проблеме гендерного разнообразия добавляется еще и вопрос о границах «медицинской», «рациональной» нормальности, что тоже имеет свои импликации.

В заключительной главе, помимо прочего, Гриффин сосредоточен на тех трансформациях, которые претерпевает в шпионских триллерах последнего времени образ врага. В XX в. таковой часто оказывался олицетворением враждебной державы, с которой не хотелось воевать открыто. Соответственно, затраты на секретную деятельность оправдывались необходимостью предотвратить реальный конфликт. Ситуация меняется с момента иранской Исламской революции 1979 г., приведшей к тому, что уже в 1980-е гг. противостояние противников, возникающее на рациональной, прагматической основе, утрачивает четкость, причем нарастающая религиозность (иррациональность) играет в этом процессе не последнюю роль. Влия-

ние этого фактора Гриффин рассматривает на примере романа Дэвида Игнатиуса «Агенты невинности» (1987), в котором, по его мнению, ставится под вопрос сама способность секулярного мира стать наставником для религиозного мира Востока, и Ближнего Востока прежде всего. Гриффин попутно присоединяется к инициированной рядом философов (включая Джудит Батлер) и теологов дискуссии о том, насколько так называемое секулярное мировоззрение само по себе секулярно, свободно от религиозности. В сфере фикциональных нарративов такие сомнения находят параллель в том, что протагонисты, желающие понимать логику поступков врага, вынуждены принимать для себя правила несекулярного мира, а это оборачивается размыванием границ между их собственной «рациональной», «западной» идентичностью и иррациональной идентичностью оппонента. Говоря проще, согласно Гриффину, секретный агент, берущийся понять противника, попадает в опасную ситуацию, когда он, благодаря возникающей эмпатии, сам может оказаться на другой стороне: «...дальновидный может увидеть слишком многое, так что его сопровождаемое симпатией понимание реального положения врага способно заставить его переосмыслить собственные базовые “лояльности”» (с. 168).

Не последнюю роль в размышлениях Гриффина о судьбе женщин из секретных служб играет традиционное подозрение, которое, по его наблюдению, восходит еще к мифу о Юдифи: только ли ради долга женщина соглашается на близкие и даже интимные отношения с врагом? Акцент на проявлениях такой инстинктивности, характерный для ряда шпионских нарративов, включая «Родину», тоже вносит свой вклад в размывание образа врага. Собственно, «утрата врага» представляется по прочтении книги той точкой, к которой двигался англофонный шпионский нарратив на протяжении XX и XXI столетий. Пожалуй, наиболее важный из выводов самого автора выражается во вполне обоснованном предположении, что «шпионская литература представляет собой в некотором отношении не только жанр, но и что-то вроде поджанра теории международных отношений и анализа. Она окутывает тканью вымышленного нарратива трактовку национальных и межнациональных конфликтов, возникающих в борьбе за власть, влияние и идеологическую легитимность» (с. 173).

Хочется надеяться, что этот пунктирный обзор дает понять, насколько интересны и подход, и материал, и концепция автора книги. Если же придирается к мелочам, то можно указать на неожиданное для исследования, почти целиком направленного на литературу, обращение к телевизионной драме. И, кроме того, едва ли жанровые границы шпионской литературы настолько подвижны, что можно, не нарушая логики анализа, привлекать повествования с иной жанровой доминантой (случай «Осеннего дневника» Макниса).

«...И можно ли раздвинуть горизонты?»

НОВОЕ В ИЗУЧЕНИИ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ¹

Данный обзор возобновляет сложившуюся в свое время в «НЛО» традицию освещать публикации об авторской песне. В 1995–2014 гг. мы опубликовали шесть таких обзоров (см. № 15, 54, 66, 82, 106, 126)². Но время идет, и за десятилетие с лишним, прошедшее с момента появления последнего обзора, накопилось, естественно, немало новых материалов, которые пора как-то систематизировать и представить заинтересованному читателю. Не претендуя на полный охват публикаций (это и невозможно), мы постараемся выделить те направления в изучении бардовского искусства, которые свидетельствуют о новых подходах к нему.

Начать надо, наверное, с того, что является основой филологии, — текстологии и комментирования. Сам факт такой работы с наследием крупнейших бардов есть показатель признания их места в первых рядах отечественной словесности. Напомним, что еще на исходе прошлого столетия появилось по сей день не превзойденное по своему уровню, основанное на четких текстологических принципах, многократно переизданное двухтомное издание сочинений Высоцкого, подготовленное А.Е. Крыловым; на рубеже столетий вышли в свет качественные издания наследия Ю. Визбора (в трех томах) и А. Галича, составленные соответственно Р.А. Шиповым и А.Н. Костроминым.

В 2025 г. Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н.А. Добролюбова провел посвященную авторской песне научную онлайн-конференцию, значительная часть материалов которой увидела свет в одном из выпусков выходящего в этом же вузе филологического журнала «Эпистола». Затрагивались там, в частности, и вопросы фундаментальной науки и издательской практики. Так, В.И. Новиков выступил с идеей создания антологии авторской песни и кратко сформулировал основные принципы, которые должны, по его мнению, лечь в основу этого труда. В самом деле, уже немалая хронологическая дистанция, отделяющая нас от 1960–1970-х гг., эпохи расцвета авторской песни (далее — АП), позволяет говорить о необходимости солидного, близкого по своему типу к серии «Библиотека поэта», свода главных бардовских достижений. Как раз главный редактор этой серии Ю.А. Андреев пытался на исходе прошлого столетия инициировать издание такой книги, но тогда она не состоялась. Первую антологию создал на рубеже веков именно В.И. Новиков (в сотрудничестве с Е.Н. Басовской; издание третье, избавленное от досадных ошибок двух первых, увидело свет в 2002 г.). Она была адресована учителям и школьникам, но ее потенциальная аудитория ими, конечно, не ограничивалась. По мысли ученого, новая антология «должна носить отчетливо литературный характер и адресоваться не “любителям авторской песни”, а читателям поэзии в широком смысле

1 Автор благодарен Андрею Евгеньевичу Крылову и Виктору Шлёмовичу Юровскому за советы и пожелания, высказанные ими по прочтении предварительной редакции данного обзора.

2 Материалы их частично вошли в следующую книгу: Кулагин А.В. Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна: МГОСГИ, 2011.

слова»³. Впрочем, граница между двумя этими группами не всегда отчетлива. Будем надеяться, что такое издание действительно появится.

Между тем от проблемы специфики подачи читателю именно звучащего слова, требующего какого-то особого подхода, — тоже не уйти. В том же номере «Эпистолы» помещена большая статья А.Е. Крылова, посвященная хронологии раннего песенного творчества Окуджавы⁴. Понятно, что вопрос о хронологии для серьезного издания — вопрос первостепенный, хотя в случае с Окуджавой перспектива такого издания вообще туманна по причине того, что архив поэта наследниками закрыт. Те немногочисленные издания, которые, казалось бы, претендовали на высокий уровень, подвергались в свое время критике, в том числе и в наших обзорах. Для научного метода Крылова важны, помимо свидетельств современников, присутствовавших при исполнении и записи песен, авторские фонограммы, работа с которыми требует особых, филологам по большей части непривычных, навыков. Автор статьи же имеет огромный — уже полувековой — опыт такой работы. Сопоставляя магнитофонные записи Окуджавы и воспоминания С. Рассадина, Н. Бялосинской и других знакомых поэта, он выстраивает хронологию появления тех первых его песен (1958–1959), в которых стихи и мелодия сочинялись одновременно (были и другие случаи, с позднейшим появлением мелодии). Напомним, что в последние годы Крылов выпустил две уже подробно отрецензированные нами в «НЛО» (№ 167, 179) объемистые книги, подводящие предварительный итог его многолетней текстологической и комментаторской работы по творчеству Галича и биографических разысканий (тоже, впрочем, проясняющих многие эпизоды творческой работы) об Окуджаве⁵.

Но львиная доля материалов текстологического и эдиционного характера связана с именем Высоцкого. Сразу скажем о беспрецедентном для АП-ведения проекте, осуществление которого длится вот уже полтора десятилетия, — серии сборников «Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают», подготовленной энтузиастами из Сибирского фонда по увековечению памяти Владимира Высоцкого — Ю.В. Гуровым, С.А. Деминым и Б.И. Черторицким⁶. Личный архив поэта, как известно, хранится в РГАЛИ и для исследователей тоже закрыт. Но среди знатоков его наследия циркулируют фотокопии автографов как из РГАЛИ, так и из многочисленных частных собраний. Это не только стихи, но и проза, письма, наброски, связанные с работой в театре и кино... Составители серии воспроизводят эти копии, сопровождая их расшифровкой, что — с учетом неразборчивости некоторых записей — лишним не является. Конечно, академическим такое собрание не назовешь. Во-первых, в нем нет системной (хронологической или какой-либо еще) последовательности; копии автографов публикуются по мере их появления в портфеле составителей. Понимая это и облегчая поиск нужного документа, составители, начиная с четвертого выпуска, каждый раз помещают в конце очередного сборника алфавитный указатель воспроизведенных во всех выпусках автографов. Во-вторых, автографы, конечно же, нуждаются в комментировании, а комментариев, кроме общей преамбулы в каждом выпуске, здесь нет. Но и в таком виде предпринятое

3 Новиков В.И. Антология авторской песни как научно-творческая проблема // Эпистолы. 2025. Т. 5. Вып. 9. С. 24.

4 См.: Крылов А.Е. На пути к уточненной датировке песен Окуджавы раннего периода: предварительные выводы // Там же. С. 26–62.

5 См.: Крылов А.Е. Проверено временем: о текстологии и поэтике Галича. М.: Либрика, 2020; Он же. Булат Окуджава: белые пятна биографии. М.: Булат, 2022.

6 Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают / Сост. Ю.В. Гуров, С.А. Демин, Б.И. Черторицкий. Новосибирск: Вертикаль, 2011–2025. Вып. 1–29.

в Новосибирске издание высокооведам крайне необходимо: оно компенсирует невозможность работы с оригинальными рукописями. Не знаем, будет ли эта серия продолжаться, но и вышедшие на сегодня двадцать девять выпусков — это очень весомо. Особо выделим имя Ю.В. Гурова, чьей заслугой является и выпуск ежеквартального журнала «В поисках Высоцкого», возникшего когда-то по инициативе В.К. Перевозчикова и ныне, после выхода 50 номеров, уже не издающегося⁷. После кончины В.К. Перевозчикова в 2019 г. Ю.В. Гуров взял на себя главный труд по сбору материалов и выпуску журнала. Нам доводилось писать подробный обзор этого издания⁸, на отдельные его публикации мы будем иногда ссылаться и здесь.

Издательством «Слово/Slovo» была в 2018 г. предпринята попытка внешне — по количеству томов и оформлению — солидного, а, по сути, неудачного собрания сочинений Высоцкого, составленного В.А. Дузь-Крятченко⁹. Текстологическую работу в нем выполнил С.В. Жильцов, занимавшийся аналогичной работой еще в 1990-е гг. (тогда вышли два подготовленных им собрания сочинений барда). И уже тогда, три десятилетия назад, высоковеды дружно критиковали его, говорили о том, что нельзя объединять при подаче текста читателю фрагменты разных редакций, что есть понятие последней авторской воли, которое он не учитывает, включая в книгу ранние, обычно большие по объему, редакции песен, что несоблюдение положений текстологии ведет к выбору варианта, который составителю «нравится больше». Увы, в новом издании этот подход остался в силе. Плюс к тому — неуместное в большом собрании и самим же составителем не выдержанное в полной мере распределение произведений по тематическим разделам, нестыковка корпуса текстов и комментариев, в которых упоминаются произведения, в собрании отсутствующие, фактические ошибки в комментариях. Обо всем этом подробно писал в рецензии на пятитомник А.В. Скобелев¹⁰, и мы с его критикой абсолютно согласны.

Чрезвычайно важны и словарно-справочные материалы. Вот уже три десятилетия такой работой занимается В.П. Изотов. В прежние годы он выпустил целую серию брошюр, содержавших или словарь какой-либо песни, или лексикографическое описание слов, начинающихся на какую-то конкретную букву. Теперь ученый решил суммировать собранный им материал в едином словаре поэзии Высоцкого, первый выпуск которого вышел в свет¹¹. Изотов поясняет, что его словарь — неполный, так как пока не существует академического собрания сочинений поэта. И здесь же сообщает, что именно «поэтому первым этапом создания такого сверхпроизведения (то есть будущего полного словаря. — А.К.) стал словарь поэтического языка Высоцкого периода с 1961 г. до последних произведений». Это как раз

-
- 7 См.: В поисках Высоцкого. Пятигорск; Новосибирск: ПГУ, 2011–2024. № 1–50. Один из самых активных авторов журнала, а в последние годы и член его редколлегии, А.В. Скобелев, собрал часть своих опубликованных там работ (в том числе комментаторских) в двух небольших книгах: *Скобелев А.В. Из поисков Высоцкого*. Воронеж: ИМЦ Планета, 2025; *Он же. Про три слова и три ступеньки*. Воронеж: ИМЦ Планета, 2025.
 - 8 См.: Кулагин А. «Нужно провести глубокий поиск...»: По страницам высоковедческого журнала // Кулагин А. Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. М.: Булат, 2024. С. 220–240.
 - 9 См.: *Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 5 т.* / Сост. В.А. Дузь-Крятченко; текстол. работа и коммент. С.В. Жильцова. М.: Слово/Slovo, 2018. 300 экз.
 - 10 См.: Скобелев А. Всё не так, как надо... Опять! // В поисках Высоцкого. 2019. № 39. С. 29–83.
 - 11 См.: *Изотов В.П. «В алфавите слов»: язык В.С. Высоцкого в лексикографическом освещении*. Вып. 1: А–В. Орел: Картуш, 2025. 320 с. 50 экз.

тот словарь, первый выпуск которого мы сейчас и держим в руках. В него из поэтических текстов не вошли только ранние стихи, школьные и студенческие. В первом выпуске собраны случаи употребления поэтом слов на три первые буквы алфавита. Можно, исходя из этого, представить, каким объемным будет труд в полном виде. Материалы словаря, по типу «Словаря языка Пушкина», конечно, впечатляют. Достаточно сказать, что раздел, посвященный лишь одному предлогу В, занимает в нем свыше сорока страниц. Однако добросовестная и скрупулезная работа лингвиста вызывает и вопросы. Так, из преамбулы к словарю неясно, что послужило источником текста. Какое именно издание? Еще раз напомним, что существующие собрания сочинений Высоцкого разнятся по составу и по подаче материала. Фонограммы? Они проработаны В.П. Изотовым фронтально, все? Ведь бард иногда ошибался, случайно или неслучайно (тут надо еще разбираться в каждом случае) заменял отдельные слова. Еще вопрос. Вот статья об имени «Вадим», которое в стихах Высоцкого не встречается, но встречается в авторских посвящениях: «Посвящается Вадиму Туманову»; «Вадиму Туманову». Стало быть — в словаре расписаны не только сами стихи, но и посвящения к ним? Но от посвящения — один шаг до автокомментария к песне, в который у Высоцкого посвящение иногда превращалось (так происходит, например, на единственной известной фонограмме песни «Открытые двери...»). Как коллега будет поступать в таких случаях? Одним словом, проблемы здесь есть, и надеемся, что в очередных выпусках словаря они будут каким-то образом разрешаться и составитель четче обозначит общую концепцию этого полезного издания.

Генезис авторской песни — проблема не новая. Но в прежние годы решалась она по преимуществу на уровне отдельных влияний, что само по себе, конечно, нужно. Однако назрела необходимость погружения изучаемого материала в область не только конкретных источников, но и больших социокультурных пластов, в область сложившихся, уже на уровне мифологем, представлений о тех или иных историко-культурных явлениях, даже целых эпохах. В этом отношении нам представляется очень перспективной монография М.А. Александровой «Творчество Булата Окуджавы и миф о “золотом веке”»¹². Нижний Новгород, благодаря усилиям Александровой, вообще становится своеобразным центром АП-ведения (см. начало нашего обзора; скажем еще, что в рамках прошедшей в НГЛУ в 2024 г. конференции «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология» работала секция по творчеству Окуджавы, столетие со дня рождения которого в тот год отмечалось). Сквозная идея стройной и убедительной, написанной в лучших академических традициях монографии заключается в том, что творческое восприятие эпохи первой трети XIX столетия (Пушкин, декабристы, Двенадцатый год, гусары, пирушки, балы...), столь притягательной для ностальгически-пассеистского сознания интеллигенции «застойного безвременья», да еще и на фоне двух юбилеев (стопятидесятилетие Отечественной войны и столетие завершения работы над «Войной и миром»), — у Окуджавы оказалось лишено того самого ностальгического любования, на волну которого настроены были многие слушатели и читатели. Коллеги Булата Шалвовича по литературному делу, как показано в монографии, не были чужды некоторой идеализации исторического прошлого, но сам он в восприятии «золотого века», как в поэзии, так и в прозе, оказался трезв, в том числе и за счет собственного фронтового опыта, позволявшего ему без иллюзий

12 См.: Александрова М.А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке»: Монография. М.: Флинта, 2021. 592 с. 300 экз. Перу М.А. Александровой принадлежит также написанная ею в соавторстве с Д.В. Мосовой монография «Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы» (М.: Флинта; Наука, 2018).

относиться к военной теме вообще; война у него, напомним, — не героическая и не великая, а «подлая». Окуджава в этом смысле — «антимифологичен». Это свойство его творчества раскрывается Александровой на материале конкретных произведений. Например, анализ песни «Батальное полотно» («Сумерки. Природа. Флейты голос нервный...»), реконструирующий круг ее иконографических (живописные изображения Наполеона) и исторических источников, показывает, что блистательные герои наполеоновских войн предстают в ней «отнюдь не в ореоле восхищения, а в грустно-ироническом свете»¹³. Добавим от себя, что эта грустная ирония хорошо ощущается и в пении автора, и в гитарном аккомпанементе Михаила Виноградова в сравнительно поздней записи песни, сделанной в середине 1980-х.

Другое важное направление в АП-ведении последнего времени — обращение к ее паралитературности, с учетом особой (звучащей) природы поэтического слова. Филологи уже давно поняли, что авторская песня нуждается в таком анализе, но собственного инструментария им для этого, конечно же, не хватает. И все же кое-что в этом направлении делается. В свое время С.В. Свиридов предложил пользоваться по отношению к звучащей поэзии термином «авторская песенность», и в серии его работ это понятие прояснялось и разрабатывалось. Исследователь включает в него не только творчество бардов, но и рок-поэзию, замечая, что вообще авторская песенность — «потенциально открытый класс художественных форм»¹⁴. В цитируемой статье Свиридов останавливается на промежуточном положении авторской песенности между литературой и «нелитературой» (сама эта промежуточность метафорически ассоциируется у него с «асимметрией») и показывает, как оно проявляет себя на уровне песенных сюжетов. Так, автор статьи видит отступление Высоцкого от схем, выражающих «некое стабильное положение вещей или состояние мира», в сторону периферийных структур вроде «антисказок» или куплетных композиций. Отсюда же, от этой асимметрии — тяготение бардов к изображению случайного, к эксцессам, противостоящим стабильности и завершенности (например, у Галича в песне «Право на отдых» или цикле «Колосийцев в полный рост»). С другой стороны, замечает исследователь, «в широком контексте бардовской песни значительное место занимают сюжеты, целиком направленные на описание и ритуальную констатацию «стабильного положения вещей»»¹⁵. Примеры он не приводит, но в этом случае дело, может быть, в степени таланта и оригинальности автора песни? Очень талантлив и самобытен — уходит «на периферию»; не очень — остается на поле «стабильности»? Тогда поневоле подтверждается справедливость предложенного Н.А. Богомоловым и исходящего из логики фольклористики деления звучащей поэзии на песню авторскую (творчество больших мастеров) и самодеятельную (то есть качественно бардовской уступающую). Согласно такому подходу, первая кристаллизуется из второй как из своеобразного явления городского фольклора¹⁶. Что касается куплетных композиций, то их влияние на некоторые песни Высоцкого («Баллада о детстве», «Летела жизнь», «Лекция о международном положении...») рассмотрено филологом в от-

13 Там же. С. 305.

14 Свиридов С.В. Закон и случай: о системной асимметрии авторской песенности // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. 2016. Сер.: Филология, педагогика, психология. № 2. С. 60.

15 Там же. С. 64.

16 См.: Богомолов Н.А. Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. С. 35–62. Об этой книге, представляющей собой по преимуществу сборник написанных в разные годы статей ученого, мы на страницах «НЛО» (см. № 163) подробно уже писали.

дельной работе: он показывает, что присущее этим песням «линейное развертывание сюжета <...> позволяет Высоцкому ослабить собственно сюжетные скрепы и придать составляющим текст сегментам тематическую обособленность, не рискуя при этом общей связностью композиции»¹⁷.

Вообще, филологи все больше учитывают в своих трудах музыкальную, именно песенную природу бардовского искусства. Скажем, Р.Ш. Абельская пишет об авторской песне как «карнавальном» (по Бахтину) явлении, возникшем «путем синтеза поэтико-музыкальных структур “уличных” песенных жанров с романтическими советскими идеологемами, возвышенными образами русской поэзии, мифопоэтическими образами Библии»¹⁸. Опираясь на типологию синтетических жанровых образований, предложенную С.И. Ермоленко (контаминация; ассимиляция; смешанный тип), исследовательница формулирует еще один тип — «интеракция» (или взаимопереплетение). Подробно это показано Абельской на примере песни Высоцкого «О фатальных датах и цифрах», «Цыганского романа» Галича, некоторых ранних песен Окуджавы. Особое внимание обращает она на необычную ритмику песни Окуджавы «Король» («Во дворе, где каждый вечер все играла радиол...»), совмещающей в себе элементы силлабо-тонического (редкий для поэзии восьмистопный хорей, звучащий в данном случае как пеон третий) и тонического («уличный» тактовик) стихосложения. Такое трудно представить в традиционной «бумажной» поэзии, но это оказалось возможно именно в звучащем поэтическом тексте, допускающем смелые ритмические переходы (хотя, казалось бы, поющий стих требует метрической «гладкости»). Показательно, что под одной обложкой со статьей Абельской помещена стиховедческая статья О.А. Фоминой, сопоставляющей метрический репертуар Окуджавы, Высоцкого и Галича. Напомним, что развернутые стиховедческие исследования поэзии Высоцкого появлялись и прежде (диссертации самой Фоминой и Е.И. Жуковой), но подробное изучение в данном ракурсе творчества двух других крупнейших бардов еще впереди. Так вот, согласно статистическим выкладкам стиховеда, доля неклассического (то есть тонического) стиха в поэзии Галича выше, чем в поэзии Окуджавы и Высоцкого, но в целом «обращение к неклассическому стиху можно интерпретировать как одну из стиховых примет авторской песни», ибо «ритмические перебои приводят к сочетанию напевных и говорных интонаций»¹⁹. Как видим, Абельская и Фомина приходят, каждая со своей стороны, к выводам, в какой-то степени друг другу близким.

О том, что к авторской песне стали обращаться и музыковеды, мы уже говорили в обзоре 2014 г. Но поскольку это направление изучения пока еще не слишком разработано и представляется нам сравнительно новым, отметим и здесь несколько публикаций, появившихся за истекший период. Автор одной из них — Константин Казански, музыкант, уроженец Болгарии, проживший много лет во Франции, лично знавший Высоцкого и делавший аранжировки его песен для прижизненных французских альбомов²⁰. Задаваясь вопросом о природе музыкальнос-

17 См.: Свиридов С.В. Жанровая память эстрадного куплета в песне В. Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. VIII / Науч. ред.: П.П. Ткачёв. М.: Дом Высоцкого на Таганке, 2015. С. 217.

18 Абельская Р.Ш. Черты жанрового синтеза в творчестве бардов: сочетание несочетаемых элементов // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 293.

19 Фомина О.А. Метрический репертуар авторской песни: Окуджава, Высоцкий, Галич // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 266, 292.

20 См.: Казански К. Некоторые размышления о подходах Владимира Высоцкого к музыкальному творческому процессу и исполнению // Владимир Высоцкий: исследования и материалы, 2014–2015. Воронеж: Эхо, 2015. С. 3–45.

ти барда, Казански показывает, что его исполнительская манера восходит к блюзу, вообще сильно повлиявшему на музыку XX столетия, в частности на джаз и рок-н-ролл (Казански напоминает о том, что юный Высоцкий любил петь «под Армстронга», и даже записи такие сохранились). Блюз же, с присущей ему импровизационностью, — в свою очередь, сродни импрессионизму в живописи. «Можно считать Высоцкого, — пишет Казански, — импрессионистом, когда он исполняет свои песни»²¹. Сам же бард не раз говорил, что мелодию, интонацию он может менять в зависимости от своего настроения, от реакции зала, и в этой возможности варьирования видел «прелесть» авторской песни. Попутно Казански оспаривает распространенное представление о родстве исполнительской манеры Высоцкого с цыганским пением; по мысли музыканта, даже в явных, казалось бы, «цыганских» стилизациях Высоцкого («То ли в избу — и запеть...», «Кони привередливые» и др.) гораздо ощутимее блюзовая составляющая. Наверное, для полноты аргументации здесь не помешали бы нотные записи: без них работа Казански — не столько научная статья, сколько эссе (она и названа соответственно: «Некоторые размышления...»). Но мы понимаем, что в этом случае она, и без того немалая, разрослась бы, наверное, до целой монографии. Однако почему бы такой монографии — написанной самим ли Казански или кем-то из профессиональных музыковедов — в перспективе и не быть? Во всяком случае — проблема поставлена, будем рассчитывать на научную ее разработку²².

Между тем опора на ноты, на конкретную музыкальную ткань есть в работах другого опытного музыканта — А.Н. Костромина, составителя нескольких нотных сборников авторской песни. На этот свой опыт он и опирается в статье, где размышляет о природе музыкальной вариативности в песнях бардов²³. Любопытно, что уже в начале статьи автор — словно в пандан Казански — признается, что вариативность авторской песни, несмотря на ее музыкальную (а иногда и текстовую) близость к фольклору, благодаря опоре на конкретную исходную музыкальную тему родственна вариативности скорее джазовой, а не фольклорной. Подход исследователя к музыкальной природе песни сродни подходу А.Е. Крылова к бардовским текстам; последний, напомним, положил в основу своей работы с наследием Высоцкого принцип последней авторской воли; Крылов же и заговорил первым из исследователей АП о необходимости «музыкальной текстологии». Вот и Костромин исходит из того, что музыкальный текстолог должен выявлять из массы вариантов «окончательные авторские варианты музыкального решения каждой песни»; такой вариант и будет представлять собой «музыкальный инвариант при изучении всего массива фонограмм авторского исполнения этой песни, расположенных в хронологическом порядке»²⁴. Он (инвариант) и должен быть зафиксирован в нотных изданиях. Другая работа Костромина посвящена музыкальной стороне творчества Михаила Анчарова. Здесь на первый план выходит понятие синкретизма, то есть «создания единого неразделимого песенно-поэтического впечатления», когда автор

21 Там же. С. 25.

22 Еще до К. Казански мысль о родстве творчества Высоцкого с блюзом высказывала — тоже в эссеистской форме и на уровне не музыкальном, а социокультурном — Руби Джонс; см.: *Джонс Р. Высоцкий — представитель блюза? // Владимиру Высоцкому — 73: народный сб. / Сост. Л.Ф. Траспов, М.И. Цыбульский. Николаев: Наваль, 2011. С. 275–281.*

23 См.: *Костромин А.Н. Из опыта нотного расшифровщика авторских песен // Миры Андрея Крылова: юбилейный сб. статей и материалов об авторской песне / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский. М.: Булат, 2025. С. 33–54.*

24 Там же. С. 54.

песни «сознательно и целеустремленно не позволяет музыкальной составляющей обрести самостоятельность и вырваться на передний план»²⁵. Слово «синкретизм» принадлежит самому Анчарову, понимал он под ним не только объединение в одном лице стихов, музыки и исполнения (это само собой), но и единство собственно эстетического, содержательного («я делился чем бог послал») и интенционального («тайная святая надежда повлиять на мир»). И сам же Анчаров признавался (эти цитаты в статье приведены) в «полубессознательном» происхождении его песен и говорил: «Мне важно, чтобы музыка родилась из слов и была им абсолютно органичной». Поэтому бард «решительно пренебрегает условностями композиторства»; в статье на нескольких примерах профессионально показана оригинальность его музыкальных приемов. Например, в «Балладе о танке Т-34...» автору-исполнителю «совершенно не претит спеть девять <...> одинаковых нот подряд и использовать в мелодии самые простые интервальные ходы», а куплетность, вообще-то для него характерная, «в этой песне весьма относительна»²⁶.

В авторской песне выделяют так называемую композиторскую ветвь — песни, написанные в бардовской музыкальной стилистике на чужие стихи. Таково творчество В. Берковского, А. Дулова, С. Никитина и других композиторов, пишущих песни на стихи, например, А. Тарковского, Д. Самойлова, Ю. Левитанского, А. Кушнера... Нередко бывает так, что автор музыки что-то меняет в исходном поэтическом тексте: где-то ему понадобилось сократить строку, где-то — заменить слово, а то и вовсе убрать целую (и даже не одну) строфу. Вопросом о том, какова эстетическая природа этой «редактуры» и как быть в этом случае публикатору, задается в специальной статье В.М. Романова²⁷. С одной стороны, существует поэтический оригинал, охраняемый, помимо прочего, авторским правом. С другой — какой же смысл воспроизводить в сборнике *песен* текст, который в песне в реальности *не поется*? Есть, конечно, компромиссная формулировка «песня по стихам» (вместо привычной «песни на стихи»), но она уместна на концерте или на обложке диска, а в книге смотрится не очень... Автор статьи прежде всего классифицирует случаи вмешательства композитора в поэтический текст (или автор решает свою, отличную от собственно поэтической, творческую задачу; или мелодия и стихи не совпадают «технически»; или поющий композитор просто ошибся) и показывает, что песня, будучи вообще «эмоционально более мощным, по сравнению со стихами, жанром искусства», предполагает обычно выражение «одной главной, ярко выраженной эмоции»; отсюда характерные для нее всевозможные повторы, отсюда неизбежное «упрощение образов и эпитетов», как раз и требующее порой сократить текст. Романова нашла образное сравнение: поскольку песня «будет пропеваться многими и много раз», слова в ней «всегда выглажены, как отшлифованная прибором морская галька»²⁸. Добавим от себя, что здесь поневоле возникает еще одна проблема: соотношение песни авторской («композиторской») и песни эстрадной, которая требует «выглаженности» безусловно; где проводить границу между ними? И до какой степени должна быть «выглаженной» авторская песня в классическом понимании этого определения (то есть полностью сочиненная одним человеком)? Она ведь тоже — *песня*. Что же касается практической направленности

25 Костромин А.Н. Заметки о музыке в песнях Михаила Анчарова // Михаил Анчаров: исследования и материалы / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский. М.: Булат, 2023. С. 279.

26 Там же. С. 298.

27 См.: Романова В.М. Конфликт поэзии и «песенности» в произведениях бардов-композиторов: на прокрустовом ложе песни // Миры Андрея Крылова. С. 55–73.

28 Там же. С. 67, 70.

статьи, то универсального рецепта редактору песенных сборников в ней и итоге нет, да и вряд ли он может быть: ясно, что разбираться в каждом конкретном случае придется отдельно. Но в теоретическом плане эта работа ценна.

По мере продвижения музыковедческого прочтения авторской песни все ощущаемее становится необходимость и театроведческого, и киноведческого прочтения. Все крупнейшие барды были так или иначе связаны с этими видами искусства: кто-то играл на сцене и на экране, кто-то писал пьесы и сценарии, кто-то сочинял для пьес и сценариев песни, а кто-то совмещал все это в одном своем лице. Здесь исследователям есть над чем работать. Пока концептуальных работ такого рода не видно (хотя в прежние годы писалось — в работах В.Г. Кулиничева и С.В. Свиридова — о связи песенного творчества Высоцкого с традицией брехтовского театра, с которой, конечно же, связан и сам Театр на Таганке, где Высоцкий работал). Но зато идет активное накопление материала — биографического, фактологического. Во-первых, появились несколько книг такого рода о Театре на Таганке, в частности о легендарном «Гамлете» с Высоцким в главной роли. В книгах С.Л. Сидориной опубликованы материалы по истории создания этого спектакля — расшифровки сохранившихся фонограмм его репетиций и обсуждений, тексты связанных с ним приказов по театру, редкие фотоснимки²⁹. Исследовательница создает основанную на документах реконструкцию «пространства “Гамлета”» (перемещение актеров по сцене, движение занавеса, реквизит, свет, звук), ценную уже одним тем, что видеозапись спектакля, если не считать отдельных фрагментов, не существует. Книга, подготовленная В.В. Чичериной, содержит воспоминания актеров Театра на Таганке и сведения обо всех спектаклях театра до раскола труппы 1994 г.³⁰ В отдельном совместном исследовании В.В. Чичериной и А.Б. Семина прослеживается творческая история частушек Высоцкого для таганковского спектакля «Живой»³¹. Во-вторых, жизнь Высоцкого в кино обстоятельно раскрывается в книге М.И. Цыбульского³². Построенная главным образом на свидетельствах современников, коллег Высоцкого по киноцеху, она освещает не только те картины, в которых он снялся и где прозвучали его песни, но и нереализованные замыслы. В-третьих, отметим статью А.Е. Крылова о работе демобилизованного фронтовика Окуджава в тбилисских театрах в 1945 г., до поступления в Тбилисский университет, написанную на основе архивных документов³³. Театральные должности будущего поэта были, конечно, скромны (рабочий сцены, статист), но без этих страниц его биография, ранний период которой в силу понятных причин просматривается слабее других, неполна, тем более что сам герой статьи признавался, что «к театру всегда стремился».

В-четвертых, неожиданную на первый взгляд страницу в творчестве бардов приоткрывает Г.Н. Бородин: он публикует сохранившиеся в архивах текст написанного Анчаровым в «оттепельную» пору сценария мультфильма «Гриб и Роза» (РГАЛИ) и текст сценария мультфильма «Колесо Фортуны» с поэтическими со-

29 См.: Сидорина С.Л. Таганский Гамлет: Реконструкция легенды. М.: Родина, 2022. 385 с. 100 экз.; Гамлет: Шекспир. Любимов. Боровский. Высоцкий. Театр на Таганке... / Авт.-сост. С.Л. Сидорина. М.: Театр. музей им. А.А. Бахрушина, 2023. 218 с. 200 экз.

30 См.: Театр на Таганке с Высоцким и без...: Люди, события, мнения / Авт.-сост. В.В. Чичерина. М.: Вершины, 2018. 302 с. 1500 экз.

31 См.: Чичерина В.В., Семин А.Б. Заметки о частушках к спектаклю Театра на Таганке «Живой» // Владимир Высоцкий — поэт, актер, певец. С. 40–61.

32 См.: Цыбульский М.И. Владимир Высоцкий и его кино. Нижний Новгород: Деком, 2016. 456 с. 1500 экз.

33 См.: Крылов А.Е. Окуджава. Жизнь с театром. Начало // Окуджава. Высоцкий. Галлич... Кн. 2. С. 425–438.

чинениями Визбора (личный архив режиссера картины А.И. Солина), работа над которым велась в преддверии московской Олимпиады 1980 г.³⁴ Стихи (потенциальные песни) Визбора интересны тем, что в них, в соответствии с сюжетом задуманного фильма, трагически обыгрываются античные мотивы («Сдам, клянусь я Зевсом, / Нормы ГТО» и т.п.). Обе публикации сопровождаются пояснительным текстом исследователя, раскрывающим биографические обстоятельства и общественно-культурный контекст данных произведений. Написанное обоими бардами для мультипликации так и осталось, увы, не воплощенным на экране. Об одной же работе Бородин — обширной статье о работе в области мультипликации Галича — нужно сказать отдельно. Она написана на основе материалов хранящегося в РГАЛИ архива студии «Союзмультфильм». Из статьи выясняется, что Галич соприкасался с мультипликационным кино либо как автор сценария, либо как его соавтор (точнее, «доработчик» чужого) пять раз — в интервале от 1950-го до 1968 г. Большинство этих работ экранное воплощение получили («Упрямое тесто»; «Мальчик из Неаполя» по мотивам произведений Джанни Родари; «Летающий пролетарий» по поэме Маяковского; «Русалочка» по сказке Андерсена); один сценарий, самый ранний («Зайчиха, Лиса и Волк»), не был поставлен. Для сценариев Галичем писались и стихотворные тексты, и на экран попали тоже не все из них. Работа Бородина ценна не только тем, что впервые поставлена и подробно раскрыта сама тема «Галич и мультипликация», но и тем, что сценарии рассматриваются «под прицелом» песенного творчества поэта. Исследователь не раз соотносит «детские» стихи Галича для мультфильмов с его «взрослыми» песнями, с его творческой судьбой вообще. Например, в одной из песенок, сочиненных для фильма «Упрямое тесто», Бородин услышал как бы ритмическую заготовку будущей авторской песни «Леночка», а в творческом интересе к сюжету итальянской пьесы усматривает проявление романтического типа героя-нонконформиста. Впереди у галичеведения, думается, — изучение «внутренней» сценичности и кинематографичности поэзии барда, бывшего профессиональным драматургом и сценаристом.

Авторская песня связана и с журналистикой; первым делом здесь вспоминается, конечно, имя Визбора, проработавшего журналистом всю свою взрослую жизнь. Он пришел на радио сразу после срочной армейской службы, участвовал в создании популярной радиостанции «Юность», затем звукового журнала «Кругозор» (каждый номер которого сопровождался гибкими виниловыми пластинками, для которых бард-журналист создавал «песни-репортажи»), позже перешел на телевидение, в студию документальных фильмов. Естественно предположить, что журналистская работа должна была повлиять на собственно бардовское творчество Визбора. Но Визбор был не единственным мастером, совмещавшим в работе песню и журналистику: занимались этим и Ада Якушева, Борис Вахнюк, Борис Полоскин... «Журналистский дискурс в авторской песне» — так называлась кандидатская диссертация С.А. Кадочниковой, написанная под научным руководством В.И. Новикова и защищенная на факультете журналистики МГУ в 2018 г. Как и полагается, материалы диссертации публиковались в статьях, одна из которых посвящена выявлению жанровой специфики песни-репортажа³⁵. Исходя из сфор-

34 См.: Анчаров М. Гриб и Роза / Публ. и послесл. Г.Н. Бородин // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 337–354; Юрий Визбор в «Колесе Фортуны» / Предисл. и публ. Г.Н. Бородин // Миры Андрея Крылова. С. 186–195.

35 См.: Кадочникова С.А. Журналистский дискурс в системе авторской песни: песня-репортаж как информационно-лирический жанр // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 173–190.

мулированного в свое время еще Андреем Белым тезиса о будущем синтезе «разнообразных форм искусства», стремление к которому выразится «в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр»³⁶ (эта мысль вообще замечательно проецируется на явление авторской песни), опираясь и на уже имеющиеся толкования синтетичности собственно авторской песни (Л.А. Левиной, И.Б. Ничипорова и др.), учитывая верно подмеченную в статье «духовную близость шестидесятников журналистскому сознанию», исследовательница формулирует черты «репортажности» в творчестве бардов: «постоянный поиск информационных поводов, обыгрывание документальности, рубрикатор авторской песни и ее специфический коммуникационный язык» (за словом «рубрикатор» стоит, как мы поняли, аналогия с жанрово-тематическими газетными рубриками). В статье Кадочниковой выделены «два направления преемственности репортажа в авторской песне: новаторский тип песни-репортажа, созданный Ю. Визбором, и частичное заимствование репортажных черт прочими авторами бардовских текстов». Первый тип раскрыт в статье наиболее подробно на примере песни «На плато Расвумчорр», в которой заметны «экспозиция, основанная на описательной пейзажной выразительности, наличие героев репортажа, соблюдение принципов повествовательной динамики <...>, и необходимая для советской периодики тема коллективизма, и некая драматичность в посыле самого текста...»³⁷; второй — на примере комично обыгрывающих журналистские штампы песен Галича («Красный треугольник»), Высоцкого («Письмо в редакцию телевизионной передачи...») и других бардов. Добавим только, что мы были бы осторожнее в дефиниции Вертинского как «барда»: предтеча авторской песни — да, безусловно, но все же это явление из другой эпохи. И хотелось бы уточнить, на основании какого источника Кадочникова говорит о песне Визбора «Спутники» («По прекрасному Чюрленису...») как посвященной актеру Вениамину Смехову; в уже упоминавшемся нами наиболее авторитетном на сегодняшний день собрании сочинений Визбора, составленном Р.А. Шиповым, такого посвящения нет. Что касается визборовских звуковых репортажей, то недавно и автор этих строк попытался рассмотреть один из них — правда, содержащий песни не самого Визбора, а его друзей-бардов³⁸.

Изучение авторской песни привычно концентрируется вокруг нескольких крупнейших фигур — Окуджавы, Высоцкого, Галича плюс теперь также Визбора и Городницкого (работы Е.В. Купчик и В.В. Биткиновой о последнем появлялись уже в «нулевых»). Но в АП-ведении наметилась тенденция расширения круга имен, и это правильно: восприятие любого значительного явления только выигрывает от того, что оно (явление) воспринимается в контексте. Становятся заметнее и общие тенденции, и в то же время индивидуальность каждого автора.

Было логично ожидать, что исследователи обратятся к творчеству Анчарова: начавший сочинять песни еще в юности, до войны, заявивший о себе как серьезный поэт во второй половине 1950-х гг., он стоит у истоков авторской песни и сильно повлиял на Высоцкого, Галича, да и на других бардов тоже. Не то что бы эта фигура не замечалась, но специальных изданий, посвященных ей, до последних лет не было. И вот они появились. В 2018 г. вышла в свет подробная биография Анчарова, написанная Ю.В. Ревичем и В.Ш. Юровским, уже несколько де-

36 Бельй А. Символизм: книга статей. М.: Республика, 2010. С. 328.

37 Там же. С. 176, 180, 183.

38 См.: Кулагин А.В. Ленинград и ленинградские барды в репортаже Ю. Визбора «Перспект Белых ночей...» // XX век: альманах. Вып. 14 / Сост. М.С. Инге-Вечтомова. СПб.: [Б. и.], 2024. С. 100–108.

сятилетий занимающихся сбором и систематизацией анчаровских материалов³⁹. В книге есть обширная, в сотню страниц, глава об Анчарове как барде, содержащая материалы об истоках песенного творчества мастера, о его собственной работе в этом жанре, о его личных и творческих взаимоотношениях с теми же Высоцким, Галичем, Окуджавой, с другими бардами. Авторы опираются на многочисленные архивные документы, на личные свидетельства поэта, на воспоминания его современников. Порой может показаться, что какие-то сведения для биографического жанра избыточны (например, подробный рассказ о пришедшейся на годы отрочества будущего писателя и отразившейся впоследствии в его прозе войне в Испании), но при этом понимаешь, что книга имеет не только научный, но и научно-популярный характер, и для читателя, советского времени не заставшего, становится вовсе едва ли не «энциклопедией анчаровской эпохи». Вслед за биографией ее авторы выпустили пятитомное собрание сочинений Анчарова, включающее в себя, естественно, и поэтический раздел⁴⁰. Здесь есть одна проблема, которую издателям анчаровского наследия рано или поздно нужно будет решать, — датировка песен. До сих пор она опирается, в том числе в пятитомнике, на свидетельства самого поэта. Но известно, как бывает ненадежна человеческая память. Поэтому нужна работа с автографами и авторскими фонограммами, которые могут скорректировать (применительно к Анчарову у нас уже был случай в этом убедиться) датировку. Наконец, к столетию со дня рождения мастера (2023) появился и первый посвященный ему научный сборник «Михаил Анчаров: исследования и материалы», на некоторые публикации которого выше мы уже ссылались. В него вошли избранные статьи о творчестве Анчарова, печатавшиеся в прежние годы, подборка новых статей и эссе, воспоминания о нем, прижизненные рецензии на некоторые его произведения, архивные документы. Особо отметим публикацию большой беседы с Анчаровым, ценнейшей с точки зрения изучения его биографии и творческой работы⁴¹.

Другое крупное имя, ставшее предметом специального филологического интереса, — Юлий Ким, представляющий первую бардовскую волну, начавший сочинять песни в конце 1950-х, однокашник Визбора, Якушевой, Ряшенцева по «поющему институту» — МГПИ. Его творчеству посвящена книга Л.Г. Фризмана и И.В. Грачевой⁴². В аннотации сказано, что книга предназначена «для широкого круга читателей», хотя тираж составил всего 300 экземпляров, и в Интернете, который как раз и мог бы обеспечить «широту», мы ее не обнаружили. Адресация между тем верна: единой научной проблемы, как это требовалось бы жанром монографии, здесь нет;

39 Ревич Ю.В., Юровский В.Ш. Михаил Анчаров: писатель, бард, художник, драматург. М.: Книма, 2018. 600 с. 1000 экз.

40 См.: Анчаров М.Л. Поводырь крокодила: роман, повести, песни / Сост., примеч. Ю.В. Ревич, В.Ш. Юровский. М.: Престиж Бук, 2019. 688 с. Тираж не указан. (Ретро библиотека приключений и научной фантастики: Миры Михаила Анчарова: В 5 т. Т. 2.)

41 См.: Анчаров М. Песня рождается «в горле» / Из беседы с М. Барановым (при участии А. Крылова); подгот. к печати, предисл. и коммент. А. Крылова // Михаил Анчаров: исследования и материалы. С. 313–336. Кстати, несколько лет назад была опубликована и большая беседа с Высоцким; см.: *Высоцкий В. ...Я мечтаю о клане!*: Интервью для еженедельника «Sonntag» / Беседовала О. Булгакова, при участии Д. Хохмута; подгот. текста и коммент. К. Андреева // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 99–119. В этом же издании вводятся в научный оборот интервью еще нескольких бардов (Б. Окуджавы, А. Галича, Н. Матвеевой).

42 Фризман Л.Г., Грачева И.В. Многообразие и своеобразие Юлия Кима. Киев: Издат. дом Дмитрия Бурого, 2014. 212 с. 300 экз.

книга — «собрание пестрых глав», выдержанных в описательно-познавательной манере, широкому читателю доступной. Круг творческих интересов барда в основном охвачен. Тематический подход имеет свои резоны, но нам недостает в книге разговора о поэтике. Без нее получается как-то упрощенно. Когда читаем, например, в связи с одним из любовных стихотворений, что «Ким <...> любит жену, но не так сильно, как она»⁴³, смущает прямолинейность и отсутствие термина «лирический герой». Слово «ирония» в книге звучит (Ким, напомним, — художник преимущественно комического склада, мастер иронико-пародийных стилизаций), но хотелось бы, чтобы было подробнее раскрыто внутреннее устройство его комизма, в том числе за счет соотношения песен барда с их источниками. Допустим, авторы книги пишут о песне «На день рождения Галича» («Сэкономил я на баночку одну...»). Ведь здесь мало сказать, что «перед нами явная обработка» песни Галича «Про маляров, истопника и теорию относительности». Прозаическая вставка у Кима («А в газетке написано...») отсылает еще к галичевской «Балладе о прибавочной стоимости», сюжетная ситуация которой Кимом как раз и обыграна. С другой стороны, мы понимаем, что творчество героя книги обширно, и авторам хотелось охватить его как можно более полно, и что это первая книга о Киме, поэтому некоторая беглость в этом случае, наверное, неизбежна. Но жаль, что в книге нет списка литературы или подстрочных ссылок на источники. Даже в массовом издании какой-то библиографический минимум должен быть представлен. Кстати, использованы явно не все материалы, которые могли бы подкрепить работу авторов. Например, в первом выпуске альманаха «Мир Высоцкого» (1997) было опубликовано большое интервью с Кимом, рассказывавшим в том числе о своих встречах и отношениях с Высоцким. Жаль, что авторы прошли мимо этого ценного источника⁴⁴.

Обращение именно к поэтике ставит своей задачей автор книги о другом барде, принадлежащем уже следующему поколению в авторской песне, — о Веронике Долиной. Написана книга польской исследовательницей Людмилой Мних⁴⁵. Автор берется рассмотреть творчество Долиной в свете «традиционных аспектов <...> (жанр, стиль, образ)» и «возможных символических значений текста как системы поэтических образов»⁴⁶. Тут можно было бы сразу уточнить, что символ есть тоже «традиционный аспект» поэтики, а заодно усомниться в правомерности принципиального для автора употребления понятия «словесный текст» вместо понятия «художественное произведение». Разве словесный текст — некая сплошная масса, в которой не просматриваются отдельные произведения? И разве он реализуется не в них? После обзорной первой главы, посвященной «жизни и судьбе поэта», автор обращается уже непосредственно к поэтике, пишет, что жанровые предпочтения Долиной составляют романс, баллада и элегия; жаль только, что нет примеров. Выделяются «мотивы» лирики поэтессы; правда, дефиниции соскальзывают то в «тему», то в «проблему»: «проблема семьи в контексте быта и реалий эпохи», «тема эмиграции», «еврейская тематика»... Все-таки мотив, тема и проблема не одно и то же. Важной особенностью поэтики своей героини Л. Мних считает «художественное единство поэтических образов, выражающих бытовые реалии, и мировых культурных символов»⁴⁷. Подробно это единство раскрывается на примере

43 Там же. 116.

44 См. также рецензию Е.И. Жуковой: Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2016. № 3. С. 226–228.

45 См.: Mních L. «Поэт — у древа времени отросток...»: поэтика и символика текстов Вероники Долиной. Siedlce, 2016. 178 с.

46 Там же. С. 7.

47 Там же. С. 44.

песни «Добрая большая улыбка», написанной как отклик на пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке». Далее речь идет о трех ключевых, по мысли исследовательницы, аспектах творчества Долиной — об остранении (по Шкловскому: «выход вещи из автоматизма восприятия»), иронии и поэтике заговора (заклинания). Но если об остранении говорится на примере всего одной песни («На дне старой сумки...»), а иронии посвящены целый экскурс в историю самого этого понятия и анализ нескольких произведений, то о заговорах (заклинаниях) автор монографии почему-то забывает и к ним не возвращается. Затем речь идет вдруг снова о мотивах. Дается их многообещающая классификация, но анализируется лишь один мотив — мотив свечи как мотив символический. В итоге есть ощущение несбалансированности материала, недостаточной логической связности и выстроенности его. Более цельными представляются две следующие главы книги. Одна из них посвящена «диалогу культур и поэтике интертекстуальности» (влияние французской культуры, русской поэтической классики; особенно подробно анализируется на фоне сказки Мамина-Сибиряка «Серая Шейка» песня «Какие тут шутки...»). В другой рассматривается гетеротопия поэзии Долиной, то есть пространство города и пространство страны «в их способности генерировать символические смыслы на границах разных культур»⁴⁸. Таково в ее творчестве пространство Москвы, Нормандии (и шире — Франции), Германии, Польши, Голландии.

Несмотря на то, что авторская песня — явление по историческим меркам сравнительно недавнее, она уже имеет свою традицию восприятия. О том, что ей во многом наследует отечественная рок-поэзия, заговорили еще на рубеже веков; тогда в Твери даже вышел специальный сборник статей «Владимир Высоцкий и русский рок»; появлялись многочисленные статьи и помимо этого издания. Но ныне уже очевидно, что влияние АП рок-поэзией не ограничивается. Подтверждение тому — статьи о рецепции ее самыми разными художниками.

Посмертная мифологизация фигуры Высоцкого — сквозная тема одного из номеров выходившего до недавнего времени в Ивановском госуниверситете сетевого научного журнала «Labirinth» (гл. ред. М.Ю. Тимофеев)⁴⁹. Коснемся здесь только двух статей из этого номера, подробную рецензию на который мы уже публиковали⁵⁰. Один из приглашенных соредакторов номера, Ю.В. Доманский, выступает и как автор статьи о роли московской олимпиады (во время которой поэт, напомним, ушел из жизни) в становлении биографического мифа о Высоцком. Статья состоит из четырех этюдов (три из которых высококоведам уже были известны, и статье не помешала бы ссылка на первую публикацию), касающихся соответственно «олимпийской» пародии В. Винокура на Высоцкого; поэтических посвящений памяти поэта, с выраженным в них «контрастом “всемирного” спортивного праздника и всенародного горя»; рассказа В. Белоброва и О. Попова «Более или менее вечные ценности», где есть то же контрастное противопоставление «официального и негативного — подлинному и позитивному»; и, наконец, фильма Арво Ихо «Кружовник», в иносказательном коде которого «вместе с улетающим Мишкой улетаet “олимпийский текст”»⁵¹. Сквозная для статьи антитеза «официального» и «подлинного» очевидна, хотя культурологический анализ самого «олимпийского текста» еще впереди, и, возможно, он («текст») окажется не так прост,

48 Там же. С. 109–110.

49 Labirinth: Теории и практики культуры. Иваново: ИвГУ, 2020. № 3. 98 с.

50 Кулагин А. Дискурс прощания // Кулагин А. Высоцкий: Источники. Традиции. Поэтика. С. 246–254.

51 Доманский Ю.В. Олимпиада-80 и Владимир Высоцкий // Labirinth. 2020. № 3. С. 17, 18, 22.

как это видится сегодня. Попытка проанализировать фильм П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» предложена в статье А.С. Светловой. Статья показалась нам интересной не столько выводами, звучащими довольно общо и предсказуемо («Высоцкий предстает <...> в первую очередь как участник определенной эпохи, с ее общественно-политическими реалиями и “общими местами”...»⁵²), сколько аналитическими наблюдениями. Так, в фильме отмечены «экзотирующий взгляд на Узбекистан», отсылки к прошедшей год спустя после воссозданных на экране событий все той же московской олимпиаде, личные биографические мотивы («ностальгический дискурс») одного из соавторов сценария — сына поэта, Никиты Высоцкого. Любопытны и соображения о «многоступенчатом восприятии киногероя, когда личность и устоявшееся амплу актера (Сергея Безрукова, исполнителя киноролей Пушкина, Есенина и, кстати, Иешуа. — А.К.) накладывают серьезный отпечаток на зрительскую интерпретацию»⁵³. В титрах актер, напомним, не назван, и «разгадывание» — не сразу, но в итоге — его имени составляло своеобразную режиссерскую «интригу».

Намеченная в ивановском журнале линия изучения восприятия Высоцкого в кинематографе продолжена статьей С.В. Николаева⁵⁴. Возможно, потому, что автор стремится охватить все фильмы о Высоцком (сама информация о них, конечно, ценна), или потому, что постановка проблемы кажется несколько размытой («...особенности формирования жанра и исторической памяти»), статья получилась описательно-регистрирующей. Почти не затрагивая игровое кино (точнее, идя в основном по следу Ю.В. Доманского), автор классифицирует документальные фильмы о Высоцком: фильмы-интервью; фильмы о личной жизни; фильмы — реконструкции биографии поэта по периодам, годам, дням и так далее. Условность такой классификации очевидна: скажем, редкий фильм о Высоцком обходится без интервью знавших его людей или без любовной темы. Нам думается, что документалистика о Высоцком, в которой используются обычно одни и те же сохранившиеся видеозаписи поэта и актера, интересна для исследователя не столько даже (просим понять нас правильно) самим Высоцким, сколько отражением восприятия его фигуры в ту пору, когда фильм создается. Ленты, созданные в новом веке, отличаются от лент, созданных в годы перестройки. То есть само документальное кино есть уже явление своего времени, уже явление истории, и вот как раз это и нужно изучать. Справедливости ради скажем, что такой подход в статье С.В. Николаева учтен, но учтен лишь как признак локальной жанровой разновидности документального кино (в связи с фильмом «35 лет без Высоцкого — 35 лет с Высоцким»).

Отметим также работу В.В. Биткиновой о восприятии творчества бардов (отчасти и авторской песни в целом) поэтом и прозаиком Виктором Соснорой⁵⁵ — кстати, в молодости, на «оттепелой» волне тоже сочинявшим песни (наиболее известной среди тогдашней молодежи была «Летел Литейный в сторону вокзала...»), но не придававшим им значения и бардом не ставшим. Вполне объяснимо, что ровесники воспринимаются нами, в том числе в искусстве, не так, как воспри-

52 Светлова А.С. «Смерть» и «воскресение» культурного героя. Фильм П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» как объект массовой культуры и массовой коммуникации // Там же. С. 66.

53 Там же. С. 66.

54 Николаев С.В. Образ Владимира Высоцкого в отечественном игровом и неигровом кинематографе: особенности формирования жанра и исторической памяти // Вестник Самарского ун-та: История, филология, педагогика. 2025. Т. 31. № 1. С. 58–67.

55 См.: Биткинова В.В. Творчество поэтов-бардов в рецепции Виктора Сосноры // Окуджава. Высоцкий. Галич... Кн. 1. С. 368–385.

нимаются старшие: без пиетета — и при этом, наверное, не без ревности. Вот и высказанные Соснорой оценки творчества Окуджавы (причислим его, старшего по возрасту, условно к тому же поколению) и Высоцкого весьма резки. Об одном: «слащавый песенник для народа»; о другом: «стихослагатель, балаганный развлекаТЕЛЬ “левующей” интеллигенции». В обоих случаях, как видим, автора этих оценок не устраивает якобы присущая бардам ориентация на публику; дескать, настоящий поэт не должен быть таким. В статье прослеживается явная или завуалированная полемика с Окуджавой, когда Соснора обращается как поэт и как прозаик к характерному окуджавскому иносказательному образу *муравья*: «Соснора не принимал гармонизирующую тенденцию творчества Окуджавы и возвышение “малых сих”»⁵⁶. Тип художника, явленный в Высоцком, Сосноре был ближе, но поэтического мастерства он в этом «стихослагателе» не разглядел. Согласимся с Биткиновой в том, что эти оценки больше говорят о самом Сосноре, чем о тех, кого он оспаривает.

Восприятие авторской песни — это восприятие не только художническое (в литературе или в кино), но и социокультурное. С эпохи расцвета явления прошло уже полвека и больше, сменились поколения, и интересно посмотреть, как воспринимается АП теми, кто этот расцвет не застал. Е.А. Ермолин знакомит читателей журнала «Знамя» с материалами одной из сетевых дискуссий на эту тему⁵⁷. Обсуждение шло по нескольким направлениям: утрачено ли место авторской песни в обществе? воплощает ли она в себе «совковую» (то есть фальшивую) задушевность? знаменует ли собой разрыв поколений? в «плохих» ли стихах и «плохой» музыке дело? не сказывается ли в отторжении от авторской песни критическое отношение к идеалам и возможностям интеллигенции? Разброс мнений в дискуссии, как нетрудно было предположить, оказался чрезвычайно широк — от поддержки и апологии явления («Авторская песня — это прежде всего утверждение гуманистических, либеральных ценностей») до резкого негатива («Я в целом не люблю авторскую песню за шестидесятилетнюю приторную слащавость»). Автор статьи почти до самого финала ее в дискуссию почти не «вмешивается», но завершает работу все же на позитивной ноте: «...самое, пожалуй, важное в <...> дискуссии — это попытка *определить неувядающие ценности* в том явлении, которое имело и болотину, и вершины»⁵⁸. Что здесь можно добавить (помимо того, что слово «болотина» показалось нам излишне резким)? Наверное, нынешнее время — последний исторический момент для таких дискуссий. Для следующего поколения данная проблема вряд ли будет актуальной, потому что авторская песня с неизбежным полным уходом помнящих тот самый ее расцвет окончательно перейдет в ряд явлений истории. Останутся классики; кого-то будут просто упоминать в монографиях и учебниках общим списком; кого-то забудут. Никто сегодня не спорит о значимости фигуры Тютчева или о значимости фигуры его современника Николая Стружкина (слышали о таком поэте?). И еще: нам показалось не совсем оправданным вынесение в название статьи имени Окуджавы; это вводит в заблуждение читателя, который ждет, что статья будет посвящена «проблемному наследию» именно этого барда. Реальное же содержание статьи гораздо шире.

Постижение авторской песни продолжается. Мы надеемся, что в перспективе исследования этого замечательного явления нашей культуры будут осмыслять и развивать то, что уже найдено, и откроют новые ракурсы.

56 Там же. С. 385.

57 См.: Ермолин Е. Булат Окуджава: проблемное наследство: творческая личность и историко-культурный контекст в актуальной сетевой дискуссии // Знамя. 2024. № 8. С. 176–187.

58 Там же. С. 187. Курсив автора статьи.

Александр Кобринский

Даниил Хармс как апофеоз русского авангарда, или О новом событии в хармсоведении

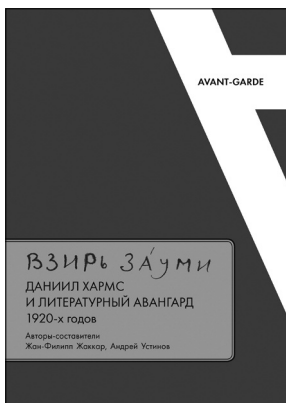
DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_381

**«ВЗИРЬ ЗАУМИ»: Даниил Хармс и литературный авангард
1920-х годов** / Авт.-сост. Ж.-Ф. Жаккар, А. Устинов.

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2026. —
528 с.; 64 с. — (AVANT-GARDE. Вып. 28).

Книга Андрея Устинова и Жана-Филиппа Жаккара представляет собой, по точно-
му определению ее авторов, «своеобразный рентгеновский снимок “левых сил”
Ленинграда в период между поэтическим дебютом Хармса и созданием ОБЭРИУ,
а также динамики этих сил» (с. 4).

Авторы книги — филологи, стоявшие у истоков изучения биографии и твор-
чества Даниила Хармса. Они принадлежат к тому поколению исследователей
Хармса, которые работали с архивом Я.С. Друскина сразу после того, как он посту-
пил в рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салты-
кова-Щедрина. Не случайно среди фундаментальных исследований, посвященных
проблеме рассмотрения творчества Хармса в контексте современного ему литера-
турного авангарда, им принадлежит немалая доля¹.



Книга открывается давно ставшей классической
статьей двух авторов «Заумник Даниил Хармс: начало
пути», которая впервые была опубликована в «Wiener
Slawistischer Almanach» в 1991 г. Далее с раздела «Ран-
ний Хармс» начинается планомерное восстановление
литературного контекста. Несколько может озадачить
название его первой части: «Другие вещи, поданные
Хармсом в Союз поэтов», однако ответ дает сама струк-
тура издания: к основной книге имеется приложе-
ние, в котором дается факсимильное (наряду с обы-
чным типографским) воспроизведение автографов двух
тетрадей стихов, представленных Хармсом в 1925 г.
в Союз поэтов. Каждая тетрадь, помимо имени авто-
ра, имела и обозначение на обложке: «Направление

ВЗИРЬ ЗАУМИ». Таким образом, в первый раздел книги оказались включены че-
тыре стихотворения Хармса, не вошедшие в упомянутые тетради. Точнее, «вещи»,
на чем небезосновательно настаивают авторы вслед Хармсом.

1 См.: Мейлах М.Б. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса (предыстория, история поста-
новки, пьеса, текст) // Stanford Slavic Studies. 1987. № 1. P. 163–246; Jaccard J.-Ph.,
Устинов А. Заумник Даниил Хармс. Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach.
1991. Band 27. S. 159–228; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда.

Следующие части раздела составили все остальные стихотворения Хармса 1925–1926 гг., причем следует отметить, что несколько стихотворений впервые даны в поэтическом контексте; до этого они публиковались лишь как записи в записных книжках Хармса, что, конечно, не может считаться полноценной публикацией.

Раздел «Историко-литературный контекст» представлен материалами к истории «Левого фланга» (протоколы заседаний, различные заявления, устав, а также стихи этого периода). В заключение приводятся фрагменты писем А. Туфанова 1926–1927 гг., проливающие свет на его отношения с Хармсом и Введенским после их выхода из «Левого фланга».

Вторую часть раздела составили анкеты, поданные в ленинградское отделение Всероссийского союза поэтов и сохранившиеся в составе фонда ЛО ВСП в РО ИРЛИ. Особо следует отметить публикацию полного списка состава ЛО ВСП на конец 1928 г. с указанием домашних адресов и телефонов. В списке 62 имени. Наконец, третья часть — несколько публикаций 1925–1929 гг., посвященные ЛО ВСП. Несмотря на то что все они уже введены в научный обиход, их воспроизведение было полностью оправданным поставленной задачей: создать объемное и цельное представление о том литературном мире, в котором существовал Хармс до того, как был вынужден полностью уйти в детскую литературу. Следует также отметить, что ЛО ВСП и его изданиям в книге посвящена отдельная статья.

Интереснейшей задумкой представляется следующий раздел «Поэтический контекст», в котором собраны тексты поэтов-современников, так или иначе повлиявшие на Хармса. Влияние тут самое разное: что-то он цитирует (или даже переписывает) в своих записных книжках, какие-то тексты попали в его список «Стихотворения, наизустные мною», некоторые Хармс (по различным мемуарным свидетельствам) упоминал в разговорах, а в некоторых упоминается и сам Хармс, как, скажем, в стихотворении Н. Заболоцкого «Пошли на вечер все друзья...». Составители справедливо отказались от помещения в раздел хорошо известных и многократно публиковавшихся текстов А. Ахматовой, Ф. Сологуба, Андрея Белого, В. Хлебникова, В. Маяковского, Б. Пастернака, но зато поместили стихотворения В. Марта, Е. Вигилянского, Л. Аверьяновой, А. Туфанова, И. Бахтерева, а также не самые известные, но важные для понимания хармсовских контекстов стихи А. Введенского, М. Кузмина, К. Вагинова и Н. Клюева.

Сопоставление этого корпуса стихотворений со списком авторов, избранных для публикации их анкет, заполненных при вступлении в ЛО ВСП, дает совершенно ясное представление, кого именно Ж.-Ф. Жаккар и А. Устинов считают ближайшим литературным окружением Хармса того времени: М. Кузмин, К. Вагинов, А. Туфанов, И. Оксенов, А. Введенский, Л. Борисов, В. Алексеев, В. Март, Л. Аверьянова (Аверьянова-Дидерихс), Н. Заболоцкий и др.

Наконец, последний раздел «Исследования и публикации» составлен из 11 статей, восемь из которых принадлежат А. Устинову, а три — ему же в соавторстве с Ж.-Ф. Жаккаром. Эти работы представляют собой ценнейший материал по воссозданию авангардного контекста хармсовского творчества. Открывается раздел статьей А. Устинова и Ж.-Ф. Жаккара об Александре Туфанове и его попытках установить рабочие контакты с Московской (впоследствии Международной) ассоциа-

СПб.: Академический проект, 1995; Александр Введенский и Даниил Хармс в ленинградском Союзе поэтов и ленинградском Союзе писателей: (По материалам архивов Пушкинского Дома) / Публ. Т.А. Кукушкиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007–2008 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. С. 543–588; Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб.: Свое издательство, 2013 и др.

цией футуристов, приводятся его письма в книгоиздательство МАФ, к А. Крученых и к Шимкевичу (последнее — найденное В. Отяковским — приводится в приложении с его же комментариями). Далее следует почти исчерпывающее исследование материалов к биографии А. Туфанова (дополненное в последнее время новыми находками). К статье в качестве приложения даются опубликованные в свое время А. Соболевым письма Туфанова к Брюсову, в которых он искренне и доверительно рассказывает о своем жизненном пути, о литературных поисках и просит советов. К сожалению, ответные письма Брюсова (если они были) до нас не дошли. Также большой интерес представляют собой автобиография Туфанова 1922 г., его письма к Вс. Мейерхольду и Б. Пастернаку, публикации Туфанова памяти В. Хлебникова, а также тезисы доклада 1927 г. о зауми. Интересно, что Туфанов, как и Хармс, и Введенский в том же 1926 г., адресует письмо «Борису Леонтьевичу». Понятно, откуда Хармс с Введенским получили «информацию» об отчестве Пастернака. Но следует сделать вывод, что и Туфанов, который гораздо больше, чем молодые поэты, был вовлечен в литературную жизнь, также этого отчества не знал.

Одной из самых интересных публикаций книги следует признать статью А. Устинова «Стихотворение с загадочным посвящением, или Даниил Хармс смотрит Чарли Чаплина». Речь идет о стихотворении Хармса 1925 г. «О том, как Иван Иванович попросил и что из этого вышло», которое имеет посвящение, длительное время представлявшееся чистой заумью: «Посвящается Тылли и восклицательному Знаку», и которое было найдено в бумагах ленинградской поэтессы и переводчицы Лидии Аверьяновой. К слову, «открытие» Аверьяновой как одного из значимых литературных контактов Хармса 1920-х гг. — важная находка А. Устинова, заполнившая существенную лакуну. Опираясь на находку Ю. Цивьяна, установившего, что имя Тылли восходит к фильму Ч. Чаплина «Тилли заводит роман» (1914), А. Устинов подробнейшим образом прослеживает судьбу фильмов Чаплина в дореволюционной России и в 1920-е гг., восприятие Чаплина М. Кузминым и т.д. По остроумной версии автора статьи, именно Л. Аверьянова могла пригласить Хармса на просмотр этого фильма в ленинградское отделение ВОКСа, где она служила переводчицей, и, таким образом, вместе со своим мужем Ф. Дидерихсом стать замаскированной героиней загадочного посвящения.

Две публикации имеют важный справочный характер. Речь идет о тщательном подборе и анализе упоминаний Хармса в дневниках его отца И.П. Ювачева, а также упоминания чинарей в дневниках М. Кузмина. Почти исчерпывающей тему представляется работа о поэте Венедикте Марте, скромно названная А. Устиновым «подступами» и «эссе». Венедикт Март, изображенный в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» в виде поэта Петра Сентября, был известным персонажем в истории дальневосточного авангарда (то примыкая к футуризму, то нападая на него) и неоднократно вступал в реальный или воображаемый им диалог с Хармсом.

Статья А. Устинова «Даниил Хармс до ОБЭРИУ: литературные кружки и салоны» является существенным дополнением к статье о «начале пути» Хармса, раскрывающим его контакты с различными кружками и объединениями Ленинграда 1920-х гг.: от «Воинствующего ордена имажинистов» до кружка «осьминогов», одним из создателей которого был известный в будущем филолог Д.Е. Максимов.

Завершает книгу очерк о том, как устанавливалась дата смерти Хармса. В нем, в частности, публикуется и фотография календаря на 1942 г., хранившегося у Валентины Ефимовны Каменской (урожденной Гольдиной), подруги Тамары Липавской, неоднократно упоминавшейся Хармсом в его шуточных текстах. На этом календаре, вопреки общеизвестной дате смерти писателя 2 февраля 1942 г., обведено в кружок другое число — 3 января 1942 года — и слева помечено: «Смерть Дан. Ив.». Является ли это более поздней (и ошибочной) попыткой отметить в кален-

даре день его смерти? Или же до нее дошел (раньше времени) какой-то слух? Как сказано у Введенского: «Сейчас это уже трудно установить».

Больше всего в книге к полемике приглашает глава о хармсовских одностроках — и, пользуясь случаем, эту полемику начнем.

Безусловно, эта тема полностью релевантна материалу: Хармс действительно писал одностроки и любил экспериментировать с этой формой. Однако что именно в его творчестве является стихотворением-моностихом («одностроком»), а что нет? Где стих, а где прозаическая строка? Где литературное произведение, а где — простая запись? Ну и, наконец, что принадлежит ему, а что нет? К примеру, в стиховедении всегда отмечалась особая важность контекста (в том числе и публикационного) для квалификации текста как моностиха. У Хармса же в записных книжках с контекстом сложность: перемешаны бытовые записи, наброски собственных стихов и прозы, впечатления от чтения других авторов и даже тексты, написанные явно не его рукой. «Трактат об одностроках Хармса» полностью обходит эту проблематику: автор статьи разбирает одностроки, которые он сам таковыми признал.

Следует отметить, что однострок «носи штаны тише» явно не принадлежит Хармсу. Он является частью записи, выполненной в записной книжке Хармса рукой другого лица — ленинградского имажиниста Семена Полоцкого, чья подпись присутствует там же через несколько страниц и позволяет атрибутировать запись без всякого сомнения². Эта запись справедливо рассматривается А. Устиновым в контексте интереса Хармса к графологии, сохранявшегося у него до конца жизни. Обращен этот текст, конечно, именно к Хармсу, а вовсе не к графологу и теософу Константину Владимирову, как утверждает Устинов, что доказывается записью Хармса через несколько страниц, где он дает описание характера Полоцкого, опираясь как раз на образец его почерка: «Сантиментален, логически откровен. Есть самолюбие, но не такое, как кажется со стороны, не показное, а тайное. Ни в чем не будете новатором. Предполагаю, что по убеждению вы пока коммунист большевик. Получил образование м.б. и высшее. Но как-то не систематически или наоборот» (ЗК № 3. Л. 32–32 об. Т. 1. С. 37).

Конечно, можно идти по пути умножения сущностей и предполагать, что Полоцкий записал не свой однострок, а Хармса, однако это предположение следовало бы доказывать, чего автор статьи не делает. К слову, можно сказать, что ранние тексты Полоцкого (кое-что цитирует И. Бахтерев в своих воспоминаниях) были вполне авангардными и самой идее создания моностихов вовсе не противоречили.

Одностроки «засыпая стал памятником чутунным» и «пора стаканы смерти сбросить», скорее всего, вообще не являются одностроками и не принадлежат Хармсу. Они расположены в записной книжке № 4 на страницах, где Хармс (как он обычно это всегда делал) оставлял записи во время чтения кем-то своих произведений. Хармс обычно записывал наиболее понравившиеся строки и фрагменты, давал оценки, вписывал пришедшие на ум сравнения. Судя по всему, записи делались во время чтения Введенским какого-то из не дошедших до нас произведений; подтверждением этому является однообразный характер записей, представляющих собой некое единое целое (при этом «однострок» никак среди них особо не выделяется), а также оценочное «хорошо», которое явно относится к прослушанному фрагменту. Нельзя было также упускать и то, что «стаканы

2 Как раз в эти дни и состоялось знакомство Хармса с С. Полоцким. Хармс записывает его домашний адрес на Большом проспекте Петроградской стороны (*Хармс Д. Записные книжки. Дневник: В 2 кн. СПб.: Академический проект, 2002. Кн. 1. С. 31. ЗК № 3. Л. 18 об.*). Далее ссылки на издание (с указанием номера записной книжки, листа, а также номера книги и страницы) даются в тексте.

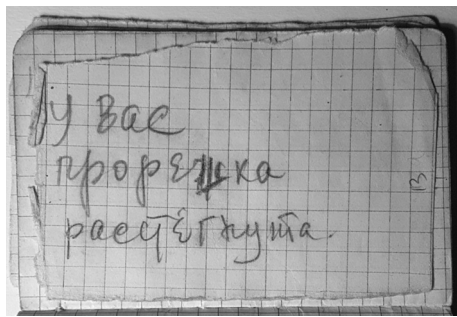
смерти», как и упоминаемые рядом «снаряды смерти», «мельница с кнопками смерти» — весьма характерная для Введенского конструкция (ср: «камушек смерти» и т.п.).

Сомнительно авторство Хармса и в отношении однострока «А нос ананас», учитывая тот факт, что он находится среди записей, сделанных явно со слуха во время чьего-то чтения и содержащих его оценки (ЗК № 3. Л. 333–333об. Т. 1. С. 37), Впрочем, не исключена и принадлежность этого однострока Хармсу (видимо, А. Устинов справедливо относит его к типу эпиграмм как реакции на кого-то из выступающих).

Соответственно, сомнительно и включение этих «одностроков» в корпус стихотворений Хармса соответствующего периода.

Гораздо забавнее обстоят дела с «одностроком» «У вас прорешка расстегнута». А. Устинов выражает сомнение, является ли этот текст «моностихом по праву», поскольку при нормативном прочтении не определяется метр. Поэтому условием для квалификации этой записи как однострока автор статьи предлагает считать возможный сдвиг ударения в последнем слове на «у».

Между тем стоит посмотреть на то, как выглядит эта запись на отдельном листе, вложенном Хармсом в записную книжку.



Совершенно очевидно, что Хармс не воспринимал этот текст как стих, он даже не пытается записывать его в стихотворной форме (не говоря уже о форме моностиха). Нет никаких сомнений, что Хармс во время какого-то заседания (возможно, в Союзе поэтов), увидев недостаток в одежде у какого-то из знакомых, вырвал из книжки листок, написал записку и передал адресату. Приводимый автограф также одно-

значно показывает невозможность сдвига ударения: Хармс поставил точки над буквой «ё». Похоже, что такое же «коммуникативное» значение имеет и запись «За тобой баба ничего», которую, судя по всему, Хармс показал кому-то из своих приятелей. В этом нет ничего необычного, Хармс (особенно в 1920-е гг.) нередко использовал свои записные книжки для ведения письменных диалогов в обстановке, когда говорить было по каким-то причинам нежелательно (ср., например, такой диалог в конце записной книжки № 5: Л. 10 об. — 11; Кн. 1. С. 60).

Анализ моностихов Хармса, статус которых представляется бесспорным, позволяет сделать предварительный вывод о том, что во всех этих текстах имеется внутренняя рифма: «Плачь мясорубка вскачь», «Наконец дева сядет на конец» (несмотря на явную зависимость от приписывавшегося в свое время А.С. Пушкину текста «День блаженства настоящий»³, этот текст следует рассматривать как харм-

3 В. Брюсов приписывал этот текст и еще три аналогичных Пушкину. Однако, как справедливо указывает А.В. Дубровский: «В середине 1930-х гг. Л.Б. Модзалевский провел экспертизу почерка автографа. Он пришел к выводу, что “рукопись с этими шуточными стихами писана рукою Льва Сергеевича Пушкина, почерк которого уже не раз вводил в заблуждение специалистов, вследствие своего разительного сходства с почерком его брата. Нет сомнения в том, что и самые стихи принадлежат Льву Пушкину, большому любителю литературы, “презревшей печать”, и упражнявшемуся вместе с С.А. Соболевским и И.П. Мятлевым в писании подобных стихотворений”. Повторная экспертиза, проведенная в 1950 г. Б.В. Томашевским, подтвердила

совский моностих) и т.п. По этому принципу построен следующий впервые публикуемый нами «однострок» Хармса, сохранившийся на вложенном в одну из его записных книжек листке:

Вновь перемешаем кровь⁴.

2 июля <1927 г.>

Возможно, это может быть критерием для отбора моностихов в основной корпус произведений.

Вообще, следует заметить, что атрибуция любых фрагментов, записанных Хармсом в записные книжки, представляет собой особо сложную проблему. В записной книжке Хармс приводит совет отца: «Читай, сидя за столом, и имей при себе карандаш и бумагу. Записывай мысли из книги, а также и свои, мелькнувшие из-за чтения или по другой причине» (Т. 1. С. 13. ЗК № 1. Л. 30.). Хармс так и делал, причем вел записи не только во время чтения, но и со слуха — когда читал кто-то другой. И как это разделить? Поэтому переносить фрагменты из записных книжек в основной корпус сочинений Хармса нужно крайне осторожно. К примеру, двустишие «Все ты врешь, Цициан...» в записной книжке находится в окружении других отрывков и отдельных слов. Пока что эти фрагменты не атрибутированы, а значит, видимо, следовало бы (как вариант) для подобных текстов создавать раздел «Dubia», в котором они могут находиться очень и очень долго.

атрибуцию Л.Б. Модзалевского (см. акт № 201 в деле фонда № 244 Рукописного отдела Пушкинского Дома). Таким образом, четыре экспромта были окончательно исключены из корпуса текстов поэта. В большом академическом издании они входят в список произведений, ошибочно приписывавшихся Пушкину в наиболее авторитетных изданиях» (*Дубровский А.В. «Мнимый Пушкин»* (Прижизненные списки эротических стихотворений и экспромтов, приписывавшихся Пушкину) // *Временник Пушкинской комиссии*. СПб., 2005. Вып. 30. С. 320). Думается, об этом тоже стоило упомянуть в статье.

4 Текст записан на вложенной в записную книжку № 11 картонке от папирос «Самородок». Под текстом — карандашный рисунок Хармса, схематично изображающий две обнимающиеся фигуры (ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 2. № 733. Л. 66 об.).

Карина Проничева

Как не-искусство становится искусством

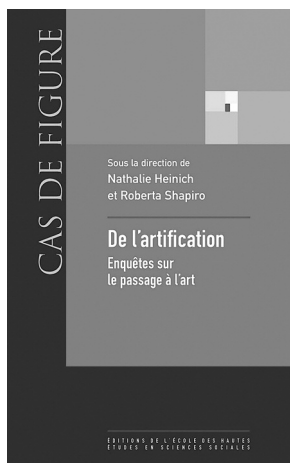
DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_387

De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art /

Dir. N. Heinich, R. Shapiro.

Paris: EHESS, 2012. — 336 p. — (Cas de figure).

Недавно мне написали в социальной сети и спросили, не входит ли артификация в сферу моих научных интересов. Автор этого сообщения прочитал написанную мной главу о выставках люксовых брендов в музеях¹, задумал создать свой люксовый бренд и увлекся темой артификации. «Давно я не слышала это слово», — подумала я. А точнее, с 2012 г., когда в издательстве Высшей школы социальных наук в Париже вышел сборник очерков под редакцией Натали Эник и Роберты Шапиро «Об артификации: как не-искусство становится искусством», ставший опорным изданием по теме. Упомянутый в сообщении русифицированный французский неологизм, который активно использовался французскими социологами в 2000–2010-е гг., стал поводом вновь обратиться к этому сборнику.



Идея исследования родилась в 1998 г., когда социолог Роберта Шапиро посетила фестиваль «Встречи городских культур» в парке Ла-Виллет в Париже, где увидела танец хип-хоп и услышала, как о нем рассуждают в терминах искусства. Каким образом, задалась тогда вопросом Шапиро, эти «хип-хоперы», а на самом деле подростки из рабочих семей в основном арабского и африканского происхождения, вдруг стали в глазах общественности и в своих собственных артистами? Шапиро посчитала фестиваль «Встречи городских культур» «великолепной машиной по производству искусства» и стала изучать, как повседневные практики, не являющиеся изначально искусством, становятся искусством. Она назвала этот процесс «артификацией». Шапиро отметила, что, как в случае с джазом, признание хип-хопа видом искусства проходило ряд

стадий: возникновение танцевальных трупп, участие в них подростков не только из рабочих районов и иммигрантской среды, вступление в танцевальные труппы девушек, обращение к сценическим канонам, появление фестивалей и образовательных программ, возникновение специальной терминологии, характеризующей данную практику, публикация критических заметок в прессе.

1 Pronitcheva K. Luxury Brands and Public Museums: from Anniversary Exhibitions to Cobranding // Global Luxury: Organizational Change and Emerging Markets since the 1970s / Eds. P.-Y. Donzé & R. Fujioka. Singapore: Palgrave Macmillan, 2018. P. 219–237.

В 2004 г. Роберта Шапиро и Натали Эник организовали семинар по этой проблеме и опубликовали ряд статей, благодаря чему термин «артификация» стал использоваться во французской научной среде. Социологи изучали такие вопросы: как повседневная практика приобретает статус искусства? Где проходят границы между повседневностью и искусством? Как рождаются новые формы искусства? Ученые также отмечали, что процесс артификации присутствует как в странах, где принято активное вмешательство государства в культуру (Франция), так и в странах, где государство практически не участвует в культурных и социальных инициативах (США), как в индустриально развитых, так и в развивающихся странах. Это показывает, что в этом процессе есть нечто, присущее социальной жизни всего человечества.

Результатом этих размышлений и изучения отдельных практик стал рецензируемый сборник. Во введении и заключении редакторы (Эник и Шапиро) сформулировали основные теоретические положения об артификации, а в 16 главах-очерках (*case studies*), написанных разными авторами, проанализировано то, как процесс артификации протекает в той или иной повседневной практике. Так, в сборнике есть очерки об артификации фотографии, католических реликвий, граффити, выступлений фокусников, хип-хопа, типографики, кинематографа, комиксов, моды, ар-брюта, племенного искусства и др. Несмотря на разницу в подходах авторов, все они рассматривают процесс артификации через призму антропологии, социологии и истории культуры.

Обратимся к основным тезисам Эник и Шапиро — идейных вдохновителей концепции. Прежде всего, артификация — это результат набора действий (процедур), практических и символических, организационных и дискурсивных. В результате этих действий некий предмет признается произведением искусства, некая деятельность — искусством, практикующие эту деятельность — артистами, а наблюдатели — публикой, то есть формируется отдельный мир искусства. При этом авторы концепции отвергают существующие в социологии искусства и этнологии термины «социальное производство искусства», «социальное конструирование искусства», «фабрикация искусства» как слишком абстрактные или, наоборот, слишком конкретные, рассматривающие явления в микроперспективе. Они вводят во французский язык неологизм «артификация», заимствованный из англоязычной технической терминологии (термин из гидрологии, означает «выравнивание берегов реки»), как наиболее удачный и подчеркивающий новизну научной проблемы. Эник и Шапиро указывают, что их исследования по артификации можно отнести к направлению французской социологии, получившему название «прагматической» социологии, так как они фокусируются на действиях (а не только на дискурсах), наблюдаемых (а не только описанных или реконструированных) в реальной ситуации (а не в лаборатории). Основная мысль социологов заключается в том, что искусство — это не набор предметов, раз и навсегда определенный и зафиксированный соответствующими дисциплинами и учреждениями, а результат социальных процессов, происходящих в конкретное время и в конкретном месте.

Так, например, Дайана Крейн, почетный профессор социологии в Университете Пенсильвании, автор монографий «Трансформация авангарда: мир искусства Нью-Йорка, 1940–1985» (1987), «Производство культуры: СМИ и городские искусства» (1992), «Мода и ее социальные задачи: класс, пол и идентичность в одежде» (2000), анализирует в данном сборнике процесс артификации в сфере моды. Время: середина XIX — начало XXI в., место: Париж. Началом артификации в моде Крейн считает деятельность англичанина Чарлза Уорта (1825–1895), открывшего в Париже свой модный дом в 1858 г. Вопреки обычаю, Уорт не шил модели по вкусу клиентки. Он сам создавал модели, устраивал модные показы, а клиентка выби-

рала понравившуюся модель, которая затем подгонялась по фигуре. Он же начал крепить к платьям этикетки со своим именем, маркируя таким образом свое произведение. С конца XIX в. кутюрье вроде Уорта называют себя *artistes* (художниками, творцами), их модели считались произведениями интеллектуальной собственности и защищались законом. После Первой мировой войны кутюрье становятся чем-то вроде «аристократии вкуса». Престиж деятельности кутюрье в первой половине XX в. неуклонно растет, и к этому занятию начинают проявлять интерес выходцы из зажиточных семей. Так, если в конце XIX — начале XX в. кутюрье происходили в основном из семей мелких лавочников и рабочих, то после Второй мировой войны в моду приходят кутюрье, которым, по желанию семьи, предстояло стать юристами, врачами и архитекторами. После 1945 г. кутюрье — это, как правило, коллекционеры и меценаты, живущие по образу и подобию крупной буржуазии. С 1944 г. в мире возникают музеи моды, а в 1987 г. предметы модной одежды впервые выставляются в качестве лотов на аукционе во Франции. С 1980-х гг. издаются книги о кутюрье, выставки моды проходят не только в музеях моды, но и в музеях изобразительных искусств, моду преподают в школах искусств и в специально создаваемых школах моды². Однако артификацию в сфере моды Дайана Крейн считает частичной, так как одновременно, в 1970-е гг., начинается процесс ее дезартификации. Экономический кризис 1970-х гг., исчезновение богатой клиентуры, закат высокой моды, расцвет прет-а-порте, продажа семейных фирм холдингам (*LVMH, PPR, Richemont*) и глобализация люксовых брендов привели к тому, что вчерашние кутюрье превращались из «небожителей» в наемных работников, чье будущее в компании зависит только от объемов продаж. А развитие информационных технологий делает защиту произведений интеллектуальной собственности все более проблематичной, и, едва появившись на модном показе на Парижской неделе моды, модель сразу же копируется европейскими дистрибьюторами и азиатскими фабриками, работающими на массовый рынок. Кроме того, поскольку в мире моды теперь заправляют холдинги, то цена входного барьера на рынок моды также выросла. Дизайнеру одежды необходима поддержка крупной компании, чтобы запустить свою марку, а значит, он с первых шагов попадает в экономически зависимые отношения со сторонней фирмой. Крейн пишет, что в связи с новой экономикой моды термин *artiste* не применяется по отношению к новым дизайнерам одежды, и сами они называют себя не «артистами», а «дизайнерами». С этим утверждением можно поспорить. В фильме «Дьявол носит Prada», вышедшем на экраны в 2006 г., термины *art* и *artist* по отношению к дизайнерам одежды применяются неоднократно. Так, креативный директор Найджел говорит младшей ассистентке Энди, что в журнале «Подиум» были опубликованы работы «величайших артистов XX века», и называет имена Хальстона, Лагерфельда и Оскара де ла Ренты. А главный редактор журнала «Подиум» Миранда Пристли, выступая в Музее Галльера в Париже, говорит об американском дизайнере Джеймсе Холте как о *visionary artist* (художнике-новаторе).

Натали Эник является не только редактором сборника, но и автором трех глав, в том числе главы «Первое искусство» (в русском языке используется термин «племенное искусство»). Термин «первое искусство» был предложен французским коллекционером и арт-дилером Жаком Кершашем во второй половине XX в. для обозначения незападного искусства и стал популярным в 1990-е гг., когда президент

2 Так, в Школе Лувра в Париже (высшем учебном заведении, где изучают историю искусства и музеологию) и во французской прессе активно обсуждался тот факт, что в 2007 г. в учебную программу Школы Лувра был введен курс по истории моды и костюма.

Франции Жак Ширак объявил о создании нового музея западного искусства, будущего Музея на набережной Бранли. Название, выбранное для этого музея, которое указывает на его местоположение, а не на предметы хранения, само по себе свидетельствует о трудностях с наименованием данной коллекции.

В истории Франции было три типа музеев западных культур. Первым был музей этнографии, выросший из коллекций диковинок, которые путешественники привозили с разных концов света (Музей этнографии Трокадеро, созданный в 1878 г., ставший Музеем человека в 1937 г.). Вторым был музей колониальной истории как разновидность музея войн и военных трофеев (Музей колоний и заморской Франции, созданный в 1931 г., ставший в начале 1960-х гг. Музеем искусств Африки и Океании). У истоков третьего типа музея лежит увлечение в начале XX в. художниками, коллекционерами и арт-дилерами «негритянским искусством». Именно здесь возникает эстетическое любование предметами «примитивного» искусства, и именно из этого любования впоследствии вырастет новая модель музея западного искусства, организованного по аналогии с музеями изобразительных искусств. Артификация, рассуждает Натали Эник, происходит в третьем случае, когда объекты, происходящие из западных культур, рассматриваются не как функциональные предметы, а как произведения искусства. Одним из этапов артификации западного искусства социолог считает 1937 г., когда журнал *Beaux-Arts* («Изобразительные искусства») опубликовал статью об открытии первой выставки Музея человека в галерее Изобразительных искусств (это была этнографическая коллекция французского этнолога Клода Леви-Стросса, собранная им в экспедициях к индейским племенам Бразилии). По мнению Эник, артификация предметов этнографии была также связана с тем, что в 1930-е гг. традиционная манера путешествовать уходила в прошлое, а массовый туризм и телевидение сделали объекты из длительных этнографических экспедиций редкостями.

В 1990-е гг. эстетика музея изобразительных искусств берет верх над этнографическим подходом. С 2000-х гг. экспонаты Музея человека выставляются в залах западного искусства в Лувре (с 2025 г. Галерея пяти континентов), а во французском обществе идет длительная полемика о том, каким должен быть новый музей западных культур, задуманный Шираком. В рамках этой полемики образовались два лагеря: «антропологи» и «эстеты». По мнению «антропологов», «эстеты» не считаются с культурой западных сообществ, они стремятся к «красивости» и представляют предметы этнографии как произведения искусства, изолируя их от первоначального контекста (практического, ритуального). «Эстеты» же полагают, что отказаться от какого-либо эстетического взгляда на эти предметы означает выразить презрение по отношению к западным сообществам, отрицая наличие у них чувства прекрасного и признавая за их «продукцией» только практическое и символическое значение. Отсюда вытекают различные концепции экспонирования предметов и пополнения музейных фондов. «Антропологи» объединят множество предметов в одной стандартной витрине, не всегда аккуратной, часто переполненной и плохо освещенной, зато снабженной множеством пояснений и географическими картами, все внимание фокусируется на повседневной практике, в которой задействованы предметы. «Эстеты» поместят каждый предмет в отдельную витрину или на большом расстоянии друг от друга, витрина будет изящной и хорошо освещенной, а пояснения сведутся к короткой подписи или отсылке к другому объекту в зале, все внимание — на самом предмете. Также меняется отношение к количеству предметов и их подлинности. Этнография предпочитает множество предметов и подразумевает, что для экспонирования годятся и копии, которые как документальное свидетельство равны оригиналам. История искусства предпочитает предметы в одном экземпляре, а вопрос их подлинности становится ключевым.

В это же время термин «первое искусство» постепенно вытесняет употреблявшийся прежде термин «примитивное искусство». «Примитивное» имеет негативный, а то и расистский подтекст, в то время как «первое» говорит о подлинности и возвращает к истокам человечества. Благодаря новому термину общество переходит от экзотического, то есть удаленного в пространстве, к древнему, то есть удаленному во времени. По мнению социологов и историков культуры, термин «первое искусство» позволяет трансформировать предметы этнографии в произведения искусства, благодаря чему изменяется их этическая, экономическая и эстетическая ценность. С этической точки зрения, вслед за Жаком Кершашем, все чаще раздаются голоса в пользу того, что предметы незападных культур равны по своей значимости шедеврам западного мира (например, на сайте Лувра значится, что предметы из Музея на набережной Бранли, Лувра, Национального музея азиатского искусства Гиме и т.д. выставлены в Галерее пяти континентов «на равных основаниях»). Экономическая ценность предметов незападного искусства также растет по мере их артификации: с 1960-х до 1990-х гг. цены на некоторые такие лоты на аукционах во Франции выросли более чем в сто раз. И, наконец, их эстетическая ценность подтверждается манерой экспонирования, дискурсами по отношению к ним, поведением зрителей в залах музеев. К этому можно добавить, заключает Натали Эник, появление особой «научной эстетики», то есть такой манеры экспонирования, при которой интеллектуальная составляющая смешивается с эмоциональной, а также признания моральных прав незападных сообществ на выставляемые предметы и споры о подлинности этих предметов, которых не было в этнографическом подходе.

Аналогичным образом авторы других глав сборника рассматривают этапы артификации изучаемой ими повседневной практики и делают вывод, была ли артификация полной или частичной, успешной или не состоялась вовсе.

В заключении Натали Эник и Роберта Шапиро приводят некоторые данные, из которых наиболее интересными представляются три группы. Первая — это перечень сфер, которые могут стать источниками артификации, то есть откуда происходит повседневная практика, у которой есть шансы позднее стать искусством. Составители сборника полагают, что искусством может стать практика, выросшая из ремесла (живопись, фотография), промышленности (кинематограф, видеоигры), туризма (ар-брют, племенное искусство), индустрии развлечений (цирк, выступления фокусников, джаз, комиксы), спорта (конный цирк, хип-хоп), техники (архитектура, нет-арт), науки (племенное искусство, молекулярная гастрономия). Ко второй группе данных относятся «носители» артификации, по которым можно определить, что она происходит. И эти носители бывают следующими: терминология (когда кино начинают называть «седьмым искусством», а комиксы — «девятым»), юридическое признание (законодательный акт, выигранный иск о защите интеллектуальной собственности), информационное признание (включение практикующих деятельность в перечни, энциклопедии и т.д.), временное признание (спектакли становятся длиннее, художественные граффити на стенах живут дольше, чем обычные каракули), пространственное признание (хип-хоп перемещается с городских улиц на театральные подмостки, комиксы и граффити — в музеи), институциональное признание (музеи, учебные центры, премии, фестивали), коммерческое признание (продажа комиксов в книжных магазинах, аукционы), семиотическое признание (признание авторства), дискурсивное признание (критические обзоры, конференции), издательские проекты (словари, каталоги, специализированные журналы) и др. И третья группа данных — участники процесса артификации. Это, конечно, прежде всего 1) сами «практиканты», то есть те, кого позднее признают *artistes*, затем 2) поклонники, коллекционеры, дилеры, аукцио-

нисты и издатели, а также 3) критики, кураторы выставок, государственные чиновники и ученые и, наконец, 4) широкая аудитория, массы, которые теперь точно знают, что то, что они видят, — искусство.

Сборник Натали Эник и Роберты Шапиро вызвал полемику во Франции относительно искусственности термина «артификация», который можно было бы заменить на «легитимизацию» и «узаконивание», а это ставит под вопрос новизну концепции, которую отстаивают ее авторы. Критики отметили и противоречия, которые встречаются в книге. Мне же не хватило анализа взаимоотношений артификации и патримониализации — другого социального процесса, крайне популярного во Франции с 1980-х гг., в результате которого не-наследие становится наследием (*patrimoine*). Также полагаю, что отдельным носителем артификации следует назвать видеопroduкцию (фильмы, анимационные фильмы, видеоигры, рекламу), где изучаемая практика трактуется как искусство. В частности, наводившие французские кинотеатры в 2000–2010-е гг. танцевальные франшизы «Шаг вперед» (2006–2014) и «Уличные танцы» (2010–2013) немало способствовали признанию хип-хопа искусством, а анимационный фильм «Рататуй» (2007) о поваренке крысенке Реми заставил говорить о высоком кулинарном искусстве и сделал более ожидаемым включение французской гастрономии в список нематериального наследия ЮНЕСКО в 2010 г.

Новые книги

Mayenowa M.R., Jakobson R.,
Pomorska K.
Korespondencja 1946–1986 /
Opracowała M. Prussak.



Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
Wydawnictwo, 2024. — 410 s. — (Archiwum
Kobiet).

В серии «Архив женщин», проекте, осуществляемом в издательстве Института литературных исследований Польской академии наук, вышел том, имеющий не узколокальное, но международное значение, — переписка Романа Якобсона и его жены и помощницы Кристины Поморской с известной польской исследовательницей Марией Ренатой Майеновой. Переписка длилась сорок лет и не только содержит ранее неизвестные подробности жизни Якобсона, но и серьезно корректирует наши представления о развитии гуманитарных наук в Центрально-Восточной Европе.

Как справедливо замечает профессор Мария Пруссак, результатом девятилетней работы которой и стало подготовленное издание, «в каждом собрании корреспонденции, шедшей много — в данном случае сорок лет, от 1946 до 1986 г., — содержится переплетение самых различных проблем — обществен-

ных, профессиональной среды, частных, зачастую уже не доступных для расшифровки» (с. 7). В данном случае задача публикаторов была тем более сложной, что переписка шла между учеными, жившими не только на двух континентах, но и в государствах с различным государственным строем, а информация об упоминаемых в письмах лицах зачастую мало доступна.

При этом переписка осуществлялась на трех языках — польском, английском и русском — и затрагивала не только публичные фигуры, но и личных друзей и знакомых. Поэтому важную роль играют и комментарии к письмам, в которых активно используются архивные фонды польских ученых-гуманитариев, и аннотированный именной указатель, рассчитанный, разумеется, в первую очередь на польского читателя. Поэтому, например, биографические справки о польских ученых могут показаться излишне лаконичными, в то время как справки об их советских коллегах, напротив, развернутыми. Но в целом картина распространения идей структурализма и русского формализма предстает после издания этой книги гораздо более объемной.

Следует особо отметить ту часть вступительной статьи и комментариев, которая касается инициатора публикуемой переписки Марии Ренаты Майеновой (Майен, Maria Renata Mayenowa, 1.12.1908–7.05.1988). Имя этой замечательной исследовательницы сегодня мало известно на постсоветском пространстве, тем более — ее биография, тщательно реконструируемая Марией Пруссак. Урожденная Рахель Гуревич, выпускница философского факультета виленского университета имени Стефана Батория (1932), она сосредото-

лась на исследовании польского языка и литературы. Диссертацию защитила под руководством известного полониста профессора Манфреда Кридля, параллельно изучая теорию русского формализма.

Начало Второй мировой войны сильно осложнило, а затем и просто подвергло опасности ее жизнь. В 1939 г., после вхождения Красной армии в Вильнюс, ее первый муж, коммерсант Ефим Каплан, был выслан в Мордовию, в лагерь. Вторжение гитлеровской армии заставило Рахель Гуревич бежать и скрываться в местечке Миоры (ныне — территория Республики Беларусь), откуда она вернулась в 1944 г. в Вильнюс, где и приняла в католическом костеле крещение и имя Марии Ренаты (Майен — ее фамилия во втором браке). В 1945 г. она смогла переехать в родной для нее Белосток (Польша), и отныне ее жизнь и научная деятельность были связаны с Польшей.

В 1946 г., когда начинается ее переписка с Романом Якобсоном, она оказалась в Праге, где ее второй муж, Юзеф Майен, служил дипломатом в посольстве Польши. Здесь у нее установились прочные связи с членами Пражского лингвистического кружка. Майенова перевела на польский язык статью Яна Мукаржовского «Заметки к социологии поэтического языка»; написала пособие для учителей «Описательная поэтика» («Poetyka opisowa»). В 1948 г. она стала одним из организаторов Института литературных исследований ПАН.

Первое из писем Майеновой Якобсону касалось возможности публикации его статьи в томе работ умершего в Варшаве во время гитлеровской оккупации польского ученого Франтишка Седлецкого, активно пропагандировавшего идеи формалистов еще до войны, опубликовавшего несколько переводов их работ на польский язык, а также состоявшего с Якобсоном в переписке. Задуманное издание работ Седлецкого не

состоялось, но Майенова продолжала писать Якобсону, хотя, вероятно, письма сохранились не все. В них она общалась Якобсону о новых польских изданиях по славистике, стиховедению, а также делилась собственными идеями. Первые письма Майеновой, опубликованные в данном томе, были на русском языке.

Активизируется переписка с февраля 1958 г. Для Польши это год так называемой «малой стабилизации», когда начали давать знать о себе результаты экономических реформ постсталинского руководства страны, началась культурная оттепель (появился, в частности, великий фильм Анджея Вайды «Пепел и алмаз»). Переписка становится не только более активной, но и менее официальной, более раскрепощенной. Чувствуется, что Якобсон воспринимает свою польскую коллегу как человека, близкого по духу, а не только по профессии. Роман Осипович делится с Майеновой своими научными планами, темами работ, многие из которых так и не были опубликованы. Особое внимание уделяется IV Международному Конгрессу славистов, проходившему в Москве в сентябре 1958 г., и прошедшему через месяц с небольшим в польской Крынице семинару теоретиков литературы с участием Якобсона, причем инициатором семинара была Майенова, занимавшая пост заместителя директора Института литературных исследований ПАН.

Одновременно по переписке можно проследить, как общность интересов ученых приводит к естественному в подобных случаях желанию расширять круг научных контактов. Майенова сообщает Якобсону о желании польских ученых провести конференцию, посвященную вопросам славянской и общей поэтики, и он горячо откликается на предложение принять участие в составлении списков приглашенных гостей. Так в переписке возникают имена Д. Лихачева, В. Виноградова, В. Жирмунско-

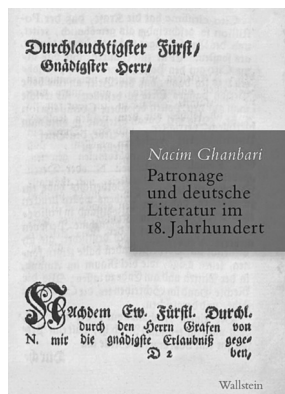
го, Ю. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова. Якобсон сообщает Майеновой, что совершенствует свое знание польского языка, готовит статьи для польских научных изданий и доклады на возможные конференции. «...если б Вы знали, как я мечтаю о возвращении в Польшу, встрече с Вами и работе с Вами», — пишет он (с. 90; письмо от 2 июня 1959 г.; оригинал на русском языке). Очевидно, что контакты между учеными перестали быть исключительно профессиональными и обрели более личный характер. Якобсон регулярно принимает участие в польских научных конференциях — в Познани, Кракове, Яблонне, Казимеже.

Контакты ослабляются после подавления советскими войсками Пражской весны. Как справедливо замечает публикатор и комментатор переписки Мария Пруссак, «после 1968 г. ничто уже не происходило с прежней интенсивностью» (с. 36). Как известно, польское руководство оказало самую интенсивную военную поддержку данной операции, поэтому для Якобсона столь частые визиты в Польшу стали невозможны по этическим причинам. Он лишь однажды, в 1973 г., приезжает в Польшу на VII Международный съезд славистов; встречи его с Майеновой происходят теперь на территории других государств.

В целом опубликованный эпистолярный комплекс добавляет много интересных и важных штрихов к биографии Романа Якобсона как ученого и человека. Кроме того, очевидно, что книга, подготовленная Марией Прусак, заставляет историков гуманитарного знания более внимательно проанализировать роль польских ученых в развитии научных связей в среде теоретиков литературы и славистов.

Александр Федута

Ghanbari N. **Patronage und deutsche Literatur im 18. Jahrhundert.**



Göttingen: Wallstein, 2024. — 324 S.

«Я всего добился сам». В контексте социальной организации культурного производства этот тезис едва ли может полностью соответствовать действительности — ни в нынешнюю эру краудфандинга и соцсетей, ни в эпоху Нового времени, как показывает относительно компактное, но весьма насыщенное исследование профессора немецкой литературы в Зигенском университете Насим Ганбари «Патронаж и немецкая литература XVIII века». Институционализированные в повседневной жизни отношения патронажа не только маркируют его акторов как патронов, меценатов, покровителей, благодетелей, с одной стороны, и клиентов, подопечных, протеже, ставленников — с другой, но и обнаруживают его механизмы, желаемые и реальные, в обществе и литературе: исследовательница калейдоскопом раскрывает феномен покровительства со многих неожиданных сторон, объединенных письменными формами взаимодействия и художественными жанрами. Динамику отношений «патрон — клиент» она рассматривает главным образом «объектоцентрически» (с. 18), прослеживая, как циркуляция писем и рукописей возводит патронаж в «социальную институ-

цию и практику» на стыке «коммуникации, пространств и медиа» (с. 21).

Рассуждая о такой «форме социального, материального и идейного содействия» (с. 14), которая выстраивает асимметричные отношения между патроном и клиентом, Ганбари, вслед за компаративистом Хансом Юргеном Хаферкорном, исходит из различия фигуры «сословного поэта» первой половины XVIII в. и фигуры «свободного писателя», предвосхищающей «романтического художника». Не испытывая социальных обязательств перед покровителями из слоев знати, писатель обнаруживает за собой также право отходить и от предписаний поэтики, в результате чего его свобода простирается одновременно на две плоскости: на уровень социоэкономической макроструктуры (возможность по-своему распоряжаться своим рабочим и свободным временем) и на микроуровень текста (свободное обращение с языком).

В то же время Ганбари не соглашается с тезисом Хаферкорна о том, что в Германии патронаж не был развит до 1770 г. Напротив, покровительство как явление кажется уже глубоко укорененным в повседневной немецкой культуре и самосознании XVIII в., о чем свидетельствует не только множество закрепившихся в языке обозначений обоих задействованных в этом явлении акторов, но и, в частности, история перевода античных комедий Плавта: Якоб Ленц, в отличие от своих предшественников в XVI–XVII вв., переводит *parasitus* не словом «слуга», а словом «клиент» (см. главу 5). Тем не менее канонических философских текстов на тему патронажа как социального института XVIII век действительно не знает, что особенно заметно, если учесть солидную разработанность понятия договора в работах Гоббса и Руссо. Показателен пример немецких энциклопедий того времени, которые обращаются преимущественно к категории «патрон», почти минуя

«клиента» как актора ниже статусом и описывая патронаж, например, как «не-совершенное обязательство» (Иоганн Генрих Цедлер). По мнению исследовательницы, именно эта недостающая рефлексия среди прочего определила эффективность отношений патрона и клиента, предоставив акторам свободу самоопределения и самообозначения в противовес атрибуциям со стороны. Так, Гёте избегал слова *Günstling* (нем. фаворит, любимец, протекже), предпочитая ему однокоренное *Begünstigter* (нем. бенефициар). «Экономическая энциклопедия» (1780) Иоганна Георга Крюнитца тоже фиксирует *Günstling* как чужеродный перевод французского *favori*, который отсылает к унижительному положению раба при князе, служащего его увеселению, и не учитывает трудового момента его деятельности. О более низких позициях в иерархии патронажа рассказывают скорее так называемые учения о поведении и своды наставлений в житейской мудрости, например «Об обращении с людьми» (1788) Адольфа Книгге, где рекомендуются безусловная благодарность к благодетелю и социальная воздержанность при принятии любезности, что семантически (и гипотетически) сближает патронаж с дружбой, принципиально отличая его от договорных и/или трудовых отношений. Механизмы патронажа нашли отражение и в романе XVIII в. Так, «Зебальдус Нотанкер» (1773–1776) Фридриха Николаи не просто рисует литературную инфраструктуру книготорговли и книгопроизводства, но и изображает на этом фоне ритуализацию вступления в отношения покровительства (рекомендательные письма и обнародование), отличие патрона от мецената, берущего на себя финансовое содержание, разницу между попечительством под знаком дружеских связей и патронажем в контексте рабочих отношений, притом с гибкими переходами между сословиями и рангами, что уже указывает на повседнев-

ность этого явления за рамками придворной культуры.

Письмовники XVII–XVIII вв. подчеркивают «живую» коммуникативную природу патронажа и предостерегают от попыток устанавливать контакт эпистолярными средствами. Именно здесь среди прочего писатели и демонстрируют упомянутую выше свободу в обращении с заданной нормативностью письма, наполняя его «однозначно перформативной функцией» установления связи с адресатом, что «делает отношения патронажа буквально неизбежными», — такой эпистолярный жанр Ганбари называет «первым письмом» (с. 61) и рассматривает его как «социопоэтический автопортрет автора в миниатюре» (с. 8), который служит сотворению публичной персоны, но на фоне остального эпистолярного наследия кажется «чужеродным телом» (с. 85). На примере такого письма четырнадцатилетнего Иоганна фон Гёте к шестнадцатилетнему Изенбургу фон Бури от 23 мая 1764 г. с просьбой принять его в литературное общество исследовательница показывает, как Гёте, де-юре декорируя текст формальным соблюдением правил письмовников, де-факто их нарушает и начинает от них постепенно эмансипироваться. Сами же письмовники второй половины XVIII в. (например, за авторством Кристиана Геллерта) преимущественно указывают на сомнительность «первого письма» ввиду разницы в статусе патрона и клиента, ссылаясь на необходимость приспособлять эпистолярную практику к уже существующему личному обращению между обоими, то есть представляя патронаж «медийной стыковкой письма и беседы» в контексте «тесного сцепления культуры устного присутствия с эпистолярной практикой» (с. 73). Пристальное прочтение других семи сохранившихся «первых писем» Гёте с 1764 по 1804 г. демонстрирует, как он переворачивает эти нормы с ног на голову: то недвусмысленно

намекает на предпочтительность переписки, то ратует за переход к устному общению или сетует на его невозможность; то сочиняет пространное и искусно выстроенное целое, то стилизует письмо под сопроводительную записку к рукописи — и при этом то просит вернуть последнюю без комментариев, то приглашает к обмену мнениями. Такая противоречивая игра с жанром первого письма, завязывающего патронатные или просто выгодные для общественных связей отношения, вполне могла бы говорить о сугубо социопрофессиональной стратегии поэта (многие свои письма Гёте нарочно уничтожал, готовя эпистолярное наследие), но для социальной истории литературы эта игра неоспоримо важна и знакова.

Письма Фридриха Готлиба Клопштока (Ганбари сравнивает их с «жалобами», с. 85) демонстрируют более четкую стратегичность эпистолярного построения отношений «патрон — клиент», как через посредничество третьих лиц, так и напрямую. Даже если стилистически его послания эволюционировали с 1738 по 1751 г. (что выразилось в существенном снижении числа прилагательных в превосходной степени), исходная их точка осталась неизменной: нестабильная финансовая ситуация, грозящая заставить поэта бросить заниматься литературой, в частности эпической поэмой «Мессиада» (ведь и германский монарх отказывается выступать меценатом немецких авторов!), и вынуждающая его более прямым в сравнении с Гёте текстом говорить о социальной асимметрии между ним и искомым благодетелем.

Еще продуктивнее и искуснее использовала медиум письма Анна Луиза Карш, которая открыто осознавала себя «клиенткой» и при помощи продуманного переплетения отношений с различными покровителями и постоянной циркуляции писем и рукописей между ними создала «собственную публичность» (с. 126).

28 апреля 1761 г. она установила эпистолярный контакт с уже признанным поэтом Иоганном Вильгельмом Людвигом Глеймом и вместе с первым письмом отправила ему свои «поэтические мелочи» с просьбой о критике и правке. Соблюдая формальную сдержанность эпистолярного жанра, Карш не только позволяет себе свободу в его тематическом насыщении, но и разрабатывает собственную стратегию выстраивания патронажных отношений. Так, рассказывая историю своей жизни, она, к тому моменту уже известная своей военной лирикой, умело использует приемы риторического самоуменьшения, а давая оценку ученому берлинскому обществу, избегает научного вокабуляра. В ее первом письме не раз появляется типичная для этого жанра фигура посредника-друга, которую Карш также использует стратегически, трансформируя ее по ходу письма, чтобы утвердить собственный статус на литературной сцене Германии и отстраниться от роли клиентки. Ганбари заключает, что в жанре первого письма индивидуальность потенциального клиента идет наперекор не только нормативам письмовников, но и «ритуализированным конвенциям патронажа» (с. 92).

Не менее интересны четыре письма Карш к Иоганну Георгу Зульцеру от 1761 и 1762 гг., которые Глейм как друг и покровитель издал под заглавием «Жизнь госпожи Каршин». Скрупулезно и увлекательно Ганбари сопоставляет внесенные Глеймом изменения с корректурой самой Карш, чтобы показать, как практики патронажа пересекаются с процедурой принятия в литературное общество, воплощаясь в отдельных правках. Так, может сложиться ощущение, что Глейм вымарывает из текста Карш именно те элементы, при помощи которых та хочет укрепиться в «республике ученых», но Ганбари трактует их редакторские подходы как два разных производственных режима: Карш разрабатывает

новую литературную эстетику XVIII в. (параллельно пытаясь дистанцироваться от ярлыка военной поэтессы и задумываясь о своем наследии), Глейм же толкует ее с позиций старой поэтики, не до конца видя ее стремлений развить художественную волю и освоить профессию поэта. Ганбари справедливо указывает на особую историко-литературную необходимость учитывать рукописи в контексте диспозиции акторов патронажной системы, «раскрывать тот или иной смысл правки, исходя из семантики их отношений» (с. 125); так, литературный образ Карш был скорректирован уже в конце XX в. усилиями Регины Нёртеманн и Уты Потт в критическом издании ее писем, которое учитывает различие между чужой и собственной редактурой. Типичные для писем XVIII в. просьбы о комментариях, критике, правке или улучшении текста поднимают отдельный и важный вопрос о литературном сотрудничестве, или «коллаборативном письме», позволяющем трактовать дружбу как «категорию разделения литературного труда» (с. 175). Такой практикой активно пользовался, например, и Готтфрид Аугуст Бюргер. Помня о ней (и о том, что в XVIII в. понятия улучшения, критики и корректуры зачастую были равнозначны), следует разделять частную коллаборацию и публичное единоличное авторство.

Между тем праксеология патронажных отношений не ограничивается одними письмами. Рассуждая о литературе как о социальном процессе, Ганбари отталкивается от теории гражданской публичности Юргена Хабермаса, чтобы дополнить систему патронажа другими (многочисленными) проявлениями, из которых выделяются три главных. Во-первых, исследовательница анализирует роман Карла Филиппа Морица «Антон Райзер» с точки зрения особенностей образовательного рынка и культурных техник передачи знаний в XVIII в. Таким пространством покровительства высту-

пает профессорский дом, открывающий свои двери избранным студентам, но организованный по разным уровням доступности, особенно что касается доступа к ученой библиотеке. Во-вторых, вслед за американским литературоведом Дастином Гриффином Ганбари называет практику подписок «демократизацией патронажа» (с. 161) — не только потому, что такая практика вводит в ряды покровителей книготорговцев и других игроков литературного рынка наряду с аристократией, но и потому, что она расширяет само определение писателя, позволяя печататься выходцам из более низких сословий. Популярной практикой было также печатать списки подписчиков: например, такой список (из 385 имен) включен в издание «Избранных стихотворений» Карш 1764 г. Наконец, бартерные отношения патронажа, приближающие обе стороны покровительства к отношениям трудовым, лежат в основе распространенной практики посвящения, которое автоматически ставит произведение под защиту благодетеля, но требует его разрешения.

В последней главе Ганбари перебирает мостик в XVIII в. из современности через жанр фанфика (*fan fiction*), в рамках которого поклонник уходит с позиции подчинения оригинальному автору и сам становится патроном художественного персонажа/характера, создавая собственную модель авторства. В Новое время, еще не знавшее законодательных основ интеллектуальной собственности и авторского права, подобные тексты тоже были популярны — достаточно вспомнить коммерчески успешные чужие «продолжения» «Антонна Райзера» Морица или «Духовидца» Шиллера. Однако поскольку современный гибридный жанр фанфика опирается на «экономику дара» (с. 222), литературную критику и принцип комьюнити, чем уже напоминает литературно-социальную среду патронажа XVIII в., применение этого термина к Новому времени

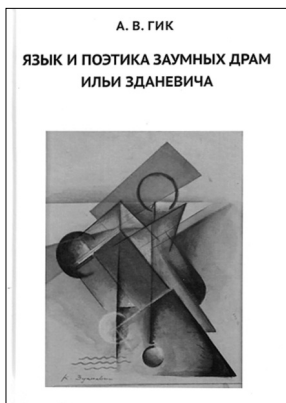
оказывается не только правомерным, но и продуктивным. В качестве фанфиков в контексте патронажных отношений исследовательница рассматривает три отчасти фикциализированных литературно-критических произведения Ленца, прославивших текстами «для Гёте», — «Дневник», «Лесной отшельник» и «Письма о нравственности “Страданий юного Вертера”», — где автор выступает в защиту всенародно критикуемого романа «любимого поэта». Примечательно, что и эти тексты циркулируют в литературной системе XVIII в. между Ленцем, Гёте и даже Шиллером, призывая к реакции и сотрудничеству. Однако, вполне в соответствии с жанром фанфика, Ленц в своих трактатках «Вертера» ставит вопрос об авторстве острым углом, заменяя ключевые эстетические моменты оригинала новыми: так, в «Лесного отшельника» он внедряет символику пейзажа и преобразует, деконструирует исходные, вертеровские эпистолярные параметры, изображая в тексте «социальный ландшафт» (с. 252) и принципы работы покровительственных отношений посредством циркуляции писем. Завершая книгу сопоставлением практики фанфиков в XVIII в. и в современности, Ганбари указывает на тот факт, что Гёте препятствовал публикации вертеровских трактовок Ленца, — свидетельство конца литературной практики, в которой художественный характер еще мог считаться всеобщим достоянием.

Книге Ганбари не повредила бы традиционная заключительная глава, которая суммировала бы праксеологический потенциал рассмотренных форм внутри- и внелитературной коммуникации, возведя их в своеобразную систему или закольцевав со «Структурным изменением публичной сферы» Хабермаса, которого исследовательница рассматривает в четвертой главе. К числу же несомненных достоинств этой ясно структурированной и бодро написанной работы

можно отнести то обстоятельство, что автор не увлекается намеками, зашифрованными отсылками и эссеизмами, благодаря чему над рассмотренной книгой, перефразируя Жака Деррида, не витают призраки Бенямина.

Сергей Ташкенов

Гик А.В.
**Язык и поэтика заумных
драм Ильи Зданевича.**



М.: Институт русского языка, 2025. — 216 с. — 300 экз.

Драмы футуриста и дадаиста Ильи Зданевича заумные только частично. У ряда персонажей есть реальные прототипы из мира литературы или политики. Часть текста — обычные слова, записанные, как они слышатся. «Возможно, автор имитирует просторечие» (с. 71); драмы — балаган, его язык и должен быть близок к простонародному. И отмечается усиление визуального элемента от драмы к драме при помощи различных шрифтов и расположения букв на странице, что приближает их к визуальной поэзии. Источники Зданевича — не только «слова на свободе» итальянских футуристов или фигурные стихи от барокко до Аполлинера, но и славянская вязь, а также слова под титлами в религиозных текстах (с. 55). С уси-

нием доли графики нарастает противоречие между звуковым обликом текста и сложными типографскими эффектами, теряющимися при чтении вслух. Это противоречие решается за счет творчества внимательного читателя, его медленного чтения про себя, рассматривания страниц (с. 106). Видимо, эволюция Зданевича соответствует общему направлению эволюции поэзии в сторону все более личного и все более визуального восприятия.

Автор исследования вводит понятие «типографемы» — элемента текста, обогащенного шрифтовой игрой. «Читая типографему, мы не понимаем слов, но улавливаем общие эмоции: гнев, страх, радость и т.д.» (с. 105). Как пример выражения раздражения (или волнения) одного из персонажей исследовательница приводит разброс букв в его реплике по высоте и плотности набора. Вероятно, здесь могли бы пригодиться работы по графическим ассоциациям, начиная с Кандинского.

В драмах Зданевича есть хор: несколько персонажей говорят одновременно, но каждый свое. Исследовательница соотносит это с обрядом изгнания зла или вызывания дождя, при котором несколько женщин одновременно поют: каждая свою календарную песнь — рождественскую, весеннюю, купальскую и так далее. Эта какофония используется для «сворачивания времени, превращения его в статику» (с. 95). Хор поддерживается графикой. «Заглавные буквы играют особую роль в хоровых партиях. Они выстраиваются в визуальные оси, синхронизирующие пение участников» (с. 126), сбой этих осей могут говорить о разногласиях персонажей.

Очень интересен вопрос: как возможно создание персонажа при помощи зауми? Может быть, одна из характеристик — разнообразие речи. В репликах персонажей исследовательница выделяет «сильные» серии, где мало повторяющихся букв, и «слабые», более од-

нообразные (с. 79). У одного персонажа частотна буква «я», в чем предполагается намек на эгоизм, у другого «нежные» суффиксы. «Преобладание “ю”», по теории Крученых и Маяковского, означает нежность, любовь» (с. 84). Через наличие общих букв в диалоге, возможно, передается согласие персонажей (с. 107). Важны взаимоотношения персонажей с хором. Некоторые персонажи выходят на сцену со словами, содержащими их особые буквы, но затем хор побеждает, и в совместном пении персонажей эти индивидуальные буквы исчезают. Кто-то изначально не обладает своим стилем, подстраивая свои речевые серии под хор. А кто-то «пытается отвоевать свой стиль» (с. 84) и выходит к красивой реплике, представленной типографски в форме волны. Но другой преодолевший хор персонаж возвращается к словам вроде «жрЯ» и «срЯ» (с. 86).

Применяется статистика, но с ней лучше быть осторожным. В драме «лидантиЮ фАрам», посвященной памяти друга Зданевича художника Михаила Ледантю, заглавный персонаж лидантиЮ фигурирует только на 7 страницах из 53 (с. 75), уступая девяти другим (максимум присутствия — 23 страницы), — но отсюда вряд ли следует вывод о второстепенности этого персонажа. «Множество примененных формальных приемов призвано отразить сложность реального мира, изображенного в портрете, нарисованном Передвижником» (с. 82), — так ли уж хорошо авангардист Зданевич относился к передвижникам? Из-за частотности персонажей исследовательница утверждает, что «основными героями “лидантиЮ” являются члены хора» (с. 83). Но можно интерпретировать «лидантиЮ фАрам» иначе, как противостояние индивидуальности хору (имена многих персонажей которого «созвучны с низкой или обценной лексикой» — с. 78) и не-авангардной индивидуальности Передвижника. Впрочем, исследова-

тельница тоже пишет: «...главным героем драмы является умерший в 1917 году Лидантию» (с. 91–92), хотя неясно, как это соотносится со сказанным ею ранее на с. 83.

Источник зауми Зданевича — не корнесловие Хлебникова, не фонетика Крученых, а идея о множественности сознания (с. 13). Этому соответствует расщепление строки на несколько уровней.

Интересно отмеченное исследовательницей отсутствие у Зданевича восклицательных знаков (с. 59), видимо, он стремился добиваться экспрессии не настолько прямолинейными приемами. Много в типографском облике драм (усиление твердым знаком и без того твердых согласных, смещение пробелов с разделения слов в другие места — с. 71) — возможно, пометки для чтения. Слова, чья звуковая составляющая освобождена от конвенционального значения, пригодны для управления движениями танцоров (с. 19). Одна из драм Зданевича была поставлена как балет. Ход времени в «лидантиЮ фАрам» то прямой, то обратный, часто отсутствует, что соответствует воспоминанию о друге, присутствующем в памяти постоянно.

Но трудно согласиться с утверждением о том, что в результате работы Зданевича с языком «означающее (в письменном тексте) — буквы — становится означаемым» (с. 121). Исследовательница далее пишет, что «буквы выполняют не только функцию обозначения звука, но и декоративную, к ней подключается функция передачи эмоций, возможно, в прыгающий ритм букв влетается и характер их произнесения. При чтении вслух придется приплясывать» (с. 124). Но все это — способы передачи настроения, означающие для него. Некорректна (впрочем, как у многих футуристов) ссылка на теорию относительности: «...для таких героев нет и времени, законы времени относительны, как в теории А. Эйнштейна» (с. 134), — по Эйнштейну, время соотносится с другими

параметрами системы, но, конечно, всегда есть.

Много повторов, порой через несколько страниц. На с. 129 и 130 повторяется обширный список рассматриваемых драматических произведений. О ходе времени в «лидантиЮ фАрам» на с. 92 и 115, о смешанности шрифтов как знаке раздражения или волнения на с. 105 и 114 и так далее. Определение типографемы повторяется не менее 9 раз (с. 6, 85, 100, 104, 114, 120, 124, 127, 199). В начале каждой главы и многих разделов — снова и снова об обстоятельствах создания драм. Текст книги кажется собранным из ряда статей, причем повторы не были при этом удалены.

В книге есть попытка проследить влияние Зданевича на современную поэзию, но в посвященном этому разделе скорее аналоги произведений Зданевича, чем следование ему. Раздел очень конспективен — 36 страниц на всю визуальную поэзию от греков Александрии до наших дней и на исследования этой поэзии. Приведены без какого-либо анализа четыре типологии визуальной поэзии, высказано сожаление, что «у исследователей экспериментальной поэзии наблюдается крен в сторону формальных определений и достаточно бесплодных классификаций» (с. 164), — и дается еще одна типология, опять-таки неизвестно, чем превосходящая другие. Визуальная поэзия делится (с. 161) на асемическую (с центром тяжести на изображении) и постконцептуальную (с центром тяжести на тексте; при чем тут концептуализм — непонятно, как и приводимый в книге пример — произведение Александра Бубнова, — где визуальная сторона, своего рода фрактальная роза из повторяющегося палиндрома, тоже очень сильна).

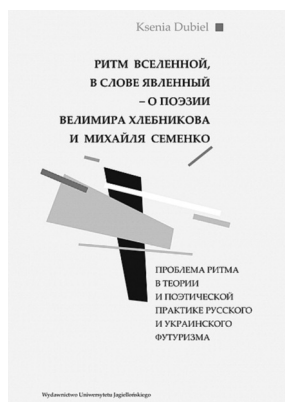
Интересно предложение использовать визуальную поэзию для преподавания иностранного языка. Это вносит в обучение игровой момент, провоцирует дискуссию об интерпретации, знако-

мит с реалиями страны, язык которой изучается, но знакомит и с непривычными для многих обучающихся произведениями искусства.

В конце книги предложена программа будущих исследований, начиная с выяснения степени влияния на Зданевича тех или иных футуристов, французских дадаистов, не-авангардных авторов (например, М. Кузмина, который, возможно, написал музыку к постановке первой заумной драмы Зданевича) — и до полных фонетического, синтаксического, лексического и орфографического анализов. Здесь, видимо, не обойтись без рассмотрения звуковых ассоциаций, которого в книге очень мало. Будем ждать.

Александр Уланов

Dubiel K.
**Ритм вселенной, в слове
явленный — о поэзии
Велимира Хлебникова
и Михайля Семенко:
проблема ритма в теории
и поэтической практике
русского и украинского
футуризма.**



Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2024. — 270 с. — 250 экз.

В основу первой научной монографии молодой краковской исследовательницы

Ксении Дубель положена ее кандидатская диссертация, защищенная в Ягеллонском университете в 2020 г. Поэзией русского авангарда автор книги занимается не менее десяти лет, а украинский материал привлек ее внимание сравнительно недавно. Немаловажным фактором, повлиявшим на выбор темы монографии, было музыкальное образование автора. Исследуя ритм поэзии футуристов, которые придавали ему весьма широкое, иногда мистическое, а иногда «космическое» значение (это в особенности касается воззрений Хлебникова), К. Дубель нередко сравнивает футуристические теории поэтического ритма с его трактовкой в теории музыки эпохи модернизма и авангарда, что позволяет исследовательнице открыть новые перспективы в решении поставленных ею проблем. Так, например, уже на второй странице текста она обращает внимание на основные идеи концепции швейцарского музыковеда Эрнста Леви, «который в 1926 году высказывал убеждение в принципиальном различии между метром и ритмом, сравнивая оба эти понятия с физиологическими функциями живого организма» (с. 8).

Известно, что футуристы создавали намеренно усложненные модели поэтического ритма. К. Дубель обращает внимание на некоторые из них, наиболее характерные, по ее мнению, для поэзии Хлебникова и Семенко: это «уровень подражания фольклорным мотивам, влияние ритмических моделей на конструкцию пространства в стихотворном тексте, понятие ритма в стихе, воспринимаемом как темпоральная композиция» (с. 9). С этими аспектами связана и основная задача, которую ставит перед собой исследовательница. «Настоящая книга, — указывает она, — представляет собой попытку проследить генезис и влияние на семантический образ текста некоторых ритмических конструкций, используемых Семенко и Хлебниковым» (с. 17–18). Эти ритмические

конструкции рассматриваются как бы в системе двух семантических координат — времени и пространства. Впрочем, упомянутые аспекты далеко не исчерпывают достаточно сложное и многообразное содержание книги.

При знакомстве с монографией обращает на себя внимание главная трудность, с которой пришлось столкнуться ее автору, а именно невозможность изучать ритмическое новаторство Хлебникова и Семенко параллельно, применяя при этом испытанные приемы литературной компаративистики. Анализ текстового материала показал, что каждый из упомянутых поэтов весьма оригинален. Сравнение созданных ими ритмических структур оказывается возможным при «перекодировании» ими фольклорного материала, но в остальном любые приемы сравнительного анализа оказываются бесполезными. Впрочем, — и соответствующее замечание можно встретить в книге — исключительно оригинальным и зачастую не тождественным самому себе был в первую очередь Хлебников, гетероморфный стих которого (термин Ю.Б. Орлицкого) трудно сравнить с подобным стихом Алексея Крученых или обэриутов.

Монография состоит из четырех глав. В первой изложена дефиниция поэтического ритма, в основе которой лежат теоретические разработки Г. Шенгели и Ю. Лотмана, дополненные соображениями польского стиховеда Адама Кулявика. По мнению последнего, составными частями ритма являются «метр, синтаксическо-интонационный порядок и способ размещения версификационной паузы» (с. 33). Далее в той же главе помещен исторический обзор важнейших с точки зрения поэтических исканий начала XX в. образцов силлаботонической и тонической систем, а также свободного стиха.

Вторая глава посвящена рассмотрению основных теоретических высказываний Семенко и Хлебникова на тему

ритма в природе, языке, духовной деятельности человека и поэзии. Взгляды русского и украинского футуристов рассматриваются отдельно. К. Дубель отмечает тот факт, что поэтическая форма Хлебникова в значительной степени изучена, в то время как ритмика украинского футуриста требует дальнейшего научного освоения. Автор обращает внимание на такие теоретические концепты Семенко, как кверофутуризм, панфутуризм и поэзоживопись, а обращаясь к творчеству Хлебникова, традиционно рассматривает заумный язык и словотворчество последнего, с оглядкой, однако, на их ритмическую функцию.

Немало интересных наблюдений содержит третья глава монографии, посвященная фольклорным жанрам и мотивам в их отношении к проблематике ритма. Здесь можно прочесть о народном происхождении некоторых рифм Хлебникова, об использовании им метры считалок, загадок и пословиц. Что же касается Семенко, то тут в поле зрения автора оказываются иные феномены с фольклорной родословной — орнаментальные повторы, тавтологии и метрические образы. Особый раздел третьей главы посвящен анаграммам в поэзии Семенко и Хлебникова.

На мой взгляд, особый интерес может вызвать последняя, четвертая, глава — «Понятие ритма в пространственном и временном аспектах». Как известно, поэзии едва ли не у всех футуристов в той или иной мере сопутствовала философия и в первую очередь философия пространства и времени. Попытка уловить «запредельный» ритм в земном и космическом пространстве или в любых проявлениях ощущаемого человеком времени — от макрокосмических до бытовых, — как правило, сопровождалась попыткой воспроизвести пространственно-временной ритм в поэзии. К тому же футуристы стали свидетелями того, как современное им кино пыталось воплотить на экране и про-

странство, и время, и связанный с обеими этими категориями ритм. Впрочем, с поэтикой кино, как указывает К. Дубель, было связано главным образом творчество Семенко, который пытался создавать «поэзофильмы». Что же касается Хлебникова, то образы его поэзии, по мнению автора книги, можно сопоставить с живописными образами Павла Филонова. Меньше внимания уделено художественному времени: глава заканчивается рассмотрением некоторых примеров воплощения палиндрома в поэзии Хлебникова и Семенко.

Книга К. Дубель вызывает несомненный интерес и вносит немало нового в изучение футуризма.

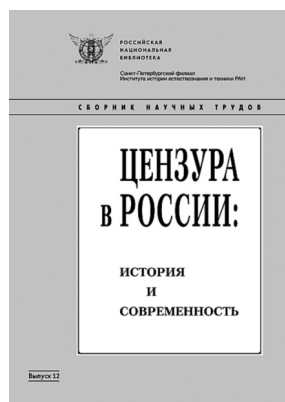
В.Г. Шуклин

Цензура в России: история и современность: сборник научных трудов.

Вып. 12 / Сост. и науч. ред.

Н.Г. Патрушева (отв. ред.),

М.Б. Конашев, Г.А. Мамонтова.



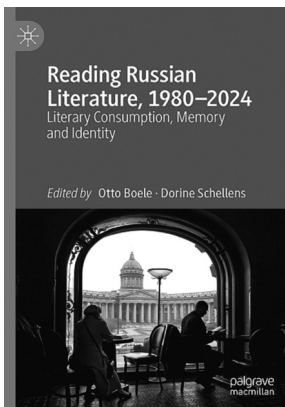
СПб.: РНБ, 2025. — 544 с.

Содержание: От составителей; **Статьи:** Патрушева Н.Г. Изучение истории цензуры иностранных изданий в России в XX и XXI в.; Бадалян Д.А. III отделение и цензура «Московского сборника» 1852 года; Кондратенко А.И. В.Н. Семе-

нов (1801–1863) — петербургский цензор и литератор, орловский вице-губернатор; *Жирков Г.В.* Ф.И. Тютчев и А.В. Никитенко на цензурном Олимпе; *Соколинский Е.К., Парыгина И.Г.* Духовная цензура и Михаил Кузьмич Каневский; *Сорина Е.А.* Леонид Андреев vs прокурор А.И. Короткий: к истории одного судебного разбирательства; *Ямина Я.В.* Ф.К. Сологуб и цензура: по материалам фондов Российского государственного исторического архива; *Кудина Е.О.* Пьеса-феерия Ю.Д. Беляева «1812 год» в драматической цензуре; *Блохин В.Ф.* Варшавский комитет по делам печати и проблема организации военной цензуры на начальном этапе Первой мировой войны; *Богомоллов И.К.* Дипломатическая цензура газетных телеграмм в годы Первой мировой войны; *Хрусталева А.В.* Саратовская цензура книгоиздания 1920х годов — итоги и перспективы изучения; *Конашев М.Б.* II съезд Всесоюзного общества генетиков и селекционеров и информационная война; *Ярмолич Ф.К.* Иностранные источники информации в СССР 1950–1960х гг.; **Публикации:** Отчеты цензурного ведомства как источник сведений об организации цензурного надзора и по статистике российского книгоиздания (1829–1861 гг.) / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Н.А. Гринченко; Театральные рецензии и придворная цензура в 1843–1844 гг. / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Е.И. Вожик; Прошения разных лиц о зачислении на вакансию цензора (1853–1861 гг.) / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Н.А. Гринченко; «Слава Богу, журнал Ваш позволен»: неопубликованные письма графини А.Д. Блудовой к И.С. Аксакову за январь–октябрь 1861 года / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. А.П. Дмитриева; Мнение духовных цензоров о духовной цензуре (1870 г.) / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Д.А. Карпука; «Печать свободна. Цензура отменяется отныне и навсегда»: журналы заседа-

ний Особой комиссии по ликвидации Главного управления по делам печати / Подгот. текста и коммент. Е.Г. Федяхиной; Совецание в Секретариате Комиссии ЦК КПСС по идеологическим вопросам редакторов литературно-художественных журналов 17 февраля 1953 г.: [Публикация краткой записи] / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. М.В. Зеленова; **Юбилей:** *Михальченко С.И.* К юбилею Валерия Федоровича Блохина; **Рецензии и обзоры:** *Сонина Е.С.* «Надеюсь, что скажу и нечто новое»: рецензия на монографию: *Рейфман П.С.* Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России: В 2 т.: интернет-издание; *Гринченко Н.А.* Драматическая цензура в исследованиях Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки; *Алферова И.В.* Российская периодическая печать и цензура на театре военных действий как индикаторы общественно-политических настроений и практик (1914–1917 гг.): краткий обзор результатов исследовательской работы в рамках гранта Российского научного фонда (РНФ), 2022–2023 гг.; *Федяхина Е.Г.* Вторая международная научно-практическая конференция «Разрешить нельзя запретить» Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки; *Соколов С.В.* Научно-практическая конференция «Спецхран: прошлое и настоящее» в ИНИОН РАН; *Патрушева Н.Г.* Исследования по истории цензуры, представленные на научной конференции «XXIII Павленковские чтения: книжное дело в России в XIX — начале XX века».

Reading Russian Literature, 1980–2024: Literary Consumption, Memory and Identity / Ed. by O. Boele, D. Schellens.



Cham: Palgrave MacMillan, 2024. — XIV, 232 p.

Исходные предпосылки и задачи проекта, легшего в основу рецензируемого тома, обозначены в краткой, но содержательной вступительной статье редакторов-составителей — преподавателей Лейденского университета Отто Буле и Дорин Шелленс. Они пишут: «В России чтение литературы всегда было в большей степени коллективным опытом, чем в большинстве европейских стран» (с. 1), — имея в виду не столько совместное чтение в буквальном смысле, сколько вызванное чтением определенного набора текстов (например, запрещенного в СССР Солженицына) возникновение «реальных и воображаемых сообществ, которые объединяли читателей как синхронно, так и диахронически с предыдущими поколениями» (с. 2). Вопрос, которым задаются составители сборника, заключается в том, сохранила ли литература эту способность создавать «воображаемые сообщества» и в какой степени она продолжает «служить общей интерпретационной основой, позволяющей людям размышлять о своем месте и месте своих сверстников в современном российском обществе, даже если

такие представления о коллективном самосознании оказываются иллюзорными, а читатели испытывают чувство разобщенности или изоляции во все более индивидуализированном мире» (с. 3).

Этот вопрос находится в центре внимания почти всех авторов сборника, каждый из которых рассматривает какой-нибудь частный случай — историю, в которой литературные тексты вступают (как представляется исследователям) в то или иное взаимодействие с коллективным сознанием, общественными практиками. Исключение составляет вошедшая в первую часть (она называется «Литературное производство и потребление в переходные времена») статья Дмитрия Равинского «Массовое чтение в эпоху перемен». Это единственная работа в книге, дающая основанную на статистических данных общую картину эволюции читательских предпочтений от позднего СССР и постсоветской России до современности. Вывод автора, кажется, только усиливает сомнения в том, что на центральный вопрос сборника возможен положительный ответ: уже с 2000 гг. интерес к чтению в России неуклонно падает, а коллективное чтение практически исчезает. Впрочем, для такого наблюдения и не требуется сложного статистического исследования — достаточно созерцать происходящее вокруг «невооруженным глазом». Этот процесс, по-видимому, неизбежен для всех модернизирующихся наций, неотделим от становления «нормального» капиталистического общества.

Статьи второй части («Переосмысление литературных моделей прошлого») посвящены вопросу о том, возможно ли сейчас появление «знаковой» фигуры писателя (живого или покойного), то есть насколько продолжает продуцироваться литературой и быть востребованным публикой образ литератора как «героя времени», «рупора поколения», лучшего выразителя идеалов и ценностей какой-либо возрастной или соци-

альной группы. Здесь ответы авторов сильно различаются. Так, Отто Буле в статье «Чтение и почитание Николая Рубцова: эволюция литературного культа» анализирует, как складывался культ Рубцова еще в советское время, и показывает, что и в настоящем сохраняется круг «фанатов» (так называет их сам исследователь), чье существование проявляется в горячем обсуждении экранного образа «культового» поэта и степени соответствия его «подлинному» Рубцову — не человеку, а символу и воплощению определенной идеологии.

В статье Кэтрин Ходжсон «Евгений Евтушенко: последний советский поэт в постсоветской посмертной жизни» заглавный герой предстает менее «сильной» фигурой, чья способность притягивать фанатов (так же как и «хейтеров») сейчас практически исчерпана. И все же суждения современного читателя о нем также обнаруживают своеобразное единство: новые поколения относятся к нему со спокойным и скорее доброжелательным любопытством.

Способность современного писателя «сконструировать семиотическую модель на основе своей жизни и жизни близких и знакомых» оценивается в статье Александры Смит «Переосмысление личного опыта и творческих сообществ как литературных моделей: автобиографические произведения Людмилы Улицкой* 2010-х годов». Автор приходит к выводу, что писатель, претендующий сейчас на роль хранителя коллективной памяти, на выражение коллективной идентичности, неизбежно опирается на предшествующие модели (Анны Ахматовой, Евгении Гинзбург, Натальи Горбаневской), возможно, уже не актуальные, не способные привлечь «фанатов» и делающие опыт этого писателя безнадежно «вторичным».

Третья часть («Роль читателя в период с 1990-х годов по настоящее вре-

мя») посвящена уже текстам или совокупностям текстов, претендующим на то, чтобы образовывать сообщества. Двигаясь в этом направлении, нельзя пройти мимо Виктора Пелевина, несколькими произведениями которого посвящена статья Бориса Ноорденбоса «Создание сообществ с помощью заговоров: метапараноидальная проза Пелевина». Автор анализирует стратегию писателя, направленную на создание «своей» аудитории посредством эксплуатации «теории заговора», вера в которую действительно присуща существенному количеству соотечественников, — или, скорее, ощущения, что «все не то, чем кажется», что за всем происходящим в мире стоят закулисные силы, давно распланировавшие ход истории. Ноорденбос показывает пронизывающее пелевинскую прозу одновременно ироническое и серьезное отношение к таким верованиям, вскрывает «двойную игру», в которую Пелевин вовлекает читателя, высмеивая конкретные теории заговора и одновременно манипулируя растерянностью читателя перед внешним хаосом и его смутной верой в скрытые закономерности, которым подчинено происходящее вокруг. Пожалуй, эту писательскую стратегию нельзя не признать удачной: круг любителей и почитателей Пелевина, несомненно, существует. Но при этом ясного понимания того, что это за сообщество, представителей каких поколений или социальных групп оно в себя включает, в статье не представлено.

Если Пелевин в концепции Ноорденбоса идет достаточно традиционным путем — стремится создать себе сообщество читателей (посредством репрезентации их общих верований, страхов и надежд), то главный герой статьи Дорин Шелленс «Литература как “нить шума”: диалектический подход Кирилла Медведева* к памяти и литератур-

* Включены Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

ному потреблению с 1990-х годов» выбирает, по мнению исследовательницы, более новаторский и даже радикальный путь. Его стратегия в том, чтобы с помощью литературы реформировать само понятие сообщества. Сообщество как унифицированное единство себя изжило и должно в «проекте» Медведева трансформироваться из места тождества в место обсуждения, спора. Литература, как полагает поэт (в интерпретации Шелленс), может внести большой вклад в эту трансформацию, изменив монологический тип письма на «диалектический», способный стать инструментом, «превращающим чтение из пассивного, уединенного занятия в рефлексивную практику, побуждающую читателей позиционировать себя в более широком общественном дискурсе и, таким образом, представлять себе связь с сообществом других людей. Потенциал литературы в создании новой аудитории и форм принадлежности является ключевым фактором в определении Медведевым взаимоотношений между автором, читателем и текстом» (с. 171). Интересно проанализировав новаторское письмо Медведева, Шелленс все же уклонилась от оценки результативности этой выглядящей вполне утопически (не в упрек поэту) стратегии.

Более простыми для исследования представляются темы, поднимаемые в статьях четвертой части сборника («Формирование аудитории в цифровой сфере»), где речь идет об интернет-площадках, создаваемых политическими активистами для аккумуляции текстов представителей маргинализированных групп. Здесь общественная «миссия» литературы прямо декларируется

создателями таких площадок. С одной стороны, в этих случаях литература действительно способствует политической мобилизации и авторепрезентации этих групп, с другой — группы эти существуют до литературы и совсем ею не «создаются», и на вопрос о том, насколько нужна для этих задач литература, авторы не отвечают.

Какой же общий ответ дает книга на вопрос, поставленный во вступительной статье? Пестрота исследуемого в ней материала едва ли позволяет его сформулировать. Можно сказать, что сборник показывает, что русская литература и сейчас не хочет отказываться от тех задач, которые она выполняла в прошлом: создавать тексты, образующие сообщества, предлагать ролевые модели, выдвигать претендентов на роль «знаковых» фигур и кумиров общества. Но насколько эти претензии имеют под собой основания, насколько такие предложения востребованы публикой — остается неясным.

Возможно, однако, что ответ содержится не столько в утверждениях или выводах, которые делают авторы сборника, сколько в их методе, подходе к материалу. Удивительно большое значение для аргументации имеют здесь интернет-ресурсы, в особенности социальные сети, — в нескольких статьях они вовсе вытесняют литературные тексты. Кажется, они и есть настоящий «герой» этого тома, в реальной жизни давно вышедший на первый план, взявший на себя задачу создания сообществ и решающий ее настолько эффективно, что у литературы в ее традиционном виде нет никакой возможности с ним конкурировать.

Михаил Макеев

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Хроника научной жизни

Международная конференция «XXXII Лотмановские чтения “Литература и книга”»

(ИВГИ РГГУ, Москва, 20–21 декабря 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_409

Очередные Лотмановские чтения открыл Михаил Велижев (Университет Салерно) докладом *«Рукописи Чаадаева (1840-е гг.): от отрывка к печатному тексту»*. Предметом рассмотрения Велижева стали тексты Чаадаева, написанные после истории с запрещением «Телескопа». Принятое отношение к ним в исследовательской литературе докладчик назвал эссенциалистским: их анализируют вне того контекста, в каком они были созданы и циркулировали, рассматривают как застывшие формы без собственной эдиционной судьбы. У истоков такого восприятия стоит выпущенный в 1991 году двухтомник «Полное собрание сочинений и избранные письма», который Велижев назвал злополучным. Многие до сих пор считают его самым авторитетным изданием Чаадаева, а между тем Вера Проскурина имела все основания назвать его в давней рецензии «слишком полным». В двухтомнике Чаадаеву приписаны стихотворные сочинения, ему не принадлежащие; в датировке некоторых писем допущены ошибки не на год или два, а на десятилетие; наконец, статьи напечатаны вообще без предварительной текстологической работы. А ведь в такой работе, как показал докладчик, есть острая необходимость. В первой части доклада Велижев продемонстрировал это на примере текста «Apologie d'un fou» (фр. «Апология безумного»). В двухтомнике опубликована редакция, которая была напечатана в 1862 году в первом книжном издании текстов Чаадаева, выпущенном в Париже князем Иваном Сергеевичем Гагариным. Однако Гагарин опубликовал этот вариант по чистой случайности, только потому, что к нему попала именно эта копия. Между тем у «Апологии» есть еще несколько редакций, которые свидетельствуют о том, что об окончательной авторской воле тут говорить не приходится: Чаадаев воспринимал свой текст как открытую структуру, изменяющуюся в зависимости от актуального контекста. Еще более сложная история у второго текста, о котором говорил докладчик. Это статья, которая в двухтомнике опубликована под названием «Ответ на статью Хомякова “О сельских условиях”». Автограф ее не сохранился. Первая часть известна только по копии, сделанной племянником Чаадаева М.И. Жихаревым, которая хранится в архиве Пушкинского Дома; вторая была впервые опубликована в «Вестнике Европы» в 1918 году Н.В. Голицыным по копии, имевшейся у него, под названием «Отрывок из исторического рассуждения

о судьбах России». Тот текст, который напечатан в двухтомнике 1991 года, — это произвольная контаминация двух копий — жихаревской и голицынской; однако, если сравнить те части статьи, которые известны по обоим этим копиям, выяснится, что между ними есть значительные разночтения, причем, если некоторые из них можно счесть описками переписчиков, многие носят содержательный характер. Вдобавок между двумя частями статьи есть существенная разница: если первая часть в самом деле посвящена Хомякову и полна иронических восхвалений России, то вторая содержит серьезные историософские рассуждения и со статьей Хомякова никак не связана. Таким образом, можно сделать вывод, что перед нами часть незаконченного сочинения, фрагменты которого циркулировали по отдельности. Такая мозаичная структура объясняется условиями, в которых находился Чаадаев: печататься ему было запрещено, он вел полемику в пространстве устных бесед и рукописных копий, постоянно возвращаясь к своим текстам, и этот факт следует учитывать при их публикации и интерпретации. Если принять во внимание эдичионную судьбу рассматриваемой статьи, становится ясно, что, поскольку она не представляет собой единого целого, ее нельзя истолковать ни как полностью ироническую, ни как полностью серьезную.

Доклад *Екатерины Ляминой* (ИМЛИ РАН, Москва) носил название «*Князь Шаликов и прото-гипертекст*». Разговор о князе Петре Ивановиче Шаликове (1768 или 1767–1852) на Лотмановских чтениях, сказала Лямина в начале доклада, уместен хотя бы потому, что в глухие советские годы внимание к его фигуре привлёк составленный Ю.М. Лотманом и М.Г. Альтшуллером для серии «Библиотека поэта» том «Поэты 1790–1810-х годов», который «воскресил» многих полузабытых поэтов того времени. Шаликов был на год моложе Карамзина, своего кумира, писателем стал поздно, в тридцать лет, но не остался дилетантом и свою писательскую биографию выстраивал сознательно, тщательно и очень активно. Умер же он гораздо позже Карамзина, в один год с Жуковским и Гоголем, но при этом сохранял верность литературе начала века и ощущал себя ее историком. В своих произведениях он последовательно конструировал собственный образ как друга своих друзей и поклонника своих возлюбленных. Программными Лямина назвала строки из его стихотворения «Часы моего блаженства»: «Или с Монтанем, Фонтенелем, // С Жан-Жаком, Стерном, Мармонтеlem, // С Державиным, Карамзиным // В беседе сладкой научаюсь; // Умом и сердцем их пленяюсь, // И дань плачу восторгов им». Уже по этой цитате видно, как для изображения внутреннего мира автора используется круг чтения. Это типично для сентиментализма вообще, но Шаликов использует этот способ разговора о себе особенно последовательно и фронтально. Иностранная литература, которая его питает, очень разнообразна: от сочинений сентиментально-моралистического характера до галантно-эротической поэзии. Не меньшую роль играли в сознании и сочинениях Шаликова русские тексты. Роль верховного божества исполняет Карамзин, чья фигура Шаликовым сакрализуется; с этим отношением к Карамзину связано, по-видимому, несравненно более сдержанное отношение к И.И. Дмитриеву, вызванное ревнивым осознанием того прискорбного факта, что именно он, а не Шаликов, занял желанное место общепризнанного друга Карамзина. Шаликов — благодарный и чуткий читатель; к стихотворению «Сон» («Ударил час — пополуночи...») он делает примечание: «Я читал в сию ночь *Письма русского путешественника* — и Рейнской водопад сделал сильное впечатление в моем воображении». О силе его переживания прочитанного свидетельствует стихотворение «К праху бедной Лизы», в котором этот воображаемый прах карамзинской героини предстает едва ли не мощами, хотя с точки зрения ортодоксального православия Лиза — самоубийца и причисления к лику святых никак не заслуживает. Главный автобиографический сюжет Шаликова — это его

общение с многочисленными чужими сочинениями (что и позволило докладчице использовать в названии выступления анахронический по отношению к писателю первой половины XIX века термин «гипертекст»). Впрочем, Шаликов вовсе не считал эту способность остро переживать чтение литературных текстов собственной привилегией; он полагал такое переживание доступным любому читателю и любой читательнице, способным чувствовать; причем женщины входили в его универсум не только как обладательницы чувствительных сердец, но и как сочинительницы. В ходе обсуждения *Любовь Киселева* спросила у докладчицы, можно ли говорить о какой-либо эволюции Шаликова? Лямина ответила, что в литературном отношении эволюция у него была слабая, но вот как издатель журналов он эволюционировал существенно, и разница между «Аглаей» и «Дамским журналом» значительная; последний, хотя острословы над ним и смеялись, был достоин внимания хотя бы благодаря печатавшимся там литературным обзорам.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «Жизнь книги отдельно от книги: вставные рассказы в “Истории короля Богемии” Шарля Нодье». Роман Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830) — произведение очень сложной структуры, в которое включены фрагменты, написанные в самых разных жанрах: здесь есть витиеватая газетная рецензия (на самого себя) и подражание Рабле, «неистовый» монолог Агасфера и наукообразные этимологические изыскания, сатирические картины в духе Свифта и галантные сцены в духе эротических романов XVIII века. Но особенно интересна судьба двух вставных фрагментов: сентиментальной повести о любви слепого мальчика к слепой девочке и «народной» сказки о храброй собаке Бишонке. Через тринадцать лет после выхода романа повесть и сказка были изданы как отдельные произведения Нодье и с тех пор многократно (гораздо чаще, чем весь роман, который в течение целого столетия был практически забыт) перепечатывались в сборниках новелл автора. При этом они практически полностью изменили свою функцию и смысл. Этот казус нового существования старых текстов отдельно от «материнского» произведения и был рассмотрен в докладе. Повесть и сказка, напечатанные отдельно, звучат однотонно: повесть сентиментальна, сказка псевдофольклорна и нравоучительна. Между тем в романе они выглядят совершенно иначе. Чувствительная (но при этом не пародийная, написанная очень всерьез) повесть четыре раза прерывается вставками из нескольких глав, которые уводят читателя очень далеко от судьбы слепых влюбленных — то в филологические разыскания по поводу этимологии слова *лента*, то ко двору короля Попокамбу, правящего вымышленным государством Томбукту, то в историю соревнования двух кукольников, символизирующего борьбу классицизма и романтизма. А после того как история слепых кончается, выясняется, что у нее есть конкурент: сказка о собаке дровосека Бриске, которая погибла, защищая детей своего хозяина от волка. Эта сказка написана совершенно другим стилем: длинным витиеватым фразам повести противопоставлены короткие, «бедные» фразы сказки. Некоторые исследователи считают, что сказка в романе противопоставлена повести как идеал для подражания. Но это не так: внутри романа ни один жанр не одерживает полной победы, ни один не задерживается в тексте надолго; повесть — самый длинный и самый серьезный из вставных эпизодов, но и ему Нодье не позволяет восторжествовать и обрывает его всякий раз на самой чувствительной ноте. А сказку Нодье дискредитирует превеличенными и неоправданными похвалами ее правдивости. Однако, когда повесть и рассказ были изданы как самостоятельные произведения, вся эта тонкая игра исчезла безвозвратно, и Нодье превратился из автора уникального авангардного романа, который повлиял в XX веке на писателей от Аполлинера до Рэмона Кено, от Джойса до Борхеса, в автора душещипательных и нравоучительных исто-

рий. В данном случае «жизнь книги отдельно от книги» не пошла этой отдельной книге на пользу.

Екатерина Дмитриева (ИМЛИ РАН, Москва / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) выступила с докладом «*Книжный пепел как великий подвиг писателя*». Первого героя доклада угадать было нетрудно: это, конечно, Гоголь. Сожжение второго тома «Мертвых душ» — факт, казалось бы, всем известный. Однако выяснилось, что все не так просто. Во-первых, про сожжение в 1852 году мы знаем из рассказов слуги Гоголя и его духовника отца Матвея, а также из одного-единственного упоминания самим писателем в «Выбранных местах из переписки с друзьями», но произошло ли оно в реальности, и если произошло, то что именно было сожжено, неясно. С другой стороны, есть свидетельства о том, что Гоголю и раньше случалось сжигать какие-то свои рукописи. Ясно одно: сожжение, реальное или виртуальное, было для Гоголя очень важно. Матушка его объясняла сожжение 1852 года по аналогии с предыдущим: в Риме, находясь при смерти, сын сжег свои труды и воскрес. С этим жестом Гоголя Дмитриева сопоставила аналогичный жест другого писателя, который и стал вторым героем доклада, — француза Стефана Малларме. Перед смертью он настоятельно попросил жену и дочь позаботиться о сожжении его бумаг, потому что они не доведены до совершенства, и просьба его была исполнена. Малларме пришел к такому решению отнюдь не спонтанно. Он не однажды утверждал, что молчание, стирание не менее прекрасно, чем сочинение стихов, а свою поэзию сравнивал с дымом от сигареты. На первый взгляд это совпадение двух «огнепоклонников» случайно. Двигавшие ими мотивы были совершенно разными: у Малларме в основе действий лежало неверие, у Гоголя — обострение религиозных настроений и следование принципу: «не оживет, аще не умрет». Но актом сожжения они оба как бы сделали шаг к сотворению идеальной книги, которая так прекрасна, что не может быть запечатлена на бумаге. Обсуждение доклада было весьма оживленным. Владимир Емельянов переформулировал его содержание так: автора захлопывает его собственная книга; Дмитриева уточнила формулировку: скорее автор выглядывает из книги. Сергей Zenкин поставил содержание доклада в глобальный контекст: он напомнил об общем устройстве эстетики модернизма, которая ориентирует искусство на создание абсолютного шедевра, между тем таким абсолютным может быть только произведение несуществующее, поскольку все остальные осквернены материальностью. То есть важно исследовать не столько конкретные обстоятельства сожжения той или иной рукописи, сколько установку на ее сожжение. Дмитриева ответила, что трактовка Гоголя как модерниста не у всех вызывает согласие.

Павел Успенский (НИУ ВШЭ, Москва) прочел доклад «*Нина как Нина: жизнь-нетворчество Н. Петровской в свете "Чайки" А. Чехова*». Две Нины, о которых шла речь в выступлении, — это героиня Чехова Нина Заречная и поэтесса Нина Ивановна Петровская (1879–1928). Докладчик задался целью скорректировать традиционное представление о том, что Петровская в соответствии с общей установкой Серебряного века на жизнь-нетворчество избрала своей биографической моделью Ренату, героиню романа Брюсова «Огненный Ангел» (отд. изд. 1908). Роман этот в самом деле отражал, а отчасти даже программировал трагический «роман» Петровской с Брюсовым. Благодаря очерку Ходасевича «Конец Ренаты» мысль эта стала практически общепринятой, и факты, казалось бы, в полной мере ее подтверждают. Успенский не стал опровергать эту концепцию, но указал на ее уязвимость: она лишает Петровскую агентности, превращает ее в пассивную жертву манипуляций Брюсова. Между тем Успенский предположил, что за самой идентификацией Петровской с Ренатой, героиней «Огненного Ангела», стоит другая литературная модель — отношения чеховской Нины Заречной с писателем Тригори-

ным. Как Нина Заречная, влюбленная в Тригорина, называет себя чайкой (имя, почерпнутое из тригоринского «сюжета для небольшого рассказа»), так Нина Петровская, влюбленная в Брюсова, называла себя Ренатой (имя, почерпнутое из его романа). Докладчик привел целый ряд цитат из писем и воспоминаний Петровской, свидетельствующих о том, что творчество Чехова очень много значило для нее. Чехов в «Чайке» пародировал новое символистское искусство, но Петровская, проигнорировав его иронию, восприняла чеховскую Нину всерьез, а совпадение их имен и литературная репутация имени Нина (женщины, обуреваемой страстями и живущей наперекор общепринятым нормам) способствовали тому, что Нина Заречная стала для Нины Петровской моделью жизненного поведения. Оказавшись в ситуации, похожей на ситуации чеховской героини, Петровская добровольно создала из своей жизни трагическую историю¹. В ходе обсуждения доклада *Лада Панова* посетовала на то, что в нем недостаточное внимание было уделено теме, очень важной для символистов вообще и для Петровской в частности, а именно экстатическому соединению эроса и танатоса, а *Екатерина Дмитриева* напомнила о еще одном чужом тексте, посредством которого Петровская пыталась осмыслить свою жизненную драму, — романе Виктора Маргерита под трудно передаваемым по-русски названием «*La garçonne*». В переводе Петровской он назывался именем главной героини — «Моника Лербье»; принятый сейчас в России перевод «Холостячка», как справедливо заметила Дмитриева, неудачен; вероятно, поскольку героиня отстаивает свое право на свободную любовь, можно было бы предложить название «Свободная женщина».

Михаил Долбилов (Мэрилендский университет в Колледж-Парке) в докладе «*Если она замолвит словечко Поморскому...*»: генезис аллюзий и злоба дня в «*Анне Карениной*» продолжил те наблюдения и размышления, которые содержатся в его монографии «Жизнь творимого романа. От авантекста к контексту «*Анны Карениной*»», вышедшей в 2023 году в издательстве «Новое литературное обозрение». Долбилов сформулировал одну из своих целей так: реабилитировать оценку «*Анны Карениной*» как великосветского романа, в котором проявился устойчивый интерес Толстого к культурной антропологии светского общества его времени. Отразившаяся в романе азартная охота на подробности тогдашней великосветской жизни — больше, чем простая дань правдоподобию. Она связана с возникшей у Толстого еще в 1850-е годы потребностью искать объяснение поведенческих кодов, исследовать механизмы общественного ostracism. Обычно к «*Анне Карениной*» подходят как к роману, посвященному проблемам экзистенциальным и вневременным. Между тем, как показал Долбилов в докладе, в романе есть отнюдь не только это, но также прямые, иногда хулигански прямые, намеки на современные обстоятельства и современных политических деятелей и героев большого света. Иногда в корректуре Толстой заменял эти намеки на менее прозрачные, отчего аллюзии перестают считываться, однако знакомство с синхронной перепиской и политической хроникой помогает восстановить первоначальный контекст. Так, графиня Лидия Ивановна — фигура, за которой встает живой интерес Толстого к великосветскому благочестию и ханжеству, процветавшему в окружении императрицы Марии Александровны. Эта субкультура «утонченной восторженности» и истовой религиозности, господствовавшая при малом дворе, куда имела доступ чета Карениных, сталкивается в романе с субкультурой великосвет-

1 За время, прошедшее между конференцией и публикацией моего отчета, докладчик успел превратить свой доклад в статью, к которой я и отсылаю читателей за подробностями: *Успенский П.Ф.* Нина как Нина: житиетворчество Н. Петровской в свете «Чайки» А. Чехова // *Литературный факт.* 2024. № 4 (34). С. 243–254.

ского либертинажа, царившей в кругу молодых великих князей. В изображении этой среды Толстой опирался среди прочего на имевшуюся в яснополянской библиотеке книгу американской куртизанки Харриэт Блэкфорд, которую она под псевдонимом Фанни Лир в 1875 году выпустила на французском языке в Брюсселе под названием «Роман американки в России». Блэкфорд, любовница племянника императора, великого князя Николая Константиновича, хорошо знала нравы, царившие при дворе. О том, как исчезают в окончательной редакции аллюзии, бывшие гораздо более ясными в редакциях предыдущих, свидетельствует эволюция фразы, в которой перечисляются влиятельные люди, чьей протекции ищет Стива Облонский в Петербурге. В самой ранней редакции искомое место зависело «от трех министров, трех дам и двух евреев»; и эти три дамы явственно отсылали к кружку императрицы; в окончательной редакции дама осталась одна — по всей вероятности, вымышленная графиня Лидия Ивановна. Отдельный комментарий Долбилов посвятил упомянутой в романе фамилии Поморский. За пределами текста она очевидно воспринимается как топонимическая польская, но в контексте романа, где на видном месте, в конце списка влиятельных персон, упомянуты «два еврея», эта фамилия начинает звучать как топонимическая ашкеназская, тем более что в этой же главе Толстой педалирует тему еврейского нуворишества и даже приписывает Стиве, ожидающему приема у «железнодорожного короля» еврея Болгарина, ка-ламбур «у жида дожидался». Однако черновики ясно показывают, что Поморский принадлежит не к «двум евреям», а к «трем министрам». Он характеризуется перифразом «тот, кто плавает по морю», и благодаря этому становится очевидно, что под Поморским Толстой подразумевал вице-адмирала Николая Константиновича Посьета, недавно, вопреки своей морской профессии, назначенного на должность министра путей сообщения (а Стива добивается места именно в железнодорожном ведомстве). Введение в роман этого «моряка на суше», как он назван в поэме Некрасова «Современники», отсылает не только к теме бюрократических неурядиц, но и к великосветским скандалам: эскадра под водительством Посьета в начале 1870-х годов совершила кругосветное плавание, одной из целей которого было удаление из Петербурга великого князя Алексея Александровича, поскольку требовалось положить конец его скандальной связи с фрейлиной императрицы Александрой Васильевной Жуковской, дочерью покойного поэта. В ходе обсуждения доклада *Ольга Майорова* продемонстрировала, как сложны бывают толстовские аллюзии: продолжая тему еврейского нуворишества, она напомнила, что роскошная жизнь Вронского и Анны в Воздвиженском сравнивается в черновике с жизнью «Поляк.». В юбилейном собрании сочинений Толстого сокращение это расшифровано как «поляки», однако совершенно очевидно, что поляки тут ни при чем, а под «Поляк.» подразумевается еврейский банкир Поляков; он же упомянут в окончательном тексте под фамилией Болгаринов. Долбилов согласился с этой интерпретацией и прибавил от себя, что фамилия Болгаринов отсылает одновременно и к другой актуальной теме — борьбе болгар за независимость от Османской империи; иначе говоря, в результате неявной метонимии один славянизированный топоним (Поляков) заменяется другим (Болгаринов).

Ольга Майорова (Мичиганский университет, Анн-Арбор) в своем докладе «Смех Толстого: юмор и шутки в „Анне Карениной“» продолжила анализ толстовского романа в неожиданном ракурсе. Юмор и шутки — это последнее, о чем думают читатели и исследователи, привыкшие воспринимать «Анну Каренину» только как экзистенциальный роман. В крайнем случае они различают в нем сатирические выпады против общественных пороков. Но Толстой в романе смеется не только как моралист. Он может описать смешную пантомиму (адвокат ловит моль на глазах Каренина), может вложить шутки в уста персонажей (Левин, сравниваю-

щий себя с собакой, которую научили прыгать через обруч) и даже Anne накануне самоубийства он может «подсунуть» на глаза вывеску «Тютюкин куафер», рифмующуюся вдобавок со смешным словом «тютюки», которым в начале романа старый князь Щербацкий называл женихов Китти (параллель, отмеченная Набоковым). Однако поскольку трагическое в романе превалирует, эта комическая сторона обычно ускользает от внимания; но так происходит сейчас; напротив, первые читатели воспринимали толстовской юмор очень живо. В этом отношении показательна реакция такого чуткого и близкого к Толстому человека, как Николай Страхов; реакция эта (на эротические фантазии Долли) двусоставна: расхохотался и расплакался одновременно. При этом Страхов, конечно, не отрицает трагического содержания романа, но юмор, по его мнению, трагическому звучанию не противоречит. Другой, не менее чуткий и не менее близкий к Толстому читатель, Фет, «хотел, как дурак» над сценой на катке. Оба, и Страхов, и Фет, рассказали Толстому о своих впечатлениях, и он ни тому, ни другому не возразил. Первые рецензенты «Анны Карениной» тоже восхищались юмористическими сценами; один из критиков писал, что Толстой «изучает людей и жизнь с иронической улыбкой», другой отмечал его «добродушный юмор». Повышенная восприимчивость современников к юмору Толстого объясняется еще и тем, что они понимали многие намеки на тогдашние обстоятельства, которые от нынешнего читателя скрыты. Так, современники наверняка сознавали, что фамилия платонического поклонника графини Лидии Ивановны — Ристич-Куджицкий — это смешной гибрид сербской и польской части, которым неуютно вместе, поскольку сербам Россия помогала освободиться, а поляков, наоборот, угнетала. Толстой, подытожила докладчица, производит в «Анне Карениной» эстетический эксперимент, смешивая трагическое с комическим. Возможно, на Толстого повлияла фраза Шопенгауэра (очень важного для него в этот период) о том, что жизнь человека в общем — трагедия, а в частностях — комедия. Но главную роль сыграл, по всей вероятности, личный опыт Толстого, который, по воспоминаниям его старшего сына, в хорошем настроении замечал юмор там, где другие его не видели. Комические моменты в романе — следствие потребности Толстого расшатывать границы между трагическим и комическим. Слушатели доклада одобрили этот подход к роману. Константин Поливанов, поддержав мысль об исторической условности юмора, напомнил о том, как М.Л. Гаспаров сожалел, что в «Евгении Онегине» современники не отмечали на полях фразы, показавшиеся им смешными, а Александр Жолковский добавил, что остраение — это почти юмор (не сострадание, а отталкивание), и поскольку остраение было, так сказать, коронным приемом Толстого, кто же может сомневаться в его чувстве юмора?

Доклад Александра Долинина (Висконсинский университет в Мадисоне) «Комментарий к стихотворению Пастернака “Последний день Помпеи”» стал продолжением цикла устных и печатных работ, которые Долинин в последние годы посвятил отражению картины Карла Брюллова в русской поэзии². Впрочем, в анализируемом стихотворении Пастернака у Брюллова взято только название. Стихотворение, написанное, по всей вероятности, в 1915 году, после того как Пастернак провел три недели в имении Красная Поляна под Харьковом у своей тогдашней возлюбленной Надежды Синяковой, не имеет прямого отношения ни к знаменитому полотну, ни к самой Помпее (вслед за докладчиком сохраняю название древнего города в единственном числе — так, как было принято в XIX веке). Пастерна-

2 В частности, доклад «Тема “Гибель Помпеи” в русской поэзии XIX века и в комментариях к ней» Долинин прочел на XXX Лотмановских чтениях. См.: Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 403–404.

ковский «Последний день Помпеи» был напечатан в первом издании сборника «Поверх барьеров» (1917), а во второе издание (1928) поэт его не включил. В стихотворении Пастернака жара (в самом деле стоявшая в Харькове летом 1915 года) достигает апокалипсических масштабов и оборачивается предсказанием скорого глобального катаклизма. Образ Помпеи выступает здесь в роли, которую докладчик назвал окказиональной прономинацией общественных катастроф. Для подобных предчувствий имелись, впрочем, основания не только климатические, но и общественно-политические, прежде всего крайне тяжелое положение на фронте, которое порождало в умах ощущение «мутного времени» (Зинаида Гиппиус) и внушало членам Государственной думы боязнь, что скоро страна вступит на путь полного краха, а народ — на путь полного вырождения. Грядущую революцию особенно остро предощущали поэты: Долинин показал явные параллели между разбираемым стихотворением Пастернака и написанным почти в то же самое время «Облаком в штанах» Маяковского. В конце выступления докладчик остановился на причинах, по которым Пастернак не стал републиковать свое стихотворение в 1928 году, хотя переработал его и подготовил к новой публикации: заменил в предпоследней строфе «Притч, // Решивших сбыться» на «Притч, // Что исполнялись, близясь», поскольку предсказанный в 1915 году катаклизм уже свершился. Во-первых, в 1928 году сравнение гибели городов с революцией могло показаться контрреволюционным. А во-вторых, Пастернак не мог не знать, что прямое отождествление помпейской катастрофы с октябрьской революцией было очень распространено в эмигрантской поэзии, и не хотел вызывать ассоциации с этим дискурсом. В ходе обсуждения доклада Александр Жолковский оценил сделанную Пастернаком для издания 1928 года правку как неинтересную: в 1915 году поэт предсказывал вперед, а спустя 13 лет принялся предсказывать назад!³

Второй день конференции открылся докладом Александра Иваницкого (ИВГИ РГГУ) «Цензор в роли соавтора (О роли монолога офицера в смысловом целом "Тартюфа")». Мольеровский «Тартюф» утвердился в зрительском и читательском восприятии в третьей версии 1669 года, в которой есть финальный монолог офицера. Был ли он в предыдущих редакциях, неизвестно, но есть все основания считать, что драматург добавил его под давлением государства, ради того, чтобы избежать запрета пьесы. Докладчик постарался проанализировать тот смысл, который обрела комедия благодаря вмешательству государства, олицетворенного в этом персонаже. В монологе звучит апология разумной меры во всем, предваряющая позицию Филинта из другой знаменитой комедии Мольера — «Мизантроп». Эта апология меры задана просвещенным абсолютизмом (разум короля «не знает крайностей»). Между тем Оргон, как и мещанин во дворянстве, эту меру нарушает, и монолог офицера фактически ставит его на место Тартюфа в качестве основного объекта сатиры. С влиянием просвещенного абсолютизма докладчик связал и другие, на первый взгляд не вполне очевидные особенности «Тартюфа», такие, как, например, трагический потенциал комедии, который разглядели как следует только в XIX веке (здесь первостепенна заслуга Августа Вильгельма Шлегеля). Очень подробно докладчик остановился на также не вполне очевидном на первый взгляд психологизме комедий Мольера. Например, у Оргона выход за пределы собственной ниши проявляется в том, что он, как и его мать госпожа Пернель, не хочет смириться с течением времени и собственным старением и потому женится вторично на молодой Эльмире. Слепое доверие Оргона к Тартюфу — тоже след-

3 Поскольку доклад, превращенный в статью, уже вышел из печати, за подробностями я отсылаю к этой публикации: Долинин А.А. Комментарий к стихотворению Пастернака «Последний день Помпеи» // Slavica Revalensia. 2024. Vol. 11. P. 105–114.

ствие желания остановить старение. Это бегство от времени характерно не только для него, но и для героев многих других пьес Мольера, например для Гарпагона из комедии «Скупой». Такое бегство также является нарушением нормы, и власть просвещенного абсолютизма была обязана напоминать об этой норме и возвращать к ней. Однако норму воплощал не только Мольер в своих пьесах, но и католическая церковь. Духовенство тоже осмеивает любые нарушения нормы, и, превратив культ в театр, видит в театре конкурента, которого не желает терпеть. И когда король Людовик XIV, также старавшийся противостоять течению времени и «отменить» собственную бренность, стал искать психологическую компенсацию в религии и поверил в то, что предлагается обществу от имени церкви, тогда из «соавтора» Мольера и его покровителя он превратился в его цензора.

Сергей Зенкин (ИВГИ РГГУ) назвал свой доклад «Безобразие автора. Ранний Жорж Батай: статьи, не ставшие книгой» неприканным, поскольку однажды он уже читал его предшествующий вариант на французском языке на конференции, которая называлась «Сюрреализм и миф», хотя в докладе, строго говоря, не шел разговор ни о сюрреализме, ни о мифе. Впрочем, сюрреализм был не полностью чужд выступлению, поскольку речь в нем шла о тридцати семи статьях, которые Жорж Батай в 1929–1931 годах опубликовал в возглавляемом им журнале «Документы» — альтернативном сюрреалистическом проекте, где статьи по истории искусства, использовавшие новейшие данные антропологии о первобытных обществах, соседствовали с вызывающими образцами сюрреализма. Так же разнообразны и статьи самого Батая. Некоторые, например, посвящены описанию рукописных книг и выполнены во вполне академической манере. Но тон и содержание других докладчик назвал хулиганским; это самоописание автора, базирующееся на его личном опыте и намеренно шокирующее. В каком-то смысле можно сказать, что они продолжают традицию фельетонной болтовни — однако продолжают в манере слишком вызывающей. Батай может упомянуть среди собственных занятий такое, как стрижка ногтей; может намекнуть на свои похождения в публичных домах; может упоминать о таких неприглядных «метаморфозах» (название одного из очерков), как поедание человеком собачьего корма, или сравнивать «одинокое мечтателя» с «благовоспитанным гостем, который переел (или перепил), страдает от несварения и пытается облегчить его». Батай не просто выступает против лицемерного идеализма, он набрасывает очерк собственной творческой эволюции, в котором педалирует в личном опыте все скандальное и неприличное ради того, чтобы подорвать идею ответственности автора и отстоять его право на безответственность. Характерен восторг, с которым он описывает свои школьные «художественные опыты» — разрисовывание чернильной ручкой костюма своего соседа спереди; занятие это доставляло ему «бесстыдное блаженство», потому что создавало «нормальное условие графического искусства — прежде всего *испортить* то, что у тебя под рукой». В своих статьях Батай точно так же портит свой собственный образ, как портил в детстве чужие изображения, причем порча эта происходит не за счет растворения автора в некоем коллективном целом, как в некоторых направлениях авангарда, а наоборот — за счет намеренного выпячивания его черт, зачастую не слишком аппетитных.

Наталья Костенко (ИВГИ РГГУ) докладом «Записки Ольги Фрейденберг и «Охранная грамота» Бориса Пастернака» продолжила серию своих рассказов о наследии Фрейденберг⁴. Доклад начался с общей характеристики того места, которое книги занимали в жизни Фрейденберг. В юности она даже принимала учас-

4 См., например, обзор ее доклада на XXIX Лотмановских чтениях: Новое литературное обозрение. 2022. № 175. С. 422–423.

тие в их материальном создании: по ее воспоминаниям, в книгах она больше всего любила переплеты, и отец, которому она помогала в журналистской работе, отвел ее в типографию, но в переплетном цеху сказали, что начинать надо с фальцовки, и она работала фальцовщицей до тех пор, пока начальник цеха не сказал, что женщины слишком слабы, чтобы заниматься переплетами. С юных лет Фрейденберг была страстной читательницей; в число ее любимых писателей входили Мопассан, Уайльд, Шпенглер, причем Мопассана она воспринимала как автора серьезного, трагического, а Шпенглеру даже написала письмо, хотя получила ли ответ, неизвестно. У начала автобиографического творчества Фрейденберг тоже стояла книга — изданная в 1932 году в Германии монография о ее дяде, художнике Л.О. Пастернаке, включавшая статью о нем, репродукции его работ и четыре автобиографических очерка. Это издание произвело на Фрейденберг огромное впечатление (она писала об этом дяде) и во многом повлияло на ее собственную автобиографию, начатую семь лет спустя для рассказа о себе любимому человеку. Но к этому времени были опубликованы не только очерки Л.О. Пастернака, но и автобиографическая «Охранная грамота» его сына Бориса Пастернака. Об этом произведении Фрейденберг никак не отзывалась, и в «Записках» упоминает его лишь вскользь. Впрочем, и в «Охранной грамоте» о совместном детстве и юности кузенов нет ни слова, а двоюродная сестра хотя и упомянута дважды, но даже не названа по имени. Костенко подробно рассказала о том, как Фрейденберг в первой части своих воспоминаний сгущает краски в описании семейства Пастернаков и подчеркивает несхожесть их образа жизни с жизнью ее семьи, разность их социального статуса и материального благополучия. Пастернаки в ее изображении — богатый дом с челядью, где устраиваются званые вечера. А отец самой Фрейденберг под ее пером предстает деклассированным голодранцем. Между тем Пастернак описывает свою поездку в Германию как спартанскую, поскольку «мамино самопожертвование обязывало к удесятиренной жадности» (Розалия Осиповна Пастернак зарабатывала деньги концертами и сэкономила на хозяйстве, чтобы старший сын мог поехать в Германию учиться философии). Фрейденберг же, рассказывая о своем пребывании в Европе в то же самое время и о встрече с кузеном во Франкфурте в 1912 году, опять-таки подчеркивает противоположность с братом, но меняет знаки с минуса на плюс: в записках она рисует себя в роли богачки, которая в роскошной шляпе с розами пожирает бифштекс с кровью и флиртует с официантом, хотя в реальности она тоже проводила время за границей очень скромно. По контрасту с пастернаковским описывает Фрейденберг и свое итальянское путешествие: он Миланского собора «не запомнил», а она пишет, что облазила весь Милан, хотя на самом деле провела там всего один день; у него о Венеции сказано много, она же демонстративно отказывается описывать «расшарманенную Венецию». Фрейденберг, сочиняя свои записки, все время держала в уме «Охранную грамоту» и стремилась ее дополнить (и разными деталями, и включением семи больших писем Пастернака). Но ей так не хотелось, чтобы ее записки стали простым комментарием к книге брата, что в данном случае она изменила обычному противопоставлению богатых буржуазных Пастернаков и собственной гордой бедности. Кроме того, изображая себя роскошествующей сибариткой, она стремится подчеркнуть, что во время встречи не поняла состояния брата, который был на пороге превращения из философа в поэта. В обсуждении доклада *Анна Шмаина-Великанова* и *Константин Поливанов* подтвердили, что Пастернак в Германии, судя по его письмам, в самом деле вел спартанский образ жизни, но уточнили источник заработка Розалии Осиповны: «фортепьянное бренчание», о котором пишет Пастернак в «Охранной грамоте», — это не концерты, а уроки; об этом есть упоминания в письмах. Поливанов, кроме того, напомнил еще об одном очень трогательном

мотиве отказа Пастернака от философии, запечатленном в его письмах: ее не понимают девушки, а стоит ли тогда ею заниматься?

Константин Поливанов (НИУ ВШЭ, Москва) продолжил пастернаковскую тему выступлением «Книги в “Докторе Живаго”: материалы к комментарию». В начале он оговорился, что в докладе будет представлено несколько разных сюжетов без полноты и завершенности. Сюжетов действительно оказалось много — и весьма увлекательных. Так же много и функций, в которых книга выступает в романе. Она, например, упоминается как источник различных конспирологических теорий (некая книга, подобная «Протоколам сионских мудрецов», которую туманно упоминает дворник Маркел). Названия книг богато представлены в описании варыкинского круга чтения: «Без конца перечитываем “Войну и мир”, “Евгения Онегина” и все поэмы, читаем в русском переводе “Красное и Черное” Стендаля, “Повесть о двух городах” Диккенса и коротенькие рассказы Клейста». О роли Толстого, Пушкина и Диккенса в пастернаковском романе много писали и раньше; менее очевидна роль Стендаля, однако тут докладчик сослался на другого участника Лотмановских чтений, Георгия Куницына, по мнению которого стендалевский выстрел в церкви может быть сопоставлен со стрельбой на елке у Свентицких в «Докторе Живаго». Еще более интересна ситуация с Клейстом. Если в новелле «Михаэль Кольхаас» он затрагивает значимую для пастернаковского романа тему социального неравенства и беззакония, то остальные его новеллы — это по большей части кровавые мелодраматические сочинения с примесью мистики, к «Доктору Живаго» прямого отношения не имеющие. Поэтому Поливанов высказал предположение, что упоминание Клейста объясняется не столько самим содержанием его рассказов, сколько фигурой его переводчика Георгия Алексеевича Рачинского (1859–1939), знавшего наизусть и стихи Гете, и церковные службы и принадлежавшего к тому кругу, к которому были близки по складу и взглядам Николай Николаевич Веденяпин, наставник Живаго, да и сам Живаго. Пастернак и его герой внимательны не только к книгам, но и к их читателям (наблюдение Живаго за посетителями Юрятинской библиотеки и за тем, как читает Лара). Еще одна книжная тема «Доктора Живаго» — это путь поэта к прозе. Юра мечтает писать прозу, но для нее он слишком молод и потому сочиняет стихи. Внутри романа много говорится о стихах Юры — ранних; 17-ю часть романа составляют стихи доктора — поздние (причем эволюция от одних к другим соответствует эволюции поэтики самого Пастернака от ранних «непонятных» к «простым» после сороковых годов). Но в двадцатые годы Юрий писал и прозу: размышления об истории, религии и философии, очерки мест, связанных с пугачевским бунтом, рассказы. Напечатанные в виде маленьких книжечек, его прозаические опыты хорошо расходились и были высоко оценены. Однако, в отличие от стихов, об этой прозе читатели романа не узнают ничего, кроме короткого перечня тем, и эта недоговоренность — одна из основ романа. До этого речь в докладе шла о книгах как материальном предмете сочинения или чтения. Но в финале докладчик напомнил о возникающей и в прозе Пастернака, и в стихах его героя Юрия Живаго метафорической «книги жизни», которая все знает заранее: история, жизнь и текст оказываются поставлены в один ряд.

Георгий Куницын (НИУ ВШЭ, Москва) предложил еще один взгляд на творчество автора «Доктора Живаго» в докладе «Книга Псалмов в лирике и поэтике Б. Пастернака». Куницын начал с биографических обстоятельств — Пастернак помнил о происхождении своего рода от знатной сефардской династии Абарбанелей и гордился этим. Осознанным, отрефлексированным было не только это родство, но и ориентация на библейские тексты. Книгу Псалмов Пастернак воспринимал как вековой прототип, отсюда пронизанность его творчества мотивами, почерпнутыми из Псалмов. Применительно к ранней поэзии Пастернака об этом

писал А.А. Долинин. Куницын в докладе показал, что то же самое верно и применительно к его поздней поэзии. Он напомнил о перевороте в отношении к искусству и к революции, который произошел в сознании Пастернака в 1940-е годы, когда восхищение революционной «великолепной хирургией», о которой размышляет Юрий Живаго в романе, сменилось у поэта, как и у его героя, осознанием того факта, что настоящая жизнь не терпит хирургии, и потому искусство состоит не в насилии над жизнью, не в стремлении ее переделать, но в умении увидеть красоту внутри нее, не в дедукции, а в индукции. Живаго относит эту оппозицию и к политике (февральская революция выросла изнутри, а октябрьская стала плодом внешнего вмешательства), и к литературе: исканиям смысла, которым предавались Гоголь, Толстой, Достоевский, он (а вместе с ним и Пастернак) противопоставляет Пушкина и Чехова с «их застенчивой неозабоченностью насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение». Эту же индуктивность наставник Живаго Николай Николаевич Веденяпин находит в евангельских притчах, почерпнутых из повседневного быта. Именно с поисками этой индуктивности докладчик связал перестройку поэтики Пастернака в 1940-е годы, рост сказочности и фольклорных стилизаций в его текстах этого времени, а также усиление церковных мотивов. Дальнейшая часть доклада представляла собой перечисление тех фрагментов романа и строк из стихотворений, в которых можно различить реминисценции из Псалмов. Не имея возможности привести в кратком обзоре все продемонстрированные докладчиком параллели, упомяну лишь некоторые. Десятилетний Юра Живаго поднимается на холм над могилой матери — это 23-й псалом («Кто взойдет на гору Господню...»). «Колелебтся земли уклад» из стихотворения «На Страстной» — это почти точная цитата из 81-го псалма («Все основания земли колеблются»). А строки «О Господи, как совершенны // Дела твои, думал больной» и «Я чувствую рук твоих жар» — это реминисценции из псалма 138. Эти и другие параллели лишний раз подтверждают пастернаковское восприятие Библии как «записной тетради человечества» («Охранная грамота») и источника лирической силы для поэта. В ходе обсуждения доклада произошел один из тех эпизодов, которые сами по себе уже оправдывают проведение научных конференций: в начале доклада, когда Куницын рассказывал о роде Абарбанелей, он упомянул и даже показал в презентации отрывок из письма Л.О. Пастернака Х.Н. Бялику (1923), где Пастернак-старший ссылается на «родословную грамоту», имеющуюся у «кузена, жившего в Вене». Так вот, это письмо с описанием рода Абарбанелей, как рассказала Наталья Костенко, сохранилось в архиве Фрейденберг, и Костенко даже показала всем слушателям его копию, написанную характерным «пастернаковским» почерком. Куницын не знал о существовании этого письма, а Костенко не знала, что оно написано кузеном Леонида Осиповича Карлом Евгеньевичем Пастернаком. Но теперь, благодаря конференции, эти знания у обоих появились. Письмо же К.Е. Пастернака интересно еще и тем, что в нем объясняется происхождение фамилии Пастернак (причем с ударением на «е»): его дал галисийский чиновник, которому не понравилось, что семейство, переехавшее в Падую, взяло себе фамилию по названию этого города. Чиновнику она показалась чересчур громкой.

Доклад Лады Пановой (независимый исследователь) назывался «Книги, любовники и транспортные средства: о технике предвестий в бунинской “Лице”». Панова продолжила серию докладов, посвященных роману Бунина «Жизнь Арсеньева»⁵, последняя часть которого носит название «Лица», и начала с утвержде-

5 См.: Новое литературное обозрение. 2021. № 172. С. 379–380; Там же. 2022. № 175. С. 429–430.

ния, на котором она настаивала и в прежних своих выступлениях: «Жизнь Арсеньева» — это не завуалированная автобиография Бунина, а кюнстлер-роман, то есть роман о становлении художника, хотя у героя, конечно, есть автобиографические черты. Весь доклад, в сущности, был посвящен тому, как виртуозно Бунин вплетает в ткань романа реминисценции из произведений русской литературы. Прежде чем стать писателем, герой должен пережить на собственном опыте некоторые эпизоды из русской классики, но это не сознательное житнетворчество; герой переживает эти эпизоды бессознательно, зато их вполне сознательно приписывает ему автор. По всему тексту «Лики» расставлены сигналы обреченности, предвещающие распад любовного союза Арсеньева с Ликой и ее смерть. Танато-эротические мотивы, как выразилась докладчица, повенчаны с русской литературой, и Бунин этим активно пользуется. Для создания зловещей атмосферы писатель, очень гордившийся своим дальним родством с Василием Андреевичем Жуковским, использует литературные подтексты зимнего и святочного содержания, а именно балладу «Светлана». Впрочем, то, что у Жуковского, чьи строки вспоминает Арсеньев, было лишь страшным сном, в бунинском романе сбывается в действительности: героиня гибнет, то есть осуществляется сюжет той баллады, вольным переводом которой стала «Светлана», — бюргерской «Леноры». Другое произведение, реминисценции из которого докладчица разглядела в «Лике», — это «Анна Каренина». От нее у Бунина — мотив зловещего поезда. В вагоне происходит свидание Арсеньева с Ликой, а потом это свидание пародируется эпизодом иного свидания: Арсеньев приводит в другой вагон другую женщину, но оказывается, что в этом вагоне стоит гроб, и это не только оскверняет прежнюю сцену с Ликой, но и предвещает ее кончину. Подобная роковая роль поезда — отсылка к роману Толстого, хотя впрямую он у Бунина не назван. Подводя итоги, Панова сказала, что благодаря литературным прецедентам образ Лики дорастает до Лауры и Беатриче⁶.

По сложившейся в последние годы традиции последним выступал Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес). На сей раз он прочел доклад «Структурные и интертекстуальные ключи к неуловимой “Крошке Ва”». «Крошка Ва» — песня Марка Фрейдкина (1953–2014), поэта, прозаика, переводчика и владельца первого в Москве частного магазина интеллектуальной книги «Девятнадцатое октября», одним словом, «человека книги»⁷, как охарактеризовал его Жолковский, и это оправдывает включение доклада с анализом его песни в программу конференции на тему «Литература и книга», тем более что разбираемая песня не только вошла в альбом «Последние песни», но и была напечатана в трехтомнике Фрейдкина. Жолковский, написавший предисловие к первой книге Фрейдкина «Опыты» (1994), не впервые занимается литературоведческим анализом песен этого автора⁸. Заглавная героиня песни, которая стала предметом доклада, — бывшая возлюбленная лирического «я», которую он не видел много лет, но вдруг узнал, что она неизлечимо больна, отправился к ней в больницу и увидел, как «сгорал, как спичка, прежний взгляд // Среди холодных простыней». Концовка

6 За более подробной аргументацией отсылаю читателя к публикации доклада, вышедшей уже после конференции: Панова Л. Бунин при свете Жуковского: о танато-эротическом лейтмотиве «Лики» // Новый мир. 2025. № 1. С. 199–213.

7 В ходе обсуждения доклада Илья Иткин рассказал о своей весьма выразительной «ослышке»: он подумал, что речь идет о человеке-книге через дефис. Жолковский, конечно, имел в виду человека книги (ср. народ книги), но и версия Иткина, пожалуй, имеет право на существование.

8 См.: Жолковский А.К. «Тонкий шрам на любимой попе». К поэтике невольного хита Марка Фрейдкина // Звезда. 2024. № 9. С. 260–276; Его же. Марк и Жора: заметки о поэзии грамматики и переводе // Иностранная литература. 2024. № 11. С. 251–267.

песни звучит шокирующе: «Но если без обиняков, // То, откровенно говоря, // Помимо песен и стихов, // Мне все давно до фонаря». Выполнив структурный анализ сюжета песни, его стилистической оркестровки и семантического ореола, Жолковский пришел к выводу, что для стихотворений, написанных четырехстопным ямбом с самой обычной перекрестной рифмовкой, но с исключительно мужскими окончаниями (абаб), характерна установка на «категорическую приверженность исключительно чему-то одному, в противовес всему иному». Жолковский привел краткую, но выразительную подборку соответствующих стихотворных фрагментов от 1830 до 1956 года. Но этим интертекстуальный анализ песни не исчерпался. Употребленное в ней выражение «из третьих рук» напомнило докладчику пушкинское «из равнодушных уст», и между песней о Крошке Ва и стихотворением «Под небом голубой страны своей родной...» обнаружилось немало сходств. В частности, сходны финалы, хотя, конечно, фрейдкинское «Мне все давно до фонаря» выдержано совершенно в другом стилистическом регистре, нежели пушкинское: «Где муки, где любовь? Увы, в душе моей // Для бедной, легковерной тени, // Для сладкой памяти невозвратимых дней // Не нахожу ни слез, ни пени». Но главное отличие песни от стихотворения не в этом, а в том, что в ней докладчик усмотрел отсутствующий в «Под небом голубым...» тоpos «увековечения поэтом предмета своей любви в противостоянии с временем и смертью», выраженный во многих произведениях мировой литературы: от Ронсара (сонет «К Елене»), Шекспира (десяток сонетов, например 81-й), Корнеля («Стансы к Маркизе»), Пушкина («Прошла любовь, явилась муза...») и вплоть до «Падали» Бодлера. В этот престижный ряд Жолковский поставил и песню «Крошка Ва»⁹. В ходе обсуждения доклада некоторым из слушателей показался сомнительным тезис Жолковского о том, что в этой песне выражена установка на категорическую приверженность чему-то одному. Например, *Сергей Zenкин* заметил, что разные части текста по-разному семантические весомы, и слова «откровенно говоря», которые послужили докладчику одним из доказательств его тезиса, не более чем паразитические строки, в которых поэт просто «мямлит», заполняет пространство. Но Жолковский с этим категорически не согласился и продолжал настаивать на своем прочтении: установка на разговор «без обиняков» тематизирована и во всем тексте песни, и в корпусе предшествующих стихов с мужскими окончаниями.

Доклад Жолковского завершал программу, но конференция на нем не закончилась; в ходе разговора о «судьбах книг» (как называлась замечательная серия, выходившая в 1980-е годы в московском издательстве «Книга») *Олег Лекманов*^{*} рассказал об одной в своем роде замечательной книге — хрестоматии («книге для чтения в первом классе начальной школы») «Родная речь», которая впервые вышла в 1949 году, а потом многократно переиздавалась до 1969 года. Лекманов поделился несколькими сюжетами из историко-литературного комментария к этой хрестоматии, который они подготовили вместе с Романом Лейбовым. Например, в нее включен короткий фрагмент под названием «Лед тронулся» за подписью К. Ушинского. У знаменитого педагога в учебной книге для чтения «Родное слово» такой текст в самом деле есть, только у него это не пейзажная зарисовка, а религиозное описание весеннего воскресения природы на Пасху. Заодно Лекманов обратил внимание на то, что этот заголовок может считаться возможным «пре-текстом» к восклицанию великого комбинатора в романе Ильфа и Петрова (парал-

9 Некоторые положения доклада использованы в статье: *Жолковский А.К.* Две песни Марка Фрейдкина о (не)любви («Крошка Ва» и «Амур пердю») // *Русская литература.* 2025. № 4. С. 5—26.

* Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

лель, не отмеченная в классическом комментарии Ю.К. Щеглова). Второй сюжет связан с рассказом «Деревце», под которым стоит подпись «Из школьных сочинений». Лекманов и Лейбов, однако, смогли определить его автора, поскольку перепечатано оно было из «Пионерской правды» от 9 апреля 1948 года, и там под ним стоит подпись: «Толя Кузнецов, город Киев, 8-я школа» (хотя тут Кузнецов приврал — когда он сочинял этот рассказ, он уже не был школьником). Кузнецов включил «Деревце» в свой советский сборник рассказов и в течение нескольких лет уже в 1960-е годы добивался, чтобы под текстом в «Родной речи» поставили его фамилию. Добивался — и добился. Но после 1969 года «Родную речь» уже не переиздавали, а сам Кузнецов в том же 1969 году выехал в Англию, чтобы собирать материал для книги к столетию Ленина, и стал невозвращенцем. Вот такие судьбы книг. Но еще более яркой оказалась судьба одного из экземпляров «Родной речи», о котором рассказал Александр Долинин. В 1954 году, пойдя в первый класс, он получил потрепанный экземпляр хрестоматии, на последней странице которого прочел, благо уже умел читать, рукописный комментарий предыдущего пользователя: «Жить стало лучше, жить стало веселее. Шея стала тоньше, но зато длиннее». Книги не только имеют свою судьбу, но и впитывают даже после выхода из печати судьбу страны. Выразительный финальный аккорд для конференции на тему «Литература и книга».

Вера Мильчина

Конференция «“Съедобное-несъедобное?: к антропологии пищи и насыщения»

(Европейский университет в Санкт-Петербурге, 6–7 декабря 2024 года)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_423

На голодный желудок много не наговоришь прибауток, и где царствует голод, там сила в опале.

Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль»

Дорогие революционеры и революционерки, что вы едите во время революции? Надеюсь, вы больше не позволяете женщинам готовить вам еду в одиночку? Вам довелось отведать вкусного мороженого в Тунисе? А в Багдаде или Гонконге, откуда приходили еще более жестокие кадры протестов? Есть ли у вас возможность перевести дух?

Рёко Секигүти. «961 час в Бейруте (и 321 блюдо, которое их сопровождало)»

Антропологическое знание, если его понимать в самом широком смысле как знание о человеке, сложно представить без обращения к теме питания. Ни одна жизнь не мыслима без пищи. Это — простое, до банальности очевидное утверждение, которое подкрепляет физиологический голод и здравый смысл. Можно было бы сказать, что питание становится одним из первых способов познания мира, контакта с ним, но этот опыт антенатальный, то есть внутриутробный, а значит до- и нече-

ловеческий. Впоследствии практики питания и насыщения связаны одновременно и с интимными, и с публичными переживаниями. Пища становится поводом для контакта, приглашением к нему и самой формой коммуникации.

Интерес к изучению еды и практик насыщения в качестве аспекта социальных взаимоотношений наблюдается в самых ранних антропологических и этнографических исследованиях, но самостоятельной дисциплиной антропология еды стала только во второй половине XX века благодаря исследованиям К. Леви-Стросса, М. Дуглас, С. Минца и др., в которых питание стало рассматриваться не только как практика повседневности, но как сложная акторная сеть, связывающая и питающая все аспекты человеческой деятельности и не всегда понимающая питание буквально. Современные подходы к изучению пищи и питания картографируют широкое поле *food studies*, обнаруживая все новые способы мыслить множество процессов и явлений, связанных с едой.

Междисциплинарная конференция «“Съедобное-несъедобное?: к антропологии пищи и насыщения» стала пространством для переосмысления разнообразных процессов и явлений при помощи «пищевой» оптики. Несмотря на многообразие и широкую вариативность тем, предметов и исследовательских вопросов, все докладчицы и докладчики говорили о способности еды влиять на самоощущение и самоидентификацию, очерчивая границы вкусного и невкусного, домашнего и казенного, здорового и вредного, съедобного и несъедобного, своего и чужого, субъекта и объекта.

Первый день конференции начался с секции «*Загадки общепита: расшифровывая (пост)социалистическую еду*», посвященной вопросам производства и потребления пищи в рамках советского и постсоветского опыта. Заседание открывала *Елизавета Хаблова* (ИИЕТ РАН, Москва) докладом «*Советский агрономический гиперпроект развития субтропических регионов: между питанием, наукой и политикой*». Докладчица сфокусировалась на 1930-х годах, когда происходило наиболее интенсивное освоение территорий влажных советских субтропиков, рассматривавшихся в качестве места производства «колониальных товаров» (сахар, эфирные масла, чай, кофе, каучук и прочие). При этом политика агрономического развития данного региона как раз противостояла колониальной политике и, как указала Хаблова, ключевой целью ставила ослабление внутреннего рынка от ввозных товаров. Иллюстрируя идеологические аспекты советской субтропической кампании, она привела в пример выпуски научного журнала «Советские субтропики», выпускавшегося в Сухуме с 1929 по 1940 год, а также специальный выпуск «Огонька», посвященный этому региону (1934). Однако, несмотря на большие политико-экономические амбиции и ряд селекционерских успехов, проект все же оказался неудачным. Докладчица в качестве возможных причин указала на специфическую работу советской бюрократии, усложнявшей поставку растений, непригодность среды для неавтохтонных видов и начавшиеся в середине 1930-х репрессии.

Далее выступила *Дарья Радченко* (ШАГИ РАНХиГС, Москва) с докладом «*Кекс “Весенний” против кулича: алиментарный код невидимой религии*», в котором речь шла об особенностях существования ритуальной кухни в советском идеологическом пространстве. Ссылаясь в названии доклада на работу Т. Лукмана «Невидимая религия», докладчица определила кекс «Весенний» как секуляризированную культовую практику. Радченко последовательно реконструировала отношение советской власти к куличу: от резко критического в 1920-х годах, через временное примирение с религиозными практиками в военные годы, до компромиссного в послевоенные годы. При этом и кекс «Весенний» проходит ряд символических изменений. Появившийся изначально как альтернативный, идеологически правильный продукт, он быстро приобрел статус «конспиративного кулича», как отметила докладчица, советского по форме и традиционного по содержанию. Радченко

сравнила кулинарные книги для домашнего и для промышленного использования и обнаружила принципиальные различия в рецептуре блюд: кулич, существующий в поле домашней кухни, пекся из сдобного теста, а кекс «Весенний» — из бисквитного. Как подытожила докладчица, осязаемая вкусовая разница между этими двумя продуктами, а также их идеологический статус делают оба вида выпечки точкой выхода из системы советских практик и формирования если не религиозной, то по меньшей мере обращенной к традициям социальной общности.

Следующей выступила *Елизавета Казакова* (МВШСЭН, Москва) с докладом «*Лозунг на тарелке: еда как фактор формирования нового советского человека (1917–1928)*», в котором она рассказала о способах устройства быта в раннесоветский период через организацию практик приема пищи. Одной из целей советской власти в это время становится переустройство повседневности рабочих при сохранении режима строгой экономии ресурсов, вследствие чего предпринимались попытки перехода на систему общественного питания. После Гражданской войны основным местом для приема пищи оказались столовые, в которых можно было обменять талоны на еду. С началом проведения новой экономической политики встал вопрос о рентабельности учреждений общепита, и государственные столовые были заменены частными кафе, ресторанами и кооперативными столовыми Нарпита. Докладчица отметила, что ни те ни другие заведения так и не смогли принципиально изменить бытовые практики питания: первые заведения были недоступны рабочему из-за высоких цен, а во вторых еда часто была невкусной и малосъедобной, так как, по мнению диетологов и гигиенистов, определявших нормы питания, целью приема пищи было восстановление рабочих сил, а не получение удовольствия. Казакова пришла к выводу, что система общественного питания в раннесоветский период не только не смогла стать адекватной заменой домашней кухни, но и обнаружила социально-экономическое неравенство.

Завершил секцию *Георгий Сталинов* (НИУ ВШЭ, Москва) докладом «*Взаимопроникновение традиционного и современного промысла лососевых на Дальнем Востоке*». Опираясь на свои полевые исследования в дальневосточных деревнях, докладчик описал специфику традиционной добычи рыбы и ее трансформацию с приходом современных юридических и экономических практик и новых технологий. Так, для коренных малочисленных народов Севера лососевый промысел был источником пропитания и способом ведения хозяйства — заготовка рыбы ведется с помощью юкольника (прим. — приспособление для сушки рыбы или мяса). Сталинов обратил внимание на то, что исторически икра не являлась целью добычи лососевых, однако с приходом свободного рынка на нее вырос спрос, который впоследствии стал материальным основанием для взаимосвязи традиционного и современного рыбного промысла. Докладчик также отметил, что жители, имеющие юридический статус КМНС и использующие юкольники, могут заниматься и икорным промыслом. Но трудоемкий и ресурсозатратный процесс заготовки икры не позволяет стать этой практике повсеместной, и чаще сырье продается. Таким образом, формируется единая сеть, добывающая, заготавливающая и реализующая продукты лососевого промысла.

Секцию «*Кухни народов мира: национальные и локальные идентичности*» организаторы разделили на две части. В первой части прозвучали доклады, посвященные российской и постсоциалистической повседневности. Начала разговор о ее практиках *Инна Никитина* (ЕУСПБ). В своем докладе «*Поминальная трапеза греков России: в поисках благочестия*» она рассказала о трансформациях национальной ритуальной кухни в российской диаспоре греков. Поминки в ней являются событием, наиболее связанным с национальными традициями, поэтому соблюдение ряда правил оказывается для информантов достаточно важным. Никитина замети-

ла, что поминки образуют символическую оппозицию свадьбе, противопоставляя простоту и скромность праздничности и изобилию. Такой взгляд распространяется не только на пищу, но и на поминальные практики. Так, докладчицей отмечалось неодобрительное отношение информантов к коммерциализации поминальной трапезы, которая выражалась в избыточности закусок, предоставляемых в заведениях, а также к наличию деликатесных продуктов и жареного в поминальном меню. Осуждение вызывает также и обилие алкогольных напитков. Кроме того, поминки должны быть недолгими и ограничиваться тремя тостами. В настоящее время традиционные греческие поминки претерпевают изменения, связанные со взаимопроникновением соседних этнических культур. Но Никитина отметила, что, несмотря на это, поминальная трапеза по-прежнему остается точкой сборки национальной идентичности, казалось бы, ассимилированных греков.

Продолжил секцию доклад *«Per Stomachum Ad Astra: болгарская космическая еда как маркер статуса и национальной идентичности в космическую эпоху»* Ирины Поправко (ТГУ, Томск), рассматривавший вопрос о том, как питание космонавтов может отражать представления нации о себе. В начале докладчица определила проблему исследований космической еды, которая заключается в смещении фокуса на земные практики производства и потребления пищи. Ссылаясь на статью Дж. Леви *«An Extraterrestrial Sandwich: the Perils of Food in Space»* (2010), Поправко заметила, что космические программы имеют национальные амбиции и участвуют в символическом формировании образа будущего страны, поэтому наличие традиционных блюд в рационе космонавтов оказывается крайне важным, о чем свидетельствует положение о традиционных блюдах в бортовом питании в космосе. И если по производимым технологиям Болгария была на восемнадцатом месте в списке стран-участниц международной космической программы, то по производству питания она занимала третье место после СССР и США. Докладчица подчеркнула, что именно это становится важным сюжетом, формирующим публичную риторику о вкладе страны в освоение космоса, и, следовательно, предметом национальной гордости.

Завершила секцию Ксения Тихонова (ЕУСПб) с докладом *«К пресной воде нас приучили капиталисты»: ненасыщение водой как часть локальной идентичности в Калмыкии»,* в котором она рассказала, как потребление воды становится ядром нарратива национальной группы о самой себе. Калмыкия является регионом с хроническим дефицитом пресной воды, что рассматривается рядом экологов как катастрофа. Однако эта ситуация воспринимается внешними наблюдателями и фактически переживающими ее людьми по-разному. Тихонова сослалась на работу А. Баллестеро *«A Future History of Water»* (2019), в которой отмечается перформативный статус воды в дискурсе катастроф. Проанализировав рассказы информантов об опыте потребления воды, докладчица выделила два взаимосвязанных мотива, через которые складывается локальная идентичность, — мотив разницы своей и чужой (привозной) воды и мотив ностальгии по советскому прошлому. Собеседники отдавали предпочтение местной горько-соленой воде, указывая на невозможность насытиться опресненной водой, привезенной из других мест. Также информантами высказывалось мнение, что раньше, в советские годы, местная вода была лучше. Вывод, к которому пришла докладчица, заключался в том, что местные практики, связанные с потреблением воды, становятся значительным аспектом формирования локального единства и его самопрезентации.

Участницы и участники секции *«Внутренняя кухня: насыщение в поле и теории»* обратились к самой фигуре антрополога. Первым выступил Дмитрий Верховцев (ИЭА РАН, Москва) с докладом *«Включенное поедание: социальное сближение через пищу в концепциях и полевой практике советских этнографов»*. Доклад-

чик начал с экскурсии в историю изучения быта: в этнографических исследованиях XIX века он воспринимался как синоним материальной культуры, ограниченной триадой «пища, одежда, жилище». В конце 1920-х годов появилась Ленинградская этнографическая школа, критиковавшая метод описательного изучения материальной культуры и предлагавшая взамен стационарный метод, который предполагал длительное пребывание в поле с максимальным включением в жизнь исследуемого сообщества¹. Далее Верховцев привел пример трехлетней полевой работы В. Кузнецовой, которая одной из первых начала непосредственно жить среди информантов и делить с ними быт, в том числе и пищу, своеобразно встраиваясь в системы родства. Детальнее этот способ сближения с респондентами и изучения материальной культуры исследовал Н. Бутинов. Он разработал концепцию родства по пище, которое в некоторых сообществах является более значимым, чем родство по крови. Таким образом, подытожил докладчик, совместная трапеза становится одним из методов включения исследователя в жизнь сообщества.

Продолжила говорить о границах и способах интеграции антрополога в жизнь информантов *Людия Рахманова* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург). В рамках своего доклада «*Еда спасающая; еда, приближающая крах: кто кого кормит, как подает и готовит в полях и за их пределами*» Рахманова отметила перформативность фигуры антрополога и его драматургическое вовлечение в практики питания, которые являются ядром гостеприимства. Было приведено несколько сюжетов, связанных с опытом приема пищи самой исследовательницы в поле. Прежде всего, Рахманова обратила внимание на отношение исследуемых к ее физиологической реакции (тошноте) — в одном случае это несколько усложнило общение с информантами, в другом — сплотило их вокруг поиска лекарства и обсуждения пищевого опыта. Далее докладчица выделила мотив испытания (члены сообщества предлагали ей приготовить специфическое местное блюдо или съесть экзотический продукт) и заметила, что не всегда успешное прохождение испытания способствует интеграции исследователя в группу. Кроме того, оценивается и то, что покупает антрополог. Особое место занимает гендерный аспект — еда делится на «мужскую» и «женскую», а практики приготовления и приема пищи могут быть семантически спаяны с практиками заботы и романтического ухаживания, что может дискредитировать антрополога. Докладчица сделала вывод о том, что сама же пища становится актором взаимоотношений в поле и напрямую влияет на их глубину, прочность и качество. А тело исследователя становится инструментом по сбору и анализу материала.

Завершил секцию доклад «*Маркс, сладкая картошка, ЭВМ и полевая работа: жизнь и смерть кибернетических воображений пищи в антропологии*» *Григория Винокурова* (ЕУСПб / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург), объектом которого стало само антропологическое знание как система, не только исследующая практики питания и насыщения, но и способная сама по-своему питаться и насыщаться. Докладчик предložил рассматривать пищу и связанный с ней разнообразный опыт как объем

1 Докладчик приводит слова В.Г. Богораз в качестве пищевой метафоры, раскрывающей новую этнографическую эпистемологию: «Когда я читал лекцию о русской этнографической работе в Америке, я сказал, что мы в нашей практической работе применили пословицу, которая говорит: “Надо съесть с человеком пуд соли, чтобы понять друг друга”, а мы, полевые этнографы, можем сказать: “Надо скормить туземным вшам 2 фунта своей собственной крови, чтобы понять его быт”. А пища эта воспринимается очень маленькими порциями. Это означает, для того чтобы изучить культуру, нельзя чуждаться ни невежества, ни грязи, ни голода. Вы должны сами это претерпеть» («От классиков к марксизму»: совещание этнографов Москвы и Ленинграда 1929 г. / Под ред. Д.В. Арзютова, С.С. Алымова, Д.Дж. Андерсона. СПб: МАЭ, 2014. С. 262–263).

данных, который антрополог с помощью письма о них организует в информационные потоки, поддерживающие всю социальную систему. На примере работы Р. Раппопорта «Pigs for the Ancestors: Ritual in the Ecology of a New Guinea People» (1968) Винокуров показал, как кибернетический способ мыслить социальные практики обнаруживает общие тенденции устройства сообщества. Далее он провел параллель с ранней работой К. Гирца «Agricultural Involution: The Process of Ecological Change in Indonesia» (1963) и указал на то, что такой способ организации и анализа собранного материала является характерным для американской антропологии 1960-х годов. Винокуров здесь отметил принадлежность Гирца к Департаменту социальных отношений Гарвардского университета. В те годы им руководил Т. Парсонс, который разрабатывал теорию о социальном пространстве как единой системе. Подытоживая, докладчик оставил открытым вопрос о том, насколько кибернетическое исследовательское воображение влияет и актуализируется в современных антропологических методах.

Первый день конференции закрыла секция «*Барная карта: алкоголь как съедобное и несъедобное*», в которой докладчики представили различные взгляды на культуру потребления алкоголя. Начала секцию *Варвара Зотова* (НИУ ВШЭ, Москва) докладом «*Водка — яд: туда и обратно*». Сначала докладчица обозначила путь трансформаций, которые прошла водка от лекарственного средства *aqua vitae* до пищевого продукта, сертифицирующегося по ГОСТу. Далее Зотова обратилась к антиалкогольным кампаниям трезвеннических движений разных лет, через публичные практики которых сформировался тезис «Водка — яд». В частности, внимание было обращено на работу с нормативными документами и конструирование конспирологических теорий о том, что изменение процента допустимого содержания метилового спирта в составе напитка свидетельствует о намерении государственных органов ухудшать состояние здоровья населения. Здесь докладчица обнаружила дискурсивную тенденцию говорить о водке, исходя из ее органолептических свойств (состав, мягкость/жесткость и др.), а не из вкусовых качеств. Исходя из этого, Зотова сделала вывод о том, что водка — вещество, а не напиток. К тому же вещество это нельзя отнести к ядам, так как в классификации токсичности химических веществ водка отнесена к четвертому классу малотоксичных веществ.

Продолжил секцию доклад *Веры Марковой* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Алкоголизм как метафора. Об опыте изучения сообщества “Семейные группы Ал-Анон”*», в котором был представлен результат анализа дискурсивных практик групп для родственников и друзей людей, болеющих алкоголизмом. Докладчица подчеркнула медиализацию чрезмерного потребления алкоголя и указала, что для сообщества «Семейные группы Ал-Анон» использование болезни как метафоры является смыслообразующим нарративным ходом. Такое отождествление располагает алкоголизм сразу в нескольких телах и указывает на гомеостаз системы родства. При этом, как отметила Маркова, само употребление становится общим, но потеря контроля, связанная с ним, проявляется по-разному. Из этого докладчица сделала вывод о том, что потребление алкоголя не всегда можно рассматривать в качестве иносказания при описании опыта взаимоотношений с алкоголиком, — родственные связи сливаются в единый организм, который потребляет алкоголь на уровне физического тела, а не метафорически.

Последним в секции стал доклад «*Штукатурка, фиалки, компот, мокрая теплая собака, свекла: классификация винных дескрипторов по их приятности и поэтичности в рамках профессиональных винных дегустаций*» *Даниила Иванова* (НИУ ВШЭ, Москва). Он рассказал про особую поэтику говорения о винах в среде профессиональных дегустаторов. Ими выделяются первичные, вторичные и третичные ароматы при оценке вин. Первая группа ароматов указывает на сорт

винограда, вторая — на условия брожения, а третья — на особенности созревания. Докладчик отметил, что дескрипторы первичных и вторичных ароматов в большинстве своем связаны с конвенционально съедобными референтами, но на уровне третичных ароматов происходит разрыв и появляются запахи с несъедобными референтами (например, антресоль или чернила). По наблюдению Иванова, комплексность третичного аромата, то есть способность его дескриптора охватить сразу все три уровня раскрытия вина, складывается в своеобразную аналитическую поэзию, расширяя и усложняя символическую сеть вкусового опыта. В заключение докладчик отметил, что такая социальная языковая игра проводит границу между профанным и экспертным взглядом.

Второй день конференции открылся секцией *«Политики питания: еда в социальных институтах»*, посвященной пониманию еды как политического актора. Секция началась с доклада Александры Захаровой (ЕУСПб) *«Гастрономические идеологемы в дискурсе сельских управленцев: о концепциях сытости, кормления и потребления»*. В нем практики питания и насыщения исследовались как фигуры речи, с помощью которых органы местной власти транслируют идеологию. Докладчица обнаружила ряд дискурсивных особенностей в процессе взаимоотношений руководства поселения и неблагополучных жителей. Прежде всего была выстроена несколько дегуманизирующая оппозиция бездомности и одомашненности, которая, в свою очередь, и привела к пищевой метафорике. В этой метафорике Захарова выделила три семантических поля: голод как следствие негосударственной, соседской помощи, которая осмысляется как «подкармливание», сытость как состояние включенности в систему государственной социальной поддержки и обжорство как неблагодарное, потребительское использование государственных ресурсов. Здесь докладчица заметила логику гоббсианского дара, противопоставленного договору, — государство отдает благо по доброй воле, а не по гарантированным взаимным обязательствам сторон. Кормление, выражающее нисходящую логику дара, обеспечивает легитимность власти, а стихийные горизонтальные инициативы осуждаются местными руководителями, так как представляют конфликтующую дарообменную систему.

Далее выступила Александра Мартыненко (ЕУСПб / ИЛИ РАН, Москва) с докладом *«Холодильник “на контроле”: проверка детского питания в работе органов опеки»*, в котором рассказала о собственном опыте полевой работы в органах опеки и поделилась наблюдениями за практиками, связанными с пищей. Докладчица указала на особое внимание, которое уделяется холодильнику в доме, — он является своеобразным дисплеем, иллюстрирующим способность вести хозяйство и быть семьей. Ключевую роль в формировании образа благополучия играет суп, в связи с чем Мартыненко задалась вопросом о том, какие черты этого блюда делают его гарантией благополучия ребенка. Докладчица выделила ряд оппозиций: горячее-холодное, длительное-быстрое, жидкое-сухое, вареное-жареное, объемное-скудное, где первый элемент отсылает к различным способам проявления заботы (поддержание тепла, выделение времени на приготовление отдельной диетической пищи, внимание к вариативности ингредиентов), которые могут поддерживать статус благополучной семьи на институциональном уровне. Из этого наблюдения был сделан вывод о том, что суп является актом биополитики, который направлен на реорганизацию работы органов опеки как представителей власти.

Заключительным в секции стал доклад *«Институциональная» vs “любимая” еда в хосписе»* Екатерины Токаловой (ЕУСПб), в котором речь шла о практиках питания в паллиативных учреждениях. Докладчица высказала идею о том, что еда в хосписе становится местом запутанной материальности, через которую проис-

ходит не только физическое насыщение умирающего человека, но и формирование его самоощущения, а также качественного контакта с персоналом и другими пациентами. Институциональная пища противопоставляется домашней еде по степени насыщенности вкусом, цветом и запахом, которые выстраивают эмоциональные связи с прошлым опытом и подсвечивают личностные изменения, произошедшие уже после болезни и приобретения паллиативного статуса. Токалова рассказала о традиции «тележки радости», на которой представлена разнообразная еда для пациентов хосписа, и отметила, что так еда оказывается поводом для коммуникации и способом быть рядом с умирающим. Однако также было замечено, что и институциональная еда может быть любимой и приятной. Токалова подытожила, что практики питания в паллиативных учреждениях становятся пространством проявления заботы и способом воспроизведения и актуализации идентичностей.

Исследовательский интерес докладчиков секции *«Перерыв на обед: хронотопы пищевых практик»* был сосредоточен на проблемах времени и места приема пищи. Открыл секцию Николай Гончаров (МАЭ (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург) докладом *«Темпоральность продовольственной безопасности населения северо-востока Якутии»*. Докладчик отталкивался от определения продовольственной безопасности как состояния, при котором все люди имеют постоянный физический и экономический доступ к достаточной, безопасной и питательной еде для удовлетворения диетических потребностей и пищевых предпочтений, способствующего ведению активной и здоровой жизни в соответствии с Римской декларацией о всемирной продовольственной безопасности. Это определение оказывается проблемным в контексте его применимости в удаленных и малодоступных регионах, которыми являются Аллаиховский и Нижнеколымский районы. Размышляя о возможных перспективах развития и дополнения определения продовольственной безопасности, Гончаров обратил внимание на специфику темпоральности в обеспечении данных территорий. Он выделил две временные формы: линейную, которая связана с политико-экономическими и экологическими трансформациями жизни регионов, и циклическую, которая в большей степени зависит от природных циклов и связанных с ними способов снабжения. При этом в разговоре о линейной темпоральности докладчик сделал замечание о ностальгическом обращении информантов к советскому прошлому, которое характеризовалось большей стабильностью, качеством и продуктовой вариативностью продовольственных поставок. Гончаров сослался на классификацию ритмов А. Лефевра и указал на полиритмию линейной и циклической темпоральности продовольственной безопасности региона, которая, однако, может переходить в аритмию, вызванную малопредсказуемыми природными условиями. Исходя из этого, докладчик предложил пересмотреть понятия продовольственной безопасности, принимая во внимание сложное переплетение различных акторов и темпоральностей.

Следующим был доклад Степана Петрякова (ЕУСПб) *«Убийство пролетарского голода: случай контрактных коммерческих сборщиков дикоросов»*, в котором исследовалась микрополитика питания сезонного рабочего, занятого заготовкой дикорастущего сырья. Используя криминалистическую метафору, предложенную С.У. Минцем в статье «Time, sugar and sweetness» (1979) для обозначения сложных социальных и исторических взаимосвязей колониальных товаров и рациона рабочих, докладчик обратил внимание на особый хронотоп «убийства». Он заметил, что содержание и локализация пищевых практик рабочих идет бок о бок с конфигурацией капиталистического накопления, классовой структуры и их пространственно-временными эффектами. Так, пространство труда сезонного сборщика оказывается отделено тремя уровнями изоляции: лагерь с общежитием распо-

лагается на окраине промзоны и инфраструктурно отделен от моногорода, а место сбора ягод расположено в десятках километров от лагеря. Практики повседневности же определяются экономикой «вахты», которая направлена на максимальную эффективность организации труда при предельном снижении процента других активностей, что оказывает существенное влияние на способы приготовления и потребления пищи. В подтверждение этой идеи Петряков привел попытку рабочих совместно пожарить мясо на городском пляже, которая закончилась одиночным приготовлением и употреблением этого мяса из пластикового контейнера в обеденный перерыв одним из сборщиков. Подводя итоги, докладчик отметил, что пространственная изоляция и удержание рабочей силы как модус позднекапиталистических режимов становится местом убийства социального ядра трапезы.

Секцию *«Завтрак на траве: природные измерения съедобного и несъедобного»* открыл Дмитрий Щербаков (НИУ ВШЭ, Москва) с докладом *«Мой муж давится кукурузой, чтобы мне досталась пшеница...»: колониальная идентичность и еда в Новой Англии XVII в.»*. Докладчик скептически высказался о применимости понятия пищевая революция в контексте развития первых американских поселений, а также рассмотрел пути знакомства и присвоения автохтонных продуктов (прежде всего тыквы и кукурузы) первыми поселенцами. Государственное насаждение практик питания в Европе было противопоставлено ситуации выживания и постоянному контакту с Другим в лице коренных народов. Кроме того, отмечалось сильное влияние догматов предопределенности у пуритан, что легло в основу колониальной идентичности и влияния дихотомии дикости и цивилизованности. Щербаков сопоставил религиозное сознание и «кулинарный треугольник» К. Леви-Стросса, где автохтонные продукты помещаются в его центр, не являясь ни сырыми, ни приготовленными, ни испорченными, так как уже вошли в рацион, но еще не подверглись культурной обработке. Свидетельством этого докладчик приводит работу *«A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson»* (1791) М. Роулэндсон, в которой она описывала еду коренных жителей как разнообразную (и вкусную, и отвратительную), но не дающую чувства насыщения из-за своей «дикости». Полная интеграция новых продуктов в рацион американцев произошла только в XIX веке, и докладчик предположил, что это связано с физическим отдалением фигуры Другого и смягчением кризиса колониальной идентичности.

Далее выступила Александра Пискунова (СИ РАН, Санкт-Петербург) с докладом *«Съедобное несъедобное и наоборот: о потреблении природных ресурсов»*, в котором исследовалась эпистемологическая и онтологическая граница между съедобным и несъедобным. Докладчица рассмотрела еду и ресурсы в качестве первичных категорий, с помощью которых выстраиваются связи с нечеловеческим миром. Она обнаружила, что съедобное и несъедобное могут быть эквивалентными. Это раскрывается в разных практиках, прежде всего на этапе категоризации объектов. Пискунова привела ряд общих онтологических оснований еды и природных ресурсов как «съедобного» и «несъедобного»: обе категории мыслятся как гомогенизированные, стандартизированные ценности, вносящие асоциальный вклад в экономику, и имеют генеративный потенциал, который может потребляться/использоваться для удовлетворения потребности в энергии. Из этого рождается метафорика добывания, потребления и насыщения, использующаяся в разговоре как о добыче природных ресурсов, так и о продуктах пищевой промышленности и еды в целом. Переходя непосредственно к трансформациям съедобного в несъедобное и наоборот, докладчица привела пример биотоплива, где пищевые продукты переходят в разряд непищевого топлива, а также добавления символики и продуктов угледобывающей промышленности в пространство пищевых практик Кузбасса,

заметив, что в таком случае символическое содержание подавляет фактическое. В частности, Пискунова показала леденцы черного цвета «Сила угля», оформление и меню кемеровского ресторана «Забой», выполненного в тематике угольной шахты.

Секцию подытожил доклад *Алексея Конакова* (независимый исследователь) *«Промысловые рыбы как пациент и агент советской жизни»*, в котором он рассказал о том, как советские люди влияли на рыбу и как рыба влияла на советских людей. Докладчик указал на традиционность рыбного промысла и рыбных блюд в до-революционной России, отмечая, однако, что тогда это была преимущественно речная рыба. Активное гидростроительство раннесоветского периода, связанное с необходимостью электрификации территорий, коренным образом изменило картографию рек и их биосистемы. С затоплением одних территорий, осушением других, появлением водохранилищ и изменением экологической обстановки произошло изменение ареалов и количества речной рыбы, что сказалось на промысловой деятельности. Кроме того, Конаков отметил и постепенную трансформацию пищевого дискурса — в рационе советского человека блюда из речной рыбы заменялись блюдами из морской: ее стали считать более вкусной и полезной, что распространялось государственными институтами через печать. В заключение докладчик указал, что такая сложная акторная система за сто с небольшим лет перевела советского, а потом и российского жителя с потамотрофии на талассотрофию.

Вторая часть секции *«Кухни народов мира: национальные и локальные идентичности»* сосредоточилась на восточной кухне. Ее открыл доклад *«Переходное состояние горцев Восточного Гиндукуша, выраженное через пищу и связанные практики»* *Святослава Каверина* (Российско-армянский университет, Ереван), в котором он рассказал об изменении практик повседневности и органической культуры жителей Нуристана. Традиционно языческое население этого региона, существовавшее за счет ведения сельского хозяйства и промыслов, в настоящее время находится в ситуации культурного перехода в связи с индустриализацией и исламизацией. Докладчик отметил сильное влияние афганцев на коренных жителей Нуристана, выраженное в демографической гонке, а также насаждении мусульманских обычаев. Так, например, становятся видимыми изменения в практиках приема пищи, поскольку женщины сепарируются от мужского сообщества: они едят в отдельном месте то, что осталось после трапезы мужчин. Сама трапеза, происходившая за столом, перемещается по мусульманским обычаям на пол. Кухня не отличается обилием и вариациями блюд, но становится более сладкой, соленой и острой, в чем докладчик углядел влияние пищевых добавок в промышленные продукты. Исторически для горцев Восточного Гиндукуша козы являлись сакральными животными, их статус сохранился по сей день, что в хозяйственном смысле отличает коренных жителей Нуристана от афганцев, разводящих овец. Происходит трансформации и среди выращиваемых культур, которые все чаще заменяются кукурузой. Таким образом, автохтонные культуры постепенно вытесняются более агрессивными этническими соседями.

Разговор о соседских взаимоотношениях в сфере еды продолжила *Александра Засядько* (ЕУСПб). В докладе *«Пища как этнический атрибут: парсийская кухня в Индии»* она рассказала, как пища и практики питания зороастрийцев становятся признаком, который отделяет своих от чужих. Парсы являются миноритарной этноконфессиональной группой в Индии, которая стремится к сохранению своих традиций и в условиях невозможности территориальной изоляции практикует изоляцию культурную. Так, докладчица указала на то, что познакомиться с традиционной кухней чужаку можно только в том случае, если его пригласят на праздник или свадьбу. Однако, несмотря на сознательную культурную закрытость, пищевые

практики и привычки все же подверглись кросс-культурной адаптации — Засядько отметила влияние английской (большинство парсийских десертов заимствованы из нее) и китайской кухни. В то же время питание зороастрийцев отличается от питания мусульман и индийцев наличием алкоголя и мяса в рационе, так как их религия не запрещает телесные удовольствия и осуждает аскетизм. На этом основании докладчица сделала вывод, что еда и пищевые практики являются группообразующими в парсийской культуре.

В завершение секции прозвучал доклад *Ильи Крапивина* (ЕУСПб) «*Расширение границ халяль: от забоя животных к молекулярной экспертизе продуктов*», в котором речь шла о сертификации мясных продуктов в соответствии с шариатскими стандартами. Изначально халяль относился к мясу животных, однако в современном мусульманском мире халяльными могут быть и другие продукты, а также одежда, косметика, моющие средства и т.д. Докладчик предположил, что такая озабоченность статусом потребляемых продуктов исходит из развития и усложнения промышленного производства пищи. Вследствие этого появляются институты, занимающиеся экспертизой халяль, которая проводится через аудиты на производствах и молекулярный анализ. Любопытным было замечание о контаминации и истахали — процессах перехода из халяля в харам и наоборот (докладчик привел в пример харамный статус желатина). Эксперты сертификационных органов пришли к выводу о том, что истахала не происходит, так как не меняется химический состав продукта, из чего можно сделать вывод о том, что религиозно дозволенное определяется теперь по химическому составу, а не по физическому состоянию. В заключение Крапивин отметил тенденцию производства знания о запретном и дозволенном через методы и институты светской науки, что может упрекать на хрупкость статуса халяль.

Заключительная секция с интригующим названием «*Ешь своих, чтоб чужие боялись: основания и парадоксы каннибализма*» была открыта докладом «*“Кто кого здесь ест?”: метапрагматика энергетического вампиризма в эзотерической психологии*» *Екатерины Хониневой* (ЕУСПб / ИЛИ РАН, Москва). Для исследования энергетического или психического вампиризма докладчица обратилась к работе *Дион Форчун* «Психическая самозащита» (1971), в которой описывался опыт встречи с вампиром, а также определялась его природа как онтологически чуждого существа. При этом субъект, на которого направлен вампиризм, представляется как сосуд, наполненный жизненной энергией, благодаря чему становится возможной параллель с символическим значением крови как субстанции, заключающей в себе человеческую жизнь. Из этого положения складываются метафоры вампиризма, где вампир представляет моральную персонификацию зла и Другого. В качестве примера Хонинева привела цитаты из *К. Маркса*, в частности наиболее знаменитую из «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта»: «Буржуазный строй, который в начале столетия поставил государство стражем при только что возникшей парцелле и удобрял ее лаврами, стал вампиром, высасывающим кровь ее сердца и мозг ее головы и бросающим ее в алхимическую реторту капитала». Однако существует и обратная тенденция к «одомашниванию» и психологизации вампиризма, которая накладывается на идеи о каннибализме *К. Леви-Стросса*. Примером такого мышления выступает практика психолога, астролога, коуча и ведьмы *Галины Карауловой*, которая понимает вампиризм не как сущностно чуждое явление, а как специфический модус человеческих отношений, который проявляется в повседневных практиках и взаимодействиях. Такое понимание вампиризма раскрывает основы бытия неолиберальных субъектов.

Владимир Култыгин (независимый исследователь) представил доклад «*Есть, чтобы творить*», подготовленный в соавторстве с *Натальей Вихревой* (Россий-

ская галерея искусств, Севастополь / МГАХИ им. В.И. Сурикова, Санкт-Петербург). В выступлении речь шла об антропофагии как об аутентичном творческом методе бразильского искусства. В первую очередь докладчик разделил антропофагию как ритуальное действие и каннибализм как неритуальное и в качестве подтверждения этого привел практики этнической группы тупинамба, в которой антропофагия выступает в качестве динамического метода и своеобразной метонимии усвоения качеств съеденного с целью дополнения сущности субъекта. Актуализация такого взгляда на явление происходит в «Манифесте антропофага» (1928), вышедшем в первом номере журнала «Revista de antropofagia» — важного издания для бразильского модернизма. Манифест датирован «днем пожирания епископа Сардиньи» народом каэте, что становится альтернативной точкой отсчета истории Бразилии, — съев епископа, коренные народы стали «бразильцами», то есть Другой физически смешался с их сущностью, породив нового субъекта. В качестве примера Култыгин привел роман Марио де Андраде «Макунайма», где антропофагия находит отражение в мотивах становления, обретения тела и объединения с природным миром. Докладчик отметил, что антропофагия становится мифопоэтической матрицей, через которую формируется культурная идентичность бразильцев, даже притом, что в настоящее время она подверглась постмодернистскому распаиванию и упразднению мифа.

Следом прозвучал доклад «Сытые предки и голодные демоны: гастро-экономический обмен с миром мертвых в современном Вьетнаме» Алишера Шарипова (ИЛИ РАН, Москва). Выступление исследовало, как еда встроена в практики обмена с потусторонним миром. Обращаясь к работе М. Мосса «Очерк о даре», докладчик расположил обмен пищей с умершими в логике дара, которая существует на трех основаниях — дарить, принимать и возвращать. Также он указал на то, что дар не бескорыстен, а духи являются подлинными собственниками вещей и благ мира. Для вьетнамцев потусторонний мир — зеркальное отражение мира живых, поэтому умершим нужно то же, что и при их жизни. При этом снабжение духов происходит двумя способами: через алтарь (пищевые подношения) и через сожжение (другие вотивные объекты). Еда на алтаре должна быть цельной, во время горения благовоний она превращается в освященную, физическая пища трансформируется в лок (*Lôc*) — благодать, которая является формой дара предков потомкам за моральные заслуги и ритуальные практики, поддерживающие их посмертное существование. Шарипов также рассказал о ритуале похищения призраков как форме милостыни, в котором еда и напитки, отданные бродячим душам, служат средством защиты дома от утечки благ. Таким образом, пища оказывается материальным агентом медиации между мирами живых и мертвых, выполняющим в ритуальных контекстах экономическую функцию аккумуляции и сохранения капитала.

Конференцию завершил доклад Дениса Сивкова (МВШСЭН / РАНХиГС, Москва) «Кормить и есть предков в замкнутом объеме (наброски теории астроканнибализма)». В нем докладчик, отталкиваясь от традиционного научно-фантастического сюжета о превратностях космических миссий, рассуждал о природе каннибализма с точки зрения динамик развития человеческого проекта. Сивков начал с разбора работы Афинагора Ассинского «Воскресение мертвых», в которой решается вопрос о воскрешении тех людей, чьи останки были съедены рыбой, ставшей пищей для другого человека. Здесь обнаруживается точка входа в проблему распространения тела человека по космосу, которая интересовала русских космистов. Далее Сивков обратил внимание на корпускулярный каннибализм Н. Федорова, который остался нерешенной проблемой для самого философа. Э. Повинелли предприняла попытку решить ее в эссе «Предки навсегда!»: с позиции активистской антропологии, а также через призму жизни индигенных сообществ исследо-

вательница, с одной стороны, обнаруживает общность в стремлении к воскрешению предков и бессмертию, с другой — критикует Федорова за утопически большой масштаб этого воскрешения и игнорирование земли, места жизни и собственно физических захоронений. Однако докладчик счел ее критику нерелевантной и выдвинул тезис о том, что рано или поздно человечество попадет в мальтузианскую ловушку, выбраться из которой оно сможет только с помощью корпускулярного астроканнибализма.

Алина Полякова

Наши авторы

Мария Александрова

НИУ ВШЭ (Москва),
Аспирантская школа по
филологическим наукам,
аспирантка
de.maleksandrova@gmail.com.

Ольга Балла

Литературный критик,
эссеист
gertman65@gmail.com.

Никита Быстров

Уральский федеральный
университет имени пер-
вого Президента России
Б.Н. Ельцина, доцент; кан-
дидат философских наук
nikita-bystrov@yandex.ru.

Алексей Вдовин

НИУ ВШЭ, Школа
филологических наук,
профессор; доктор
филологических наук
avdovin@hse.ru.

Татьяна Венедиктова

Московский государ-
ственный университет
им. М.В. Ломоносова,
кафедра общей теории сло-
весности (теории дискурса
и коммуникации), филоло-
гический факультет, заве-
дующая, профессор; доктор
филологических наук
tvenediktova@mail.ru.

Мария Вербицкая

НИУ ВШЭ, Школа фило-
логических наук, стажер-
исследователь
masha-verbickaya@mail.ru.

Валерий Вьюгин

ИРЛИ РАН (Пушкинский
Дом), ведущий научный
сотрудник Отдела тео-
ретико-литературных
и междисциплинарных
исследований; доктор
филологических наук
valeryvyugin@gmail.com.

Анастасия Голованова

ГПНТБ СО РАН, младший
сотрудник Лаборатории
книговедения (Сектор
самиздата и нетрадицион-
ной печати)
anastasiya.golovanova_spsl_
nsc@mail.ru.

Галина Ельшевская

Независимый
исследователь
gaselsh@gmail.com.

Галина Заломкина

Самарский националь-
ный исследовательский
университет им. академи-
ка С.П. Королева, доцент;
доктор филологических
наук
zalomkina.gv@ssau.ru.

Андрей Zubov

МГУ им. М.В. Ломоносова,
кафедра общей теории
словесности, преподава-
тель; кандидат филологи-
ческих наук
artem_zubov@mail.ru.

Саодат Камилова

НУУз, профессор; литера-
туровед, переводчик
s.kamilova@nuu.uz.

Кирилл Зубков

Издательство «Новое
литературное обозрение»;
кандидат филологических
наук
k_zubkov@inbox.ru.

Александр Кобринский

Независимый исследова-
тель; доктор филологичес-
ких наук
o-o1-o@list.ru.

Вера Котелевская

Южный федеральный
университет, Ростов-на-
Дону, институт филологии,
журналистики и межкуль-
турной коммуникации,
кафедра отечественной и
зарубежной литературы,
доцент; кандидат филоло-
гических наук
vvkotelevskaya@sfnedu.ru.

Анатолий Кулагин

Коломенский педагогичес-
кий институт, кафедра ли-
тературы, профессор; док-
тор филологических наук
kula-mariya@yandex.ru.

Иван Курбаков

Независимый
исследователь
ensueo@gmail.com.

Никита Левитский

Поэт
leveetskeey@gmail.com.

Михаил Макеев

МГУ им. М.В. Ломоносова,
филологический факуль-
тет, профессор; доктор
филологических наук
mmakeev@icloud.com.

Александр Марков

РГГУ, профессор; доктор
филологических наук
markovius@gmail.com.

Вера Мильчина

ИВГИ РГГУ, ведущий на-
учный сотрудник; ШАГИ
ИОН РАНХиГС, ведущий
научный сотрудник; канди-
дат филологических наук
vmilchina@gmail.com.

Наталья Морженкова

Университет Хуацяо (Цюаньчжоу, КНР), колледж иностранных языков, профессор; доктор филологических наук
natalia.morzhenkova@gmail.com.

Дарья Московская

ИМЛИ РАН, заведующая отделом рукописей; доктор филологических наук
d.moskovskaya@bk.ru.

Алина Полякова

Независимая исследовательница
apolyakova002@gmail.com.

Алексей Порвин

Поэт, критик
sensus.interni@gmail.com.

Карина Проничева

Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук, научный сотрудник; PhD по музеологии
kpronicheva@mail.ru.

Анатолий Рясов

Независимый исследователь; кандидат политических наук
x25@mail.ru.

Евгений Савицкий

Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук
e_savitski@mail.ru.

Евгения Строганова

Государственный мемориальный музей-заповедник Д.И. Менделеева и А.А. Блока, научный сотрудник; доктор филологических наук, профессор
enstroganova@yandex.ru.

Сергей Ташкенов

Независимый исследователь (Москва); кандидат филологических наук
sergey.tashkenov@gmail.com.

Александр Уланов

Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук
alexulanov@mail.ru.

Александр Федута

Независимый исследователь; доктор хабилитированный гуманитарных наук
alexfeduta@gmail.com.

Хильде Хогенбом

Государственный Университет Аризоны (США), Школа международных литератур и культур, доцент; PhD
hilde.hoogenboom@asu.edu.

Чен Чанг

Нанкинский университет, доцент; PhD
chenchang@nju.edu.cn.

Анна Швец

Кафедра общей теории словесности, филологический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова, кандидат филологических наук, старший преподаватель. Факультет гуманитарных наук, Школа филологических наук, НИУ ВШЭ, кандидат филологических наук, старший преподаватель
av_shvets@phdphil.ru.

Рональд Шлейфер

Университет Оклахомы, профессор-исследователь английской литературы им. Джорджа Линна Кросс, доцент медицины; PhD
schleifer@ou.edu.

Дина Шулятьева

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа философии и культурологии Факультета гуманитарных наук, доцент; доктор филологических наук
dshulyatyeva@hse.ru.

Василий Щукин

Ягеллонский университет, профессор; доктор гуманитарных наук
wszczukin@yandex.com.

Summary

The Language of Witness, the Language of Catastrophe

This cluster consists of Nikita Bystrov's translations of **Jacques Derrida's** interview and essay by **Michal Ben-Naftali**. In his own paper titled «“There Is No Past Tense”: Tuvia Rübner's Poetry of Testimony», **Nikita Bystrov** presents a series of observations regarding the Israeli poet Tuvia Rübner and his poetics of Holocaust testimony. Author briefly describes three stages in the evolution of this

poetics: from the depiction of a family who perished in Auschwitz as co-present with the lyrical «I» in an external (natural) space, to a dialogue mediated by family photographs, and concluding with testimony in the form of «postcard poems», in which personal memory merges with collective memory, and individual losses are situated within the context of the pan-European Holocaust.

The Haptic in Modernism

Tatiana Venediktova's paper «Truth of Life by Sight and by Touch» explores the way realism and modernism, sequential and oppositional periods in modern literary history, cultivate the dual mode of perception and imagination — optic and haptic, prioritizing critical detachment and intensely corporeal involvement. Anton Chekhov's story «The Kiss» (1887) is analyzed as an insightful study of the complex nature of modern imagination.

The essay «The Modernist Wisdom of Haptic Art: Bereavement, Laughter, and Lyricism in Ernest Hemingway, William Carlos Williams, and Anton Chekhov» by **Ronald Schleifer** begins by focusing on the manners in which touch — our reciprocal engagements with the world — gives rise to different kinds of wisdom in the Modernism of Hemingway, Williams, and Chekhov. It argues that it is by means of touch that we find ourselves dwelling in the world. In these writers, we can discover and comprehend the notable performativity of the Modernist arts.

Natalia Morzhenkova in her «Wandering the Modernist Text: The Modernist Reader and the Writer (the Case of Virginia Woolf)» seeks to examine Virginia Woolf's concepts of modernist reading and writing as grounded in haptic sensations. Through analysing her interpretation of reading and writing as embodied experiences, the author explores the interconnectedness of the figures of the flâneur, the cinemagoer, the modernist reader, and the writer as variants of the contemporary cultural subject, sensitive to the somaesthetic aspects of receptive and productive creative activities.

In her article «That Obscure Object of Attention: “Solid Objects” and Haptic Experience in Virginia Woolf's Short Stories» **Dina Shulyatyeva** examines haptic images in Virginia Woolf's short stories. Based on the theory of haptic visuality and thing theory, the author describes the transformations that occur to objects, and the experience that opens up to the character and narrator when

they come into contact with them — this experience is understood as haptic.

Modernist *little magazines* are anti-commercial and offer anti-market strategies for reader engagement through defamiliarization: slowed, complicated perception, as states **Anna Shvets** in her «“Tacit Knowledge of Touch”: Haptic Imagination in Mina Loy’s Poem “Songs to Joannes”». Named poem, published in the magazine «Others», is a particular version of this trend, proposing engagement through defamiliarization. Defamiliarization is created through haptic imagination — a specific method of creating imagery that shapes the relationships (1) between the lyrical subject and environment, and (2) between the lyrical subject and reader.

Chen Chang in the article «The Haptic Aesthetics of Western Modernist Theatre» conceptualizing three forms of haptic aesthetics in Western modernist theatre. First, displacing narrative progression in theater, modernist playwrights such as Gertrude Stein and Samuel Beckett grip the spectators with the rhythm and texture of language in spatial stillness. Second, directors including Edward Gordon Craig and Vsevolod Meyerhold invent scenography and acting methods that stage abstract haptic movements, immersing spectators in cosmic truth and energy. Third, theorists like Antonin Artaud and F.T. Marinetti demand sensational, even painful, contact between stage and spectator, provoking ethical and political reflections on touch.

Nadezhda Dmitrievna Khvoschinskaya in the History of XIX Century Russian Literature

The article «“I am a Slave to Reality”: Nadezhda Khvoschinskaya, Realism, and the Detail» by **Hilde Hoogenboom** uses the rich material of published and archival correspondence, critical articles, and fiction to examine a turning point in the work of N.D. Khvoschinskaya, the transition to a more complex and mature realist aesthetics at the turn of the 1850s–60s.

Alexey Vdovin and **Mariya Verbitskaya** in their «Nadezhda Khvoschinskaya’s “Waiting for the Best” and Fyodor Dostoevsky’s Novels of the early 1860s: Unnoticed Dialogue» examine the influence of Nadezhda Khvoschinskaya’s novel «Waiting for the Best» (1860) on Fyodor M. Dostoevsky’s works of the 1860s, in particular on the novels «The Insulted and Humiliated» and «The Gambler».

Kirill Zubkov’s piece «Why Nadezhda Khvoschinskaya was not Russian

Brontë: Liberalism and Emancipation in the Criticism and Fiction of 1860ies» considers Khvoschinskaya’s literary criticism and prose against the backdrop of the works of her Victorian contemporaries. The article concludes by offering a reading of the novella «The Boarding School Girl» as a reflection on the situation where emancipation and education lead a young woman to radicalization in the Russian context.

The article «“A free feeling of sincere respect...”: Welcome Address to N.D. Khvoschinskaya in the Context of its Genre-Formation» by **Evgeniya Stroganova** raises the question of the welcome address as an element of cultural life in Russia in the 19th century. The address to N.D. Khvoschinskaya (1883) is considered in the context of the formation of the genre.

Ego-Document: Research Approaches

Maria Aleksandrova in her «A Teenage Diary from the 1920s–30s: Models of Self-Identification in Ata Tipot’s Diary» investigates the specificity of identity formation in the diary of Ata Teapot (Natalia Sokolova) during the years 1927–1933.

Her daily life, shaped by the cultural milieu of the intelligentsia, contrasted markedly with that of her working-class peers. This experience of social and cultural otherness gave rise to ambivalent self-perceptions.

Table of contents

No. 199 [3'2026]

BELLE-LETTRES

- 7** *Nikita Levitsky. The World From Below. Excerpts*

LACUNAE

- 15** *Ivan Kurbakov. Approximate Man, the 20th Century. Notes Toward Tristan Tzara's Poem*
- 24** *Tristan Tzara. Approximate Man (translation from French by Ivan Kurbakov)*

THE LANGUAGE OF WITNESS, THE LANGUAGE OF CATASTROPHE

- 36** *Nikita Bystrov. From the Translator*
- 39** *Jacques Derrida. On the Ethics of Memory. An Interview with Jacques Derrida Conducted by Michal Ben-Naftali at «Yad Va'Shem» (translation from Hebrew by Nikita Bystrov)*
- 59** *Michal Ben-Naftali. Death of the Witness: Thought on What Remains when the Witnesses Depart (translation from Hebrew by Nikita Bystrov)*
- 63** *Nikita Bystrov. «There Is No Past Tense»: Tuvia Rübner's Poetry of Testimony*

THE HAPTIC IN MODERNISM

- 77** *Tatiana Venediktova. Towards a History and Theory of Literary Haptics*

PART I. TOWARDS AN AESTHETIC OF SMART TOUCHING

- 81** *Tatiana Venediktova. Truth of Life by Sight and by Touch*
- 95** *Ronald Schleifer. The Modernist Wisdom of Haptic Art: Bereavement, Laughter, and Lyricism in Ernest Hemingway, William Carlos Williams, and Anton Chekhov (translation from English by A. Kartashov)*

PART II. STROLLS WITH VIRGINIA WOOLF

- 111** *Natalia Morzhenkova. Wandering the Modernist Text: The Modernist Reader and the Writer (the Case of Virginia Woolf)*
- 128** *Dina Shulyatyeva. That Obscure Object of Attention: «Solid Objects» and Haptic Experience in Virginia Woolf's Short Stories*

PART III. AFFECTIVE CO-CONFIGURATIONS IN POETRY AND THEATER

- 141** *Anna Shvets.* «Tacit Knowledge of Touch»: Haptic Imagination in Mina Loy's Poem «Songs to Joannes»
- 158** *Chen Chang.* The Haptic Aesthetics of Western Modernist Theatre (translation from English by A. Kartashov)

NADEZHDA DMITRIEVNA KHVOSCHINSKAYA IN THE HISTORY OF XIX CENTURY RUSSIAN LITERATURE

- 177** *Aleksei Vdovin.* Editor's Note
- 183** *Hilde Hoogenboom.* «I am a slave to reality»: Nadezhda Khvoschinskaya, Realism, and The Detail (translation from English by A. Kim)
- 203** *Aleksei Vdovin, Maria Verbitskaya.* «In Anticipation of the Best» by N.D. Khvoschinkaya and the novels of F.M. Dostoevsky from the early 1860s: An Unnoticed Dialogue
- 220** *Kirill Zubkov.* Why Nadezhda Khvoschinkaya was not the Russian Brontë: Liberalism and Emancipation in Criticism and Prose of the 1860s
- 242** *Evgeniya Stroganova.* «A Free Feeling of Genuine Respect...»: N.D. Khvoschinkaya's Welcome Address in the Context of the Genre's Development

EGO-DOCUMENT: RESEARCH APPROACHES

- 254** *Maria Aleksandrova.* A Teenage Diary from the 1920s–30s: Models of Self-Identification in Ata Tipot's Diary

READINGS

- 278** *Anatoly Ryasov.* Vladimir Kazakov: Time and the Limits of the Novel

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 289** *Aleksei Porvin.* Algorithms vs. algorithms (Review of S. K. K. *Occult-Ra*. Cheboksary, 2025)
- 294** *Aleksandr Ulanov.* Rhythms of the Fire (Review of D. Sabirov. *Fontain-Gasmask*. Moscow; Tbilisi, 2026)
- 298** *Olga Balla.* The Most Important Thing Already Happened To Them (Review of M. Ionova. *Helium: A Novel*. Moscow, 2025)
- 302** *Saodat Kamilova, Aleksandr Markov.* Garden Where There Once Were Kingdoms, or a Novel about Fragility (Review of S. Aflatuni. *Cathekhon*. Moscow, 2024)

BIBLIOGRAPHY

- 306** Vera Kotelevskaya. Monopoly on Truth: The Rise and Fall of Nazi «Writing» (Review of Barbiana Ya.-P. *The Literary Politics of the Third Reich: Books and People Under Dictatorship*. Moscow, 2025)
- 312** Artem Zubov. The Person in Genre History (Review of T. Pavel. *The Life of the Novel: A Short History of the Genre*. Moscow, 2025)
- 320** Evgeny Savitsky. Pacificists, Warring Intellectuals, and the Enlightenment of 18–21st Centuries (Review of Gelker N. *Schriftsteller und Schriftstellerinnen als literarische Figuren (1750–1850)*. Berlin, 2025; Berger D. *Polemische Aufklärung: Thomas Abbt und die polemische Konstitution der bürgerlich-literarischen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*. Berlin, 2025)
- 331** Darya Moskovskaya. «About An Itching Anxiety in Search of an Exact Word»: Translation in the Historical Destiny of The Text (Review of *Multilingualism and Reverse Translation*. Moscow, 2025)
- 340** Anastasiya Golovanova. Counter-Archives: Memory in Motion (Review of *(Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground*. Cham, 2023)
- 351** Galina Elshevskaya. In Search of a Soviet Surrealism (Review of A. Selivanova, N. Plungyan. *Surrealism in the Land of the Soviets*. Moscow, 2025)
- 355** Galina Zalomkina. The Age of Collapse and Communion (Review of *Letteratura russa dal primo Novecento all'inizio del nuovo secolo*. Milano, 2025)
- 359** Valery Vyugin. The Spy Novel as Political Theory (Review of M. Griffin. *Reading Espionage Fiction: Narrative, Conflict and Commitment from World War I to the Contemporary Era*. Edinburgh, 2024)
- 365** A. Kulagin. «...And can we widen the horizon?»: Studies of Guitar Poetry

ON THE MARGINS

- 381** Aleksandr Kobrinsky. Daniil Kharmas as the Apotheosis of the Russian Avant-Garde, or on the New in Kharmas Studies (Review of «VZIR ZAUMI»: *Daniil Kharmas and the Literary Avant-Garde of 1920s*. St. Petersburg, 2026)

RETRO-REVIEW

- 387** Karina Pronicheva. How Non-Art Becomes Art (Review of *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, 2012)
- 393** New books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 409** *Vera Milchina*. XXXII Lotman Readings «Literature and the Book»
(Russian State University for the Humanities, December 20–21, 2024)
- 423** *Alina Polyakova*. Edible-Inedible: Towards an Anthropology of Food
and Satiety (European University at St. Petersburg, December 6–7,
2025)
- 438** Summary
- 441** Table of Contents
- 445** Our Authors

Our authors

Marina Aleksandrova

National Research University
Higher School of Economics
(Moscow), School of Philological
Studies, PhD student
de.maleksandrova@gmail.
com.

Olga Balla

Literary critic, essayist
gertman65@gmail.com.

Nikita Bystrov

Ural Federal University named
after the first President of
Russia B.N. Yeltsin, associate
professor; CSc in Philosophy
nikita-bystrov@yandex.ru.

Chen Chang

Nanjing University, tenure-
track associate professor;
PhD
chenchang@nju.edu.cn.

Aleksandr Feduta

Independent scholar; Dr. habil.
alexfeduta@gmail.com.

Anastasia Golovanova

State Public Scientific
Technological Library of the
Siberian Branch of the Rus-
sian Academy of Sciences,
junior researcher at the book
science laboratory (Samizdat
and Non-Traditional Publica-
tion Division)
anastasiya.golovanova_spsl_
nsc@mail.ru.

Galina Elshevskaya

Independent scholar
gaselsh@gmail.com.

Hilde Hoogenboom

Arizona State University
(USA), School of International
Letters and Cultures, associ-
ate professor; PhD
hilde.hoogenboom@asu.edu.

Saodat Kamilova

National University of
Uzbekistan, professor;
literary scholar, translator
s.kamilova@nuu.uz.

Ivan Kurbakov

Independent researcher
ensueo@gmail.com.

Aleksandr Kobrinsky

Independent researcher; Doc-
tor of Philological Sciences
0-01-0@list.ru.

Vera Kotelevskaya

Southern Federal University,
Rostov-on-Don, Institute of
Philology, Journalism, and
International Communication,
Department of Russian and
World Literature, associate
professor; Candidate of Philo-
logical Sciences
vvkotelevskaya@sfsu.ru.

Anatoly Kulagin

Kolomna Pedagogical Univer-
sity, Department of Literature,
professor; Doctor of Philolo-
gical Sciences
kula-mariya@yandex.ru.

Nikita Levitsky

Poet
leveetskeey@gmail.com.

Mikhail Makeev

Moscow State University,
Faculty of Philology, profes-
sor; Doctor of Philological
Sciences
mmakeev@icloud.com.

Alexander Markov

Dr. habil.; Professor, RSUH
markovius@gmail.com.

Vera Milchina

Institute of Higher Human-
ities Research Russian State
University for the Humanities,
leading researcher; School of
Current Humanities Research,
Institute of Social Sciences,
RANEPA, leading researcher;
Candidate of Sciences in
Philology
vmilchina@gmail.com.

Natalia Morzhenkova

Huaqiao University (Quanzhou,
China), College of Foreign
Languages, professor; Doctor
Hab. in Philology
natalia.morzhenkova@gmail.
com.

Daria Moskovskaya

Gorky Institute of World Lite-
rature, head archivist; Doctor
of Philological Sciences
d.moskovskaya@bk.ru.

Alina Polyakova

Independent researcher
apolyakova002@gmail.com.

Aleksei Porvin

Poet, critic
sensus.interni@gmail.com.

Karina Pronicheva

Saint Petersburg Institute of
History, researcher; PhD in
museumology
kpronicheva@mail.ru.

Ananoly Ryssov

Independent researcher; PhD
in political science
x25@mail.ru.

Evgeny Savitsky

Institute of World History
of the Russian Academy of
Sciences, Senior Research
Fellow; PhD
e_savitski@mail.ru.

Ronald Schleifer

University of Oklahoma,
George Lynn Cross research
professor of English, Adjunct
Professor in Medicine; PhD
schleifer@ou.edu.

Vasily Schukin

Jagiellonian University, pro-
fessor; Doctor of Humanities
wszczukin@yandex.com.

Dina Shulyatyeva

HSE University, Faculty of
Humanities, School of Phi-
losophy and Cultural Studies,
Associate Professor; Dr. habil.
dshulyatyeva@hse.ru.

Anna Shvets

Department of Theory of Dis-
course and Communication,
Faculty of Philology, Lomono-
sov Moscow State University,
Candidate of Philological
Sciences, Senior Lecturer
av_shvets@phdphil.ru.

Evgeniya Stroganova

State Memorial Museum-
Reserve D.I. Mendeleev and
A.A. Block, research fellow;
Dr. Sci. (Philology), professor
enstroganova@yandex.ru.

Sergei Tashkenov

Independent scholar
(Moscow); Candidate of
Philological Sciences
sergey.tashkenov@gmail.com.

Aleksandr Ulanov

Samara State Aerospace Uni-
versity, associate professor;
Doctor of Technical Sciences
alexulanov@mail.ru.

Alexey Vdovin

National Research University
Higher School of Economics
(Moscow), School of Philologi-
cal Sciences, professor; PhD,
doctor hab.
avdovin@hse.ru.

Tatiana Venediktova

Lomonosov Moscow State
University, Department of Dis-
course and Communication
Studies, Faculty of Philology,
Professor and Chair; PhD
tvenediktova@mail.ru.

Maria Verbitskaya

National Research University
Higher School of Economics
(Moscow), School of Philo-
logical Sciences, research
assistant
masha-verbickay@mail.ru.

Valery Vyugin

Institute of Russian Literature
(Pushkin House), Russian
Academy of Sciences, Center
for Literary Theory and Inter-
disciplinary Research, Head
Research Fellow; Dr. habil.
valeryvyugin@gmail.com.

Galina Zalomkina

Samara National Research
University named after
Academician S.P. Korolev,
associate professor; Doctor
of Philological Sciences
zalomkina.gv@ssau.ru.

Kirill Zubkov

Publishing House «Novoe
literaturnoe obozrenie»;
Candidate of Philology
k_zubkov@inbox.ru.

Andrei Zubov

Moscow State University,
Department of Communica-
tion Studies (Theory of Dis-
course and Communication),
instructor; Candidate of Philo-
logical Sciences
artem_zubov@mail.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Valerii Otiakovskii	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nikolai Nakhshunov	M.A. (chronicle of scholarly life)
Valerii Otiakovskii	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Università Ca' Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. HSE University, professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at Saint Petersburg, professor / Saint Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

John Malmstad
PhD, Harvard University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / HSE University, professor

Alexander Etkind*
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

non fiction № 28

6+

реклама

Международная ярмарка
интеллектуальной литературы
29 октября – 1 ноября
Москва, Гостиный двор



www.moscowbookfair.ru

Презентации книжных новинок
Встречи с писателями, издателями, журналистами и критиками
Разговоры о литературе всех жанров
Деловая программа
Исследования
Профессиональный конкурс книжного дизайна
«Обложка non/fiction №»
Книги ведущих российских издательств:
наука, культура, экономика
Художественная и научно-популярная литература
Книги для детей и молодёжи
Комиксы
Антикварно-букинистический блок
Ярмарка винила