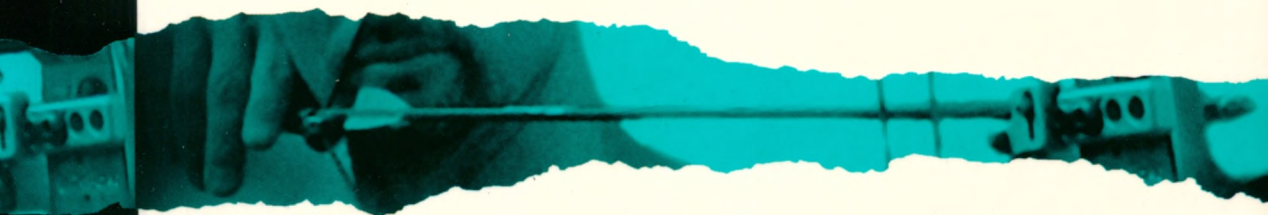


литературное обозрение

НОВОЕ

ISSN 0869-6365

литературное
НОВОЕ
обозрение



70
6'2004

№ 70 6'2004

*Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства
печати и Министерства культуры Российской Федерации*

Почтовый адрес редакции:

129626 Москва, а/я 55, Россия
тел: + 7 095 976—4788; факс: + 7 095 977—0828
e-mail: nlo@nlo.magazine.ru
Представительство в С.-Петербурге:
тел/факс: + 7 812 555—1208

Сайт издательства «Новое литературное обозрение»
<http://www.nlo.magazine.ru>

Подписка по России:

«Сегодня-пресс»
(в объединенном каталоге Почта России):
подписной индекс 39356

«Роспечать»:
подписной индекс 47147 (на полугодие)
подписной индекс 48947 (на весь год)

Зарубежная подписка:

Kubon & Sagner: Heßstr. 39/41, 80798, München, Germany
tel.: 49 89—54—218—130; fax: 49 89—54—218—218
e-mail: postmaster@kubon-sagner.de

ISSN 0869-6365

© Новое литературное обозрение, Москва, 2004
При перепечатке материалов ссылка на «НЛО» обязательна

литературное
НОВОЕ
обозрение

№ 70 (2004)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)
Александр Дмитриев (теория)
Мария Майофис (история)
Кирилл Кобрин / Илья Кукулин (практика)
Абрам Рейтблат (библиография)
Олег Прохоров (хроника научной жизни)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)
Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)
Николай Богомолов (Москва)
Михаил Гаспаров (Москва)
Томаш Гланц (Прага)
Борис Дубин (Москва)
Виктор Живов (Москва / Беркли)
Александр Жолковский (Лос-Анджелес)
Андрей Зорин (Оксфорд / Москва)
Александр Лавров (Петербург)
Джон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)
Александр Ошоват (Москва / Лос-Анджелес)
Олег Проскурин (Москва)
Игорь Смирнов (Констанц / Мюнхен)
Роман Тименчик (Иерусалим)
Евгений Тоддес (Рига)
Александр Чудаков (Москва)
Александр Эткинд (Петербург)
Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)



МОСКВА

СОДЕРЖАНИЕ

№ 70 (2004)

КНИГА КАК СОБЫТИЕ

Клиффорд Гирц. *ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КУЛЬТУР* / Пер. с англ.
М.: РОССПЭН, 2004.

А. ДМИТРИЕВ	7	От редактора
КЛИФФОРД ГИРЦ	10	Путь и случай: <i>Жизнь в науке</i> (пер. с англ. и примеч. А.Л. Зорина)
ДЖОВАННИ ЛЕВИ	25	Опасности гирцизма (пер. с итал. Е. Балаховской)
ОЛЬГА ХРИСТОФОРОВА	32	Между сциентизмом и романтизмом: Клиффорд Гирц о перспективах антропологии
ВАСИЛИЙ КОСТЫРКО	40	Символы и системы: Клиффорд Гирц в поисках неструктуралистской семиотики
А.Л. ЕЛФИМОВ	50	Об антропологии и гуманитарных науках: несколько заметок о творчестве К. Гирца

ПАМЯТЬ ЖАНРА

ХАНС УЛЬРИХ ГУМБРЕХТ	63	Дороги романа (пер. с англ. Е. Канищевой)
----------------------	----	--

ВИКТОРИАНСКАЯ КУЛЬТУРА: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД

О.Б. ВАЙНШТЕЙН	91	Предисловие составителя
Людмила Алябьева	94	Как воспитать «организатора совершенного дома и будущую мать крепких и красивых детей»: дискуссии о женщине и спорте в викторианской Англии

ТОМАС ПРАШ	129	Весь мир в одном городе: Лондон в 1851 году (<i>пер. с англ. О. Карповой</i>)
МЭТЬЮ БЬЮМОНТ	142	Мир как универсальный магазин: утопия и политика потребления в конце XIX века (<i>пер. с англ. Антона Нестерова</i>)
ЛАРА КАРПЕНКО	159	«Очарованность ужасным»: притягательный мир викторианского паноптикума (<i>пер. с англ. Е. Канищевой</i>)
ОЛЬГА ВАЙНШТЕЙН	169	Зрительные игры XIX века: оптика английских денди
Людмила Алябьева	191	Викторианская Англия в Интернете

IN MEMORIAM

Г А Л И Н А А Н Д Р Е Е В Н А Б Е Л А Я

(19.10.1931, Москва – 15.08.2004, Москва)

АНДРЕЙ ЗОРИН	195	Памяти Галины Андреевны Белой
ВАДИМ ГАЕВСКИЙ	197	Царственная наука филология (<i>Фрагменты трех выступлений</i>)
МАРИЯ РОЗАНОВА	199	Она была моложе
ОЛЕГ КЛИНГ	201	«Как надо жить, как надо умирать...» (<i>заметки бывшего студента о Галине Андреевне Белой</i>)
ГАЛИНА БЕЛАЯ	210	«Я родом из шестидесятых...» (<i>мемуарное выступление на праздновании 70-летия Г.А. Белой на историко-филологическом факультете РГГУ 19 октября 2001 г.</i>)

*МИФОЛОГИЯ КАВКАЗСКИХ
ВОЙН И ЛИТЕРАТУРА*

АННА БРОДСКИ	229	Чеченская война в зеркале современной российской литературы (<i>пер. с англ. Е. Калашниковой</i>)
К.К. СУЛТАНОВ	246	Идеализация, развенчание и сопричастность: образ Шамиля как репрезентация национального самосознания в литературах Северного Кавказа

П Р И Л О Ж Е Н И Е

ВЛАДИМИР БЕРЕЗИН 273 Крымский оборонный фэнфик

МИКРОАНАЛИЗ СТИЛЯ
И ПРЕТВОРЕНИЕ ЯЗЫКА

- ТАТЬЯНА БАСКАКОВА 282 «Стекла, посвящающие свою
стеклянность...»: переводчики как
читатели и посредники
- М.Л. ГАСПАРОВ 298 Стиль поломанной стилизации
- ЕЛЕНА КОСТЮКОВИЧ 301 Ирония, точность, поп-эффект
(к заметке М.Л. Гаспарова о переводе
романа У. Эко «Баудолино»)
- ЕЛЕНА КОСТЮКОВИЧ 305 Продвинутый Орланд

ХРОНИКА
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- ЛЕОНИД КОСТЮКОВ,
АРКАДИЙ ШТЫПЕЛЬ,
ИОАННА ДЕЛЕКТОРСКАЯ,
АНАСТАСИЯ АФАНАСЬЕВА 331 Рец. на кн.: Покровский А. Кот. СПб.,
2002; Покровский А. Бегемот. СПб.,
2004. Покровский А. Люди, лодки, море.
СПб., 2004. Херсонский Борис.
Семейный архив: Стихотворения.
Одесса, 2003. Горнунг Лев. Упавшие
зерна. Горнунг Анастасия. Бегущие
ландыши. Стихотворения М., 2004.
Стениловская Ю. Краденые сны.
Стихотворения. Мурманск, 2004.

БИБЛИОГРАФИЯ

- С. ЗЕНКИН 340 Время слов и пространство вещей
(Заметки о теории, 9)
- М. МАЛИКОВА 348 Набоков сегодня (Обзор новых книг
о В. Набокове)
- ГАЛИНА ЕЛЬШЕВСКАЯ 358 О мифах модернистских,
постмодернистских и прочих (Три
новые книги о современном искусстве)
- О.В. СМОЛИЦКАЯ 369 Девочки писали рассказы (Рец. на кн.:
Рукописный девичий рассказ. М., 2002)

ОКСАНА ТИМОФЕЕВА	374	Как возможна «провинциальная философия»? (Рец. на кн.: <i>Ускользящий контекст (Русская философия в постсоветских условиях)</i> . М., 2002)
Б. М. ВИТЕНБЕРГ	378	Между мистикой и политикой: <i>российское масонство в начале XX века (Обзор новых книг о русском масонстве)</i>
	390	Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Е. ТРУБИНА, Т. БОРОВИНСКАЯ	422	VII Фулбрайтовская гуманитарная летняя школа «Ценности, каноны, цены. Текст как средство культурного обмена» (21–30 июня 2004 г.)
НАТАЛЬЯ СМОЛЯНСКАЯ	425	Странные художники – странное творчество. <i>Обзор международной научной конференции (МГУ, 4–6 октября 2004 г.)</i>
	445	Summary



КНИГА КАК СОБЫТИЕ

Клиффорд Гирц. *Интерпретация культуры* / Пер. с
англ. М.: РОССПЭН, 2004.

ОТ РЕДАКТОРА

Появление по-русски труда тридцатилетней давности в качестве интеллектуального события — не свидетельство ли периферийного, скажем так, статуса отечественного гуманитарного сообщества, почти безнадежного отставания его от ведущих течений мировой науки? Но, как ни странно, обсуждаемая книга К. Гирца (в отличие, например, от вышедших почти одновременно с ней переводов работ Ю. Кристевой или А.-Ж. Греймаса) не вписывается в этот «наверстывающий» формат. Почему именно (культурная) антропология оказывается сейчас насыщенной для гуманитариев самого разного профиля, в том числе и литературоведов? Еще со времен Потебни и Веселовского эта дисциплина — в этнографическом ее изводе — представляется и самой близкой и, возможно, в силу этой близости «опасной» для филологии, озабоченной поисками специфики литературы в ее неразрывной связи с «духовной жизнью народа». Так, «Творчество Франсуа Рабле» Бахтина с равным основанием рассматривается и как классический памятник отечественной филологии, и как один из главных трудов мировой культурной антропологии. Известные исследования в жанре исторической антропологии культуры уже были представлены на страницах «НЛО», в первую очередь текстами историков — Питера Берка, а также Карло Гинзбурга и Роже Шартье¹. Раскрытие символической и идеологической насыщенности любых культурных текстов делает работы Гирца особенно значимыми и для исследователей литературы (главная заслуга в обращении отечественных литературоведов к творчеству Гирца принадлежит, безусловно, А.Л. Зорину²). Значимость исследований Зорина в плане еще пока лишь намечающегося «антропологического поворота» отечественного гуманитарного

1 См., например: Берк П. Язык и идентичность в Италии раннего Нового времени // НЛО. 1999. № 36; глава из «Интерпретации культуры» была опубликована в журнале более пяти лет назад: Гирц К. Идеология как культурная система // НЛО. 1998. № 29.

2 Зорин А.Л. Идеология и семиотика в интерпретации Клиффорда Гирца // Там же (эта статья легла в основу вводной главы к книге: Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: НЛО, 2002). О «западном» прочтении Гирца см., в частности: Biersack A. Local Knowledge, Local History // New Cultural History / Hunt L. (ed) Berkeley, 1989. P. 72—96.

знания заключается также в том, что модель Гирца применялась им к ключевым моментам «государственно-идеологического строительства» в России «золотого века». Особенно плодотворными идеи символической антропологии могут оказаться в следующих областях:

1. Анализ «литературного быта» — символических ресурсов и практик существования/взаимодействия литературных микросообществ и авторских индивидуальностей, от описанных Р. Дарнтоном литературных поденщиков XVIII века вплоть до жизнестроительных стратегий отечественных и зарубежных модернистов и авангардистов.

2. Специфика рецепции, «переработки», «усвоения» и «использования» литературных текстов разными читательскими средами (здесь особенно интересны, например, работы Р. Шартье, из отечественных ученых — труды о ренессансных гуманистах Л. Баткина).

3. Опыт самоанализа гуманитария, критического рассмотрения собственно исследовательского инструментария в его сложной соотнесенности с изучаемым объектом. Очевидна связь методологических усилий последователей Гирца в антропологии с рефлексивными установками социологической школы Бурдье³ и исследовательскими принципами «нового историзма» (равно как и причисляемых к этому течению российских авторов).

Далеко не случайно ближайшей сферой инодисциплинарного усвоения идей Гирца стала история. Именно в историографии в 1970-е годы происходил постепенный отказ от функционалистских схем и приоритета социально-экономической истории в пользу исторической антропологии, истории ментальности, в том числе и под знаком возвращения к субъективности, — к тем смыслам, которыми руководствовались сами зачастую анонимные творцы и участники исторического процесса. Работы Роберта Дарнтон о культурной жизни Франции времен Старого порядка или итальянская школа микроистории, существующая со второй половины 1970-х годов (Дж. Леви, К. Гинзбург, М. Грибауди и др.), внесли свой вклад в этот общий поворот исторической науки⁴. Именно этими конкурентными соображениями и борьбой за интеллектуальную гегемонию и можно объяснить весьма критический анализ итальянским историком Джованни Леви как специфики подхода Гирца, так и использования этого подхода в известной работе Дарнтон «Великое кошачье побоище». Poleмический запал Леви обращен не столько на Гирца или даже Дарнтон, чья книга вообще вызвала много споров, сколько на тех историков, которые могли бы обратиться в качестве методологического руководства к герменевтике Хайдеггера, Гадамера и Рикёра. Главный упрек «гирцизму» заключался в расплывчатости отсылок к контексту и недостаточном социальном масштабировании анализа. Специфику собственной программы Леви сформулировал позднее в одной из итоговых работ: «Особенность микроистории в том, что она использует символы и сохраняет их двойственность, но все более четкими становятся характеристики мобильных и динамичных социально-дифференцированных структур; индивиды непрерывно творят свою идентичность, группы складываются во время конфликтов и на основе солидарности, их характеристика не устанавливается априорно, а является результатом динамики, которая сама становится предметом анализа»⁵. В целом полемика Леви отражает идеоло-

3 Идея интерпретативной антропологии, с другой стороны, близка эпистемологическому проекту М. Фуко; эту связь персонализирует, в частности, профессор антропологии Университета Беркли Пол Рабинов, соавтор известной книги «Мишель Фуко. По ту сторону структурализма и герменевтики» (1983) и один из редакторов антологий: *Interpretative Social Science: A Reader* / Rabinow Paul, Sullivan William M. (eds.). Berkeley: University of California Press, 1979.

4 О разных национальных версиях и разновидностях этих течений см.: *Кром М.М. Историческая антропология*. 2-е изд. СПб., 2004 (о полемике Леви с Гирцем — с. 69–70).

5 *Леви Дж. К вопросу о микроистории* / Пер. с англ. // *Современные методы преподавания новейшей истории*. М., 1996. С. 180 (здесь же помещены переводы важнейших статей К. Гинзбурга и Ж. Ревеля о микроистории).

гическую конъюнктуру европейских гуманитарных наук середины 1980-х годов и не касается тех принципиально важных интеллектуальных перемен в американском академическом сообществе 1960-х годов (в частности, смещения акцента от анализа функциональных целостностей к изучению субъективных ориентаций), что и были запечатлены в «Интерпретации культур».

Между тем именно близость кризисной, переходной интеллектуальной и исследовательской ситуации Америки конца 1960-х годов и постсоветской России рубежа 1990–2000-х годов и делает книгу Гирца в нашем контексте удивительно современной (это в своих замечаниях подчеркивает **Алексей Елфимов**, один из инициаторов обсуждаемого издания). Не случайно с оформившимися после 1991 года институтами — Институтом высших гуманитарных исследований при РГГУ и группой С.Ю. Неклюдова — так или иначе связаны остальные участники обсуждения книги Гирца — **Василий Костырко** и **Ольга Христофорова** (необходимо также упомянуть факультет этнологии Европейского университета в Санкт-Петербурге⁶ и Российскую антропологическую школу в рамках РГГУ).

Открывается же блок речью Гирца при вручении ему премии Американского совета ученых обществ (American Council of Learned Societies) «Жизнь в науке» («Life of Learning») за 1999 год, где он подводит итоги своего жизненного и научного пути. Одновременно этот шедевр научной прозы — вероятно, лучшая демонстрация безусловного литературного компонента творчества Гирца, того качества его трудов, которое обратило внимание коллег, читателей и критиков уже с начала 1970-х годов⁷. Здесь он также походит на Леви-Стросса — автора «Печальных тропиков» и соавтора Якобсона по разбору «Кошек» Бодлера.

Обсуждая перспективы антропологического анализа применительно к литературе, стоит подчеркнуть невозможность или неэффективность, с нашей точки зрения, прямого транспонирования метода интерпретативной антропологии в историко-литературные исследования. Можно ли представить себе «насыщенное описание» эволюции жанровых средств или в масштабе отдельного произведения — его конструктивных принципов? Гораздо важнее аспект общеметодологический или даже мировоззренческий: не связанные телеологическими установками традиционной эстетики (до структурализма включительно), работы Гирца демонстрируют открытый, прагматичный и контекстуальный анализ, ориентированный на растождествление символических порядков и иерархий, на *остранение* привычных отношений гуманитария со своим «законным» предметом. В конечном счете, союз и взаимодействие антропологии с наукой (или науками) о литературе видится особенно плодотворным не только в привычных и «проверенных» формах позитивизма или структурализма, но именно в рамках интерпретативного подхода.

А. Дмитриев

6 См. недавно вышедший первый номер издаваемого этим факультетом совместно с Кунсткамерой журнала «Антропологический форум», который выходит параллельно на русском и английском языках.

7 Собственно исследовательская практика писателей-этнографов (или антропологов) по профессии была безусловно значимой и для их литературного творчества; в младшем поколении примерами могут служить тексты Дениса Осокина.

Клиффорд Гирц

ПУТЬ И СЛУЧАЙ:

*Жизнь в науке*¹

УВЕРТЮРА

Довольно сомнительное занятие — стоя перед публикой на исходе сим-провизированной жизни, говорить о ней как о «жизни в науке». Когда после детства, проведенного в глуши, я отправился в большой мир, я не задумывался о том, что впереди меня ожидает итоговый экзамен. Сейчас мне очевидно, что все эти годы я лишь накапливал знания. При этом всю жизнь мне казалось, что я принимал решения, как поступить, и оттягивал момент расплаты: я изучал ситуацию, выискивал возможности, старался уклониться от последствий, так и сяк раскладывая в уме положение дел. Подобным способом трудно прийти к основательным выводам, во всяком случае к таким, которые могут претендовать на долговечность, так что, если начинать подводить итоги перед Богом и людьми, некая доля надувательства при этом неизбежна. Многие смутно представляют себе конечный пункт своего пути; что же касается меня, то я даже не могу с уверенностью сказать, что знаю, где я уже успел побывать. Впрочем, как бы то ни было, за жизнь мне пришлось попробовать себя едва ли не во всех литературных жанрах. Можно наконец приняться и за Bildungsroman.

МЫЛЬНЫЙ ПУЗЫРЬ

Складывая свою научную карьеру, я по крайней мере понял одну вещь: все зависит от исторического момента. Я вступил в академический мир в самую благоприятную для этого эпоху за всю его историю, во всяком случае в США, а может быть, и вообще в мире. Когда в 1946 году я демобилизовался из флота, избавленный атомной бомбой от необходимости высаживаться в Японии, великий бум в американском высшем образовании только начинался, и эта волна подхватила меня и тащила на гребне вплоть до сегодняшнего дня, когда она наконец, как, впрочем, и я сам, кажется, сходит на нет. Мне было двадцать. Я хотел выбраться из Калифорнии, где у меня было слишком много родственников, но не было семьи. Я мечтал стать писателем, желательно знаменитым. И, что самое главное, у меня был Ветеранский счет (G.I. Bill).

Или, точнее говоря, у нас были Ветеранские счета, у миллионов таких, как я. Об этом уже много раз говорилось — примерно с год назад на эту тему был снят телевизионный фильм, есть книга с подобающим названием «Когда мечты сбываются»². С 1945 года поток целеустремленных ветеранов, около двух с половиной миллионов человек, хлынул в кампусы американских колледжей и за пять лет изменил, раз и навсегда, весь облик

1 Перевод выполнен по изданию: *Geertz Clifford*. Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 3–20.

2 «When Dreams Come True» (1996) — книга американского журналиста Майкла Беннета (Michael Bennett).

высшего образования в этой стране. Мы были старше, у нас был опыт, которого не было ни у наших товарищей, ни по большей части у наших преподавателей, мы стремились нагнать упущенное и с глубоким безразличием относились к традициям и ритуалам студенческой жизни. Многие из нас были женаты, другим, в том числе и мне, это вскоре предстояло. Пожалуй, самым важным было то, что мы изменили классовый, этнический, религиозный и до некоторой степени расовый состав американского студенчества. Постепенно, по мере того как эта волна прошла через аспирантуру, мы изменили и состав профессуры. Между 1950 и 1970 годами число ежегодно присуждаемых научных степеней возросло в пять раз: с примерно шести до тридцати тысяч. (В 1940 году их число составляло три тысячи. Неудивительно, что в 60-е произошел взрыв.) Вряд ли такой поворот событий имели в виду Уильям Рэндолф Херст и Американский легион³, мобилизуя общественную поддержку законопроекта о Ветеранских счетах. Но уже тогда мы понимали, что находимся в авангарде важного и имеющего глубокие последствия процесса: «остепенения» Соединенных Штатов.

Проведя детство в сельской местности в годы Великой депрессии, я не предполагал, что буду учиться в колледже, поэтому, когда такая возможность внезапно представилась, я плохо представлял себе, как ей воспользоваться. Прослonyaвшись, также за счет налогоплательщиков, большую часть лета в Сан-Франциско, заново привыкая к гражданской жизни, я спросил совета у своего школьного учителя английского языка, старомодного левака и портового агитатора, который первым предположил, что я могу стать писателем — вроде, скажем, Стейнбека или Джека Лондона. Он сказал (примерно): «Тебе надо поступить в Антиох-колледж. У них есть программа, в которой ты половину времени учишься, а половину работаешь». Такой вариант выглядел небезнадежным, и я отправил туда документы и форму, которая оказалась у него под рукой, а через неделю или две был принят и со всей решимостью отправился поглядеть, какова жизнь в южном Огайо и с чем ее едят. (Как я уже говорил, это была совсем другая эпоха. Я не отдавал себе отчета в том, что заявления иногда отклоняют, и не позаботился о запасном варианте. Если бы меня не приняли, я, скорее всего, пошел бы работать в телефонную компанию, пытался бы писать по вечерам, со временем выкинул бы это все из головы, и сегодня, таким образом, мы были бы избавлены от этой церемонии.)

Антиох-колледж между 1946 и 1950 годами с первого же взгляда производил впечатление образцово-американского — и, как мне кажется, заслуживающего самого глубокого восхищения — образовательного учреждения. Это был колледж свободных искусств расплывчатой христианской и еще более расплывчатой популистской ориентации, расположенный в маленьком, маленьком городке. В нем училось меньше тысячи студентов, из которых лишь половина жила в кампусе (другие приезжали из Чикаго, Нью-Йорка, Детройта и прочих подобных мест), и работало семьдесят пять или восемьдесят постоянных преподавателей. Кампус был затерян между лесом и железнодорожными путями Йеллоу-Спрингс, Огайо, го-

3 Уильям Рэндолф Херст (William Randolph Hearst) — американский газетный магнат и сенатор ультраправых взглядов. Американский легион — ветеранская организация, инициировавшая в 1943 г. Закон о Ветеранских счетах (G.I. Bill). Подписан президентом Ф. Д. Рузвельтом в 1944 г.

родка с населением в 2500 человек, состоявшего, казалось, сплошь из живых изгородей и кирпичных труб и напоминавшего задник для MGM, на фоне которого Джуди и Микки или, скажем, Харольд Ллойд могли бы изображать расставание с родным домом⁴. Неуверенные занятия сексом, эксперименты с алкоголем, поездки по городку в открытых машинах, насмешки над подвыпившими профессорами и другие опыты самоутверждения наших необузданных личностей — все это временами случалось, но заведение, где мы учились, было куда более серьезным, чтобы не сказать угрюмым, чем можно было заключить, исходя из его облика или местоположения. Утопистское, экспериментальное, неконформистское, требующее болезненной преданности и предельной отдачи, переполненное политическими радикалами и эстетическими вольнодумцами (или, лучше сказать, политическими вольнодумцами и эстетическими радикалами?), оно было контркультурным задолго до возникновения контркультуры. Наплыв ветеранов, не желавших никогда больше и ни при каких обстоятельствах безоговорочно подчиняться кому бы то ни было, мог только мощно усилить это умонастроение.

Общий этический пафос этого места определялся квакерством — этими железными внутренними оковами, а его интеллектуальный дух — еврейством, с его иронией, нетерпением и самокритикой, в сочетании это порождало традицию своего рода шумливой интроспекции, мимолетной любознательности. Предоставленный самому себе в этом беспорядочном пространстве морализующей самовыделки, я попросту записывался на любой курс, который казался мне чем-либо интересным, соответствовал моим планам или мог принести пользу для становления моей личности — в этом, на мой взгляд, и состоит суть либерального образования, во всяком случае, как его понимали в Антиох-колледже. Поскольку я собирался стать писателем, то полагал, разумеется, совершенно необоснованно, что мне следует специализироваться по английскому языку и литературе. Но даже это слишком ограничивало мою свободу, поэтому я перешел на философию: требованиям по этой специализации удовлетворял практически любой курс, на который меня заносило, — будь то музыковедение или налоговая политика. Что до работы, составлявшей непремennую часть программы — работа плюс учеба, — и пугающего вопроса, на каком предприятии можно найти подходящее место для начинающего литератора, то я пришел к еще более вздорному заключению, что полезно будет заняться журналистикой, она позволит мне продержаться на плаву, пока я не найду свой голос. Эта фантазия быстро развеялась, как только я приступил к исполнению обязанностей мальчика на побегушках в газете «Нью-Йорк пост», которая и тогда была столь же дешевой и нищенской, что и теперь. В итоге всех этих поисков, перебора вариантов и попыток сохранить независимость (хотя, как уже говорилось, по ходу дела я женился) выяснилось, что ко времени, когда мне предстояло закончить колледж, я так же слабо представлял, чем заниматься в жизни, как и когда в него поступал. Я все еще «заново привыкал».

Впрочем, поскольку Антиох-колледж, при всем его морализме и ориентации на практическую жизнь, не был ни семинарией, ни коммерческим

4 Джуди Гарланд (Judy Garland) и Микки Руни (Mickey Rooney) — один из самых знаменитых голливудских дуэтов 1930–1950-х гг., снимались в основном на киностудии «Метро Голдвин Майер (MGM)». Харольд Ллойд (Harold Lloyd) — прославленный комик того же периода.

училищем, это не составляло большой проблемы. Все, чему можно было там научиться, или, во всяком случае, чему удалось научиться мне, заключалось в умении чувствовать то, что Хопкинс назвал «противоречащим, самобытным, избыточным, странным»⁵, в ощущении незакономерности происходящего и уникальности длящегося. В конце концов, это были «бесславные пятидесятые», когда, как мы знаем из учебников истории, общественная жизнь отсутствовала, всех интересовали только охота на ведьм и свои эгоистические расчеты, повсюду царил безнадежная серость, лишь слегка разбавленная цветом «техно» преуспевающих пригородов. Но мне эти годы вспоминаются иначе. Я запомнил их как эпоху насыщенности момента в духе Джеймса⁶, когда сознание, что весь мир может исчезнуть в одно термоядерное мгновение, настоятельно требовало стать человеком, способным извлекать смысл из каждой крупинки опыта, а не строить планы и пестовать амбиции. Можно было быть потерянным, беспомощным, охваченным онтологическим беспокойством, но ни в коем случае не растяпой.

Так или иначе, поскольку, увы, наступала пора прощаться с колледжем, мне предстояло перебраться в другое место. Вопрос, куда? Не видя вокруг себя никаких убедительных профессиональных перспектив (никто из тех, с кем мне довелось работать, не горел желанием снова иметь со мной дело), я решил укрыться в аспирантуре. Моя жена Хилдред, еще одно перемещенное лицо со специализацией в английском языке и литературе, не приспособленное «к настоящей жизни», тоже была готова пойти по этому пути. Но, как и в предыдущий раз, я не имел представления, с чего начать — мой Ветеранский счет исчерпался, и у меня — у нас — не было никаких средств. Поэтому я решил повторить сценарий 46 года и обратился к еще одному необычному представителю академической среды: харизматическому скептику, профессору философии по имени Джордж Гейгер (George Geiger), который некогда был запасным игроком, заменявшим Лу Герига (Lou Gehrig) в бейсбольной команде Колумбийского университета, а также последним аспирантом Джона Дьюи (John Dewey)⁷. Он сказал (тоже примерно): «Бросай философию, она попала в руки томистов и техницистов. Попробуй заняться антропологией».

Этот предмет не преподавался в Антиох-колледже, так что у меня не было возможности им заинтересоваться, ни я, ни Хилдред особо не представляли себе, в чем он состоит, и такое предложение нас заинтриговало. Как оказалось, Гейгер был в контакте с Клайдом Клакхоном (Clyde Kluckhohn), профессором антропологии в Гарварде, который вместе с несколькими коллегами формировал там экспериментальную междисциплинарную кафедру «социальных отношений», где культурная антропология была объединена не с археологией и физической антропологией, как было принято тогда и, к сожалению, в основном принято до сих пор, но с психологией и социологией. Эта кафедра, по словам Гейгера, была самым подходящим для меня местом.

Возможно. Собственно говоря, мне нечего было возразить. Решил дело, однако, тот факт (вам, вероятно, трудно будет в это поверить), что Аме-

5 «All things counter, original, spare, strange» — строка из сонета Дж. М. Хопкинса «Рябая красота» («Pied Beauty»).

6 Очевидно, отсылка к характерной психологической атмосфере, свойственной ряду произведений Генри Джеймса.

7 Джон Дьюи — один из крупнейших американских философов XX века. Преподавал в Колумбийском университете.

риканский совет ученых обществ как раз учредил тоже экспериментальную стипендию для аспирантов первого года. Стипендии должны были присуждать специально отобранные преподаватели колледжей свободных искусств своим самым многообещающим студентам, по одной на колледж. Гейгер (или «мистер Гейгер», как мне по-прежнему подобает его называть, хотя он умер в прошлом году в возрасте девяноста четырех лет, продолжая преподавать почти до самого конца и блистательно игнорируя дух времени и моду) был представителем Совета в Антиох-колледже. По его мнению, я, как он выразился, обещал не меньше, чем кто-либо другой, поэтому, если меня действительно интересовала эта стипендия, я мог на нее рассчитывать. По тем временам, да и по любым другим, стипендия оказалась необычно щедрой: вдвоем с Хилдред мы могли бы прожить на нее даже не один, а два года. Соответственно, мы подали заявление на кафедру социальных отношений (и снова никуда больше), были приняты и после еще одного странного лета в Сан-Франциско, где мы пытались собрать все то, что по-хорошему надлежало выбросить, отправились в Кембридж, Массачусетс, приобретать профессию.

Ранее, в другом, аналогичном упражнении на рассчитанную искренность и публичное умолчание, мне уже доводилось писать о том невероятном, беспорядочном, почти миллениаристском воодушевлении, которое сопровождало деятельности кафедры социальных отношений в 1950-х годах и ее Проекту (как мы с гордостью называли свою работу) — попытке создания «общего языка для социальных наук». Блажен был тот рассвет, но, как это обычно случается в академическом мире со всем нонконформистским и бескомпромиссным, как и вообще со всем по-настоящему увлекательным, золотой век оказался слишком короток. Основанная в 1946 году сообществом беглецов с традиционных кафедр, не желавших после потрясений войны мириться с академической рутинной, кафедра социальных наук стала терять свой престиж уже в 1960-е годы, когда бунтарский дух вырвался из университетских аудиторий, и была распущена в 1970-е без особых церемоний и, кажется, к сожалению только тех, кто там еще работал. Но тогда, на полном ходу, захватывало дух от этой дикой и безумной гонки, если, конечно, вы имели вкус к подобным предприятиям и ухитрялись не выпасть из колеи на особо крутых виражах.

Мое пребывание на кафедре, с одной стороны, было кратким — два сумбурных года на изучение подхода и один, не менее сумбурный, на преподавание его другим («затаите дыхание, здесь рождается Наука!»). Но с другой стороны, поскольку я в том или ином качестве возвращался туда на протяжении целого десятилетия то для написания диссертации, то для участия в исследовательском проекте, то для подготовки к магистерскому экзамену («Как индейцы племени блэкфут приучают лошадей к поведеньям?»), — оно оказалось довольно долгим. В течение года ведущие специалисты не только в культурной антропологии, но и в социологии, социальной психологии, клинической психологии и статистике — Клакхон, Толкотт Парсонс, Гордон Оллпорт (Gordon Allport), Хенри Мюррей (Henry Murray), Фредрик Мостеллер (Frederick Mosteller) и Сэмюел Стоуффер (Samuel Stouffer) — помогали мне выйти на орбиту; еще год я выяснял, что замышляют другие бунтари по соседству — Джером Брюнер (Jerome Bruner), Алекс Инкелес (Alex Inkeles), Дэвид Шнейдер (David Schneider), Джордж Хоманс (George Homans), Бэррингтон Мур (Barrington Moore), Эгон Фогт (Egon Vogt), Питирим Сорокин — после чего нам с женой пред-

стояло испытать самую жесткую и неизбежную часть карьеры антрополога (по крайней мере для того времени, с тех пор положение дел несколько изменилось) — полевую работу.

И снова мне удалось поймать волну. Как раз в это время возникла междисциплинарная исследовательская группа. Ее деятельность финансировалась Фондом Форда с присущими этой организации щедростью и отсутствием притязаний на контроль, с которыми она поддерживала амбициозные, первопроходческие научные проекты в тот ранний, героический период своей деятельности, пока наконец однофамилец основателя фонда не узнал, что происходит. Группу организовали под совместным, хотя и неопределенным, патронажем собственно кафедры социальных отношений, Центра международных исследований Массачусетского технологического института, учреждения еще более нового, с еще более загадочными источниками финансирования и еще более таинственными задачами, и Гаджа Мада, революционного университета, открывшегося в только что провозгласившей свою независимость Индонезии в здании бывшего султанского дворца — вот уж воистину великий союз мечтателя, злодея и младенца. В группу входили два психолога, историк, социолог и пять антропологов — все они были гарвардскими аспирантами. Ей предстояло отправиться в центральную Яву, чтобы совместно с коллегами из Гаджа Мада провести долгосрочное интенсивное исследование жизни в маленьком заброшенном городке. Мы с Хилдред едва начали всерьез размышлять о том, куда поехать на полевые исследования, когда руководитель группы (позднее он дезертировал, туманно сославшись на болезнь) предложил нам войти в ее состав. Хилдред должна была изучать семейную жизнь в городке, я — религиозную. Так, сами того не ожидая, мы стали специалистами по Индонезии столь же невероятным и случайным образом, как ранее стали антропологами.

Так и пошло: все остальное уже постскриптум, продукт судьбы, действующей наугад. Два с половиной года жизни в семье железнодорожного рабочего на Яве в окруженной вулканами долине реки Брантас, напоминающей по форме рисовую чашу, в то время как страна неслась сквозь демократические выборы к конвульсиям холодной войны и хладнокровным массовым убийствам. Возвращение в Кембридж для работы над диссертацией о религии яванцев под руководством Кору Дюбуа, знаменитой исследовательницы Юго-Восточной Азии, ставшей за время моего отсутствия первой женщиной-профессором на кафедре (и, насколько я помню, второй женщиной-профессором в Гарварде вообще). Снова Индонезия, на этот раз Бали и Суматра, где последующая политическая мелодрама разрешилась попыткой переворота и гражданской войной. Год на восстановление сил в только что открытом Центре высших исследований в области наук о поведении с такими людьми, как Томас Кун, Мейер Фортес (Meyer Fortes), Роман Якобсон, Уиллард Куайн, Эдвард Шилз (Edward Shils), Джорж Миллер (George Miller), Роналд Коуз (Ronald Coase), Медфорд Спиро (Melford Spiro), Дэвид Аптер (David Apter), Фред Эгган (Fred Eggan) и Джозеф Гринберг (Joseph Greenberg). Год в Беркли, как раз когда разгорались шестидесятые. Десять лет, когда они вовсю разгорелись, в Чикаго, где часть времени я преподавал, часть — председательствовал в Комитете по сравнительному изучению новых наций (междисциплинарный исследовательский проект, посвященный постколониальным государствам Азии и Африки), а еще часть проводил в командировках, в обнесен-

ном древними стенами горном городке Среднего Марокко, изучая рынки, мечети, выращивание оливковых деревьев и устную поэзию и руководя аспирантами. И в завершение (действительно «в завершение»: хоть я еще не пенсионер, но мне уже семьдесят три) почти тридцать лет в Институте высших исследований в Принстоне, где я пытаюсь поддерживать в рабочем состоянии нетрадиционную Школу социальных наук на фоне общей — как бы мне выразиться — институциональной робости и самодовольства. И все это в рамках того же цикла, повторением которого я уже, вероятно, успел утомить вас и рискую спровоцировать ваш скептицизм: сначала растерянность и неуверенность в выборе направления, потом нечаяемая возможность, случайно свалившаяся в руки, и полная перемена места, задач, себя самого и интеллектуальной атмосферы. Зачарованная жизнь в зачарованную эпоху. Петляющая карьера, переменчивая, разнообразная, свободная, поучительная и совсем не плохо оплачиваемая. Вопрос состоит в том, доступны ли такая жизнь и такая карьера сегодня? В эпоху почасовиков? Когда аспиранты называют себя «предбезработными»? Когда лишь немногие из них готовы отправиться на годы жить в джунгли, питаюсь клубнями таро (или даже в куда менее экзотические аналогии — в Бронкс или Баварию), а те немногие, кто к этому готов, не в состоянии найти фонды на такую ерунду? Значит ли это, что мыльный пузырь лопнул? Или спала волна?

Трудно ответить с уверенностью. Вердикт еще не вынесен, а стареющие ученые, как стареющие родители или отставные спортсмены, склонны видеть в настоящем лишь бледную тень прошлого и не замечают вокруг себя ничего, кроме потери ориентиров, безверия и упадка. И все же в воздухе действительно ощущается что-то недужное, кажется, что коридор возможностей сужается, что возникает академический пролетариат, и в этих условиях неразумно идти на ненужный риск, искать новые направления, задевать начальство. Получить постоянное место стало труднее (для этого теперь, насколько я знаю, нужны две книги и бог знает сколько рекомендательных писем, многие из которых мне, увы, еще придется написать), эта процедура стала настолько длительной, что способна поглотить всю энергию и подавить все амбиции того, кто ей подвергается. Преподавательская нагрузка увеличивается, студенты хуже подготовлены, администраторы, воображающие себя менеджерами высшего звена, могут думать только об эффективности и показателях. Наука тощает, коммерциализуется и все больше оказывается в безвоздушном пространстве. Повторюсь: я не знаю, насколько все, что я говорю, соответствует действительности, а если в самом деле соответствует, то может быть, это всего лишь переходный период и ситуация скоро выправится, или неизбежный откат с нереальных высот, своего рода выравнивание перекаса, или тектонический сдвиг, влекущий за собой многочисленные и непредвиденные изменения во всей структуре шансов и возможностей. Я знаю только, что еще несколько лет назад я говорил студентам и младшим коллегам, спрашивавшим меня, как жить в нашей странной профессии, что они должны сохранять независимость, рисковать, сопротивляться соблазну проторенных троп, избегать карьеризма и идти своим путем. И что если упорно следовать этим правилам и оставаться активным, оптимистичным и преданным истине, то тебе сам черт не брат и можно делать, что считаешь нужным, прожить достойную жизнь и при всем том преуспеть.

Ничего подобного я больше не говорю.

МЕНЯЯ ТЕМУ

Все знают, что изучает культурная антропология, она изучает культуру. Однако никто не знает точно, что такое культура. Это понятие не только спорно по сути, как, скажем, демократия, религия, простота или социальная справедливость, но к тому же у него множество определений, множество употреблений и оно непреодолимо расплывчато. Это ускользающий, неустойчивый, всеобъемлющий и нормативно нагруженный термин, неудивительно, что многие, в особенности из числа тех, для которых реально существует только реально существующее, считают этот термин вообще пустым и даже опасным и хотели бы изгнать его из серьезного дискурса серьезных людей. Кажется, вокруг такой идеи науки не выстроишь. В общем, с культурой дело обстоит почти так же плохо, как с материей.

Для человека, пришедшего в антропологию из гуманитарных наук, прежде всего из литературоведения и философии, проблема культуры сразу же встала во всем своем объеме — и как ключ к тайнам профессии, и как способ окончательно запутаться в этом лабиринте. Когда я приехал в Гарвард, Клакхон вместе с берклийским профессором, незадолго до этого вышедшим на пенсию, Алфредом Крёбером (Alfred Kroeber), в то время главным авторитетом в этой дисциплине, готовил книгу, которая, как они рассчитывали, должна была стать дефинитивным и нормативным перечнем всех определений культуры, когда-либо появлявшихся в литературе со времен Арнолда и Тайлора⁸. Набралось 171 такое определение, которые можно было рассортировать по 13 категориям. Поскольку считалось, что я привык оперировать туманными понятиями, мне было поручено прочитать рукопись и предложить изменения, разъяснения, уточнения и т.п. Не могу сказать, что эта деятельность привела — в моем представлении или в представлениях моих коллег по дисциплине — к существенному уменьшению семантической расплывчатости или снижению уровня рождаемости новых определений, на деле произошло прямо противоположное. Однако таким образом меня погрузили, безжалостно и без особых напутствий или предостережений, в самую сердцевину того, что впоследствии я осознал как главную проблему моей профессии.

Злоключения «культуры» (разумеется, слова, а не вещи, ибо такой вещи не существует), дебаты о значении понятия, его употреблении и объяснительной ценности на самом деле только начинались. В этих взлетах и падениях, движениях «к» и «от» терминологической прозрачности и популярности на протяжении полувека видны как блуждания антропологии в целом, так и моя собственная неверная поступь. В 1950-е годы антропологические представления о культуре, благодаря красноречию, энергии, широте интересов и просто блеску таких авторов, как Крёбер и Клакхон, Рут Бенедикт, Роберт Редфилд (Robert Redfield), Ралф Линтон (Ralph Linton), Джоффри Горер (Geoffrey Gorer), Франц Боас, Бронислав Малиновский, Эдвард Сепир и особенно Маргарет Мид — она была повсюду: в печати, за кафедрой, на слушаниях в Конгрессе, она возглавляла проекты, основывала комитеты, начинала крестовые походы, консультировала меценатов, направляла растерявшихся и, не в последнюю очередь, разъясняла коллегам, в чем те заблуждаются, — вошли, употребляю это слово, в куль-

8 Имеются в виду книги «Культура и анархия» (1882) Мэтью Арнолда (Matthew Arnold) и «Первобытная культура» (1871) Э. Тайлора (Edward B. Tylor).

туру в целом и превратились в нечто столь расплывчатое и всеохватывающее, что начали восприниматься как универсальное объяснение всего, что люди делают, говорят или воображают, как они себя осознают и во что верят. Все знали, что члены племени квакуатль подвержены мегаломании, добу — болезненной недоверчивости, что зуни нерешительны, немцы авторитарны, русские агрессивны, американцы практичны и оптимистичны, самоанцы медлительны, индейцы навахо осмотрительны, а теплоплан то ли нерушимо едины, то ли безнадежно разъединены (их изучали два антрополога, один из которых был студентом другого) и что японцы руководствуются чувством стыда; и все знали, что такими их сделала культура (она есть у каждого народа, и у каждого только одна). Казалось, мы были приговорены к логике и языку, в которых понятие, форма, причина и следствие выражались одним словом.

Я счел своей задачей, хотя никто мне этого не поручал и я до сих пор не уверен, насколько мое решение было осознанным, сузить идею культуры до обозримых размеров, превратить ее в менее экспансионистское предприятие. (Конечно, не я один пестовал подобные амбиции. Недовольство туманными и скороспелыми определениями приняло в моем поколении эпидемический характер.) Мне тогда казалось и кажется до сих пор, что необходимо срочно придать понятию «культура» очерченные границы, определенную сферу применения и внятный смысл и превратить его в хоть сколько-нибудь сфокусированное средство для хоть сколько-нибудь сфокусированного научного анализа.

Сделать это оказалось непросто. Оставляя в стороне вопрос о том, что такое наука и может ли антропология рассчитывать когда-либо заслужить право так называться (эта претензия всегда казалась мне придиркой — называйте ее изучением, исследованием, изысканием, кому как больше нравится), нужно отметить, что в нашем распоряжении не было подходящего интеллектуального материала, а если он появлялся, то оставался незамеченным. Тот факт, что подобные усилия предпринимались не только мною, но широким кругом ученых с разными подходами, которых по-разному не удовлетворяло существовавшее положение вещей, и эти усилия были относительно успешны, свидетельствовал о том, что устоявшиеся представления о культуре как об усвоенном поведении, о ее сверхорганической природе, которая определяет нашу жизнь и придает ей очертания, как формочка для пирожного, или как сила притяжения диктует траекторию наших движений, и которая развивается, подобно гегелевскому абсолютному духу, под влиянием имманентных законов по направлению к идеальной целостности, — начали терять свою силу и убедительность. Это также означало, что у нас постепенно появлялись новые, более эффективные, разновидности того, что Колридж называл спекулятивными инструментами. Причем почти все они были заимствованы извне: из философии, лингвистики, семиотики, истории, психологии, социологии и когнитивных наук, а также отчасти из биологии и литературоведения, но именно они в дальнейшем позволили антропологам описывать культуру и ее продукты с меньшей степенью универсальности и инерции. Оказалось, что понятие культуры не умещается в одну идею или даже в сто семьдесят одну версию этой идеи.

Как бы то ни было, с этим багажом тревожных предчувствий и непропеченных определений после неполного года подготовки, в основном языковой, я отправился на Яву в 1952-м, чтобы выявить и описать, а может быть, даже попытаться объяснить нечто, именуемое «религией», в этом от-

даленном сельском округе в пятистах милях к юго-юго-востоку от Джакарты. Я уже рассказывал раньше о практических трудностях, сопутствовавших этому предприятию, иногда они были огромны (один раз я, черт побери, чуть не умер), но все же преодолимы. Самым важным, с точки зрения моих взаимоотношений с предметом, оказалось, что полевые исследования, вместо того чтобы прояснить проблему, только запутали ее еще сильнее. То, что в гарвардской аудитории воспринималось как методологическая дилемма, задачка, над которой интересно поломать голову, в придорожном яванском городке, потрясенном конвульсиями перемен, превратилось в непосредственную реальность, в мир, который предстояло освоить. При всей запутанности научной головоломки жизнь среди яванцев была не просто ребусом, и чтобы справиться с нею, требовалось нечто большее, чем категории и определения, чем смекалка на уроке и умение правильно расставлять слова.

«Проект Моджокуто», как мы решили его назвать, стремясь, по обыкновению тщетно, замаскировать суть («Моджокуто» переводится как «средний город» — к идее о том, что такие бывают, я как тогда, так и сейчас относился и отношусь с недоверием), настолько противоречил принятой фразеологии и установившимся исследовательским приемам именно потому, что это была если не первая, то, несомненно, одна из самых ранних и наиболее осознанных попыток со стороны антропологов заняться не племенной группой, или островным поселением, или исчезнувшим обществом, или реликтовым этносом и даже не изолированной, малочисленной общиной скотоводов или земледельцев, но целым, древним, неоднородным, урбанизированным, грамотным и политически активным обществом — цивилизацией, никак не меньше — и при этом рассмотреть его не в некоем реконструированном и приглаженном «этнографическом настоящем», где при отсутствии временного измерения можно подогнать что угодно к чему угодно, а во всей его неприглядной реальности и историчности. Безумная затея, возможно, но даже если так, у нее нашлось немало продолжателей, которые показали, что наши представления о культуре, выработанные для изучения (предположительно) живших в изоляции хопи, первобытных аборигенов или затерянных пигмеев, устарели и больше не работают. Что бы ни представляла собой культура Явы, или Индонезии, или Моджокуто, или Марокко, куда я попал позже, она не была «суммой поведенческих моделей... укорененных в группе», как гласило одно из ее самых лапидарных определений в книге Клакхона и Крёбера.

В годы, проведенные мной в Моджокуто, и тогда и позднее (я еще не раз туда возвращался, чтобы держать руку на пульсе), я не старался отыскивать фрагменты яванской культуры, которые можно было считать «религиозными», отделять их от других, которые с не большей степенью определенности считаются «секулярными», и подвергать их функциональному анализу, чтобы прийти к выводу, что «религия», как утверждает до сих пор господствующая парадигма, скрепляет общество, сохраняет ценности, формирует мораль, поддерживает общественный порядок, мистифицирует власть, легитимизирует неравенство, оправдывает несправедливость и т.п. Главное для меня заключалось в том, чтобы хоть отчасти (на большее никогда не приходится рассчитывать) понять те символические приспособления, с помощью которых люди осознают себя личностями, деятелями, страдальцами, знатоками, судьями или, пользуясь обобщающей формулой, определяют свою принадлежность к той или иной форме жизни.

Именно эти средства передачи смысла и наделения значением (общинные праздники, театр теней, пятничные молитвы, свадебные церемонии, политические митинги, мистические практики, массовые драматические представления, придворные танцы, экзорсизм, Рамадан, посев риса, похороны, народные сказки, законы о наследовании) формируют представления человека о себе и актуализируют их, делают их публичными, обсуждаемыми и, что наиболее существенно, позволяют подвергать их критике и отстаивать, когда возникает такая необходимость. То, что начиналось как обзор (тут необходимы кавычки) «роли ритуала и религиозных верований в обществе», своего рода компаративистская механика, превратилось, по мере сгущения материала и моей вовлеченности в него, в изучение частного примера производства значений и всего, что с этим связано.

Нет необходимости продолжать пересказывать здесь содержание моего исследования и моего опыта. Все это изложено в семисотстраничной диссертации (профессор Дюбуа пришла в ужас), сокращенной до четырехсотстраничной книги. Суть дела в уроках, которые я вынес, а они таковы:

1. Антропология, по крайней мере такая, которую я исповедую и которой занимаюсь, подразумевает отчетливо раздельную жизнь. Навыки, необходимые в аудитории или за письменным столом, сильно отличаются от тех, которые требуются для полевых исследований. Успех в одном месте не обеспечивает успеха в другом, и наоборот.
2. Изучение культур чужих народов (своего тоже, но это другой вопрос) связано с пониманием того, что они думают о себе, о своей деятельности и о целях этой деятельности. Такая задача исключает прямолинейность, присущую обычной этнографии с ее полевыми дневниками или, если уж на то пошло, глянцево-импрессионизму поп-арта «cultural studies».
3. Чтобы понимать, что люди думают о себе и о том, чем и для чего они занимаются, необходимо достичь рабочей степени проникновения в те смыслы, в рамках которых разыгрывается их жизнь. Однако вовсе не требуется испытывать чужие чувства или думать чужие мысли, что попросту невозможно. Не требуется для этого и уподобляться местному уроженцу — цель заведомо недостижимая и фальшивая. Нужно просто научиться, будучи чужаком, наделенным собственным миром, жить среди этих людей.

Все остальное опять-таки постскрипум. Из последующих сорока лет десять я провел в поле, развивая и уточняя этот подход к исследованию культуры, а остальные тридцать (по крайней мере, с тех пор, как я перешел на работу в Институт высших исследований, мне не приходилось особенно много преподавать) пытался поделить его достоинствами в печатной форме.

Есть что-то в идее *Zeitgeist*, или, по крайней мере, в идее интеллектуальной эпидемии. Тебе кажется, что ты смело отправился в неизведанном направлении, но стоит оглядеться вокруг, как оказывается, что в ту же сторону движутся самые разные люди, о которых ты никогда даже не слышал. Лингвистический поворот, герменевтический поворот, когнитивная революция, колебания почвы после землетрясений, вызванных Витгенштейном и Хайдеггером, конструктивизм Томаса Куна и Нелсона Гудмана, Беньямин, Фуко, Гоффман (<Irving> Goffman), Леви-Стросс, Сюзанн

Лангер (Suzanne Langer), Кеннет Берк (Kenneth Burke), новые идеи в грамматике, семантике и теории нарратива, а позднее в неврологии и соматике эмоций изменили отношение к исследованиям производства значений, превратив их во вполне подобающее занятие для ученого. Разумеется, все эти изменения и новации далеко не всегда, мягко выражаясь, хорошо согласовывались друг с другом, да и польза от них была отнюдь не одинаковой. Тем не менее они создали поле и те самые спекулятивные инструменты, которые значительно упростили жизнь тем, кто рассматривал человека как, процитирую здесь свою перифразу Макса Вебера, «существо, подвешенное на паутине значений, вытканной им самим». При всей моей решимости идти своим путем и убежденности, что именно так я и поступал, я вдруг оказался белой вороной в стае белых ворон.

После Явы был Бали, где я пытался показать, что тип родственных связей, устройство деревень, традиционное государство, календарь, закон и петушинные бои, принесшие мне особо печальную известность, могут быть прочитаны как тексты или, чтобы успокоить буквалистов, «аналоги текстов» — воплощенные выражения того, что, используя другую обобщающую формулу, можно назвать способом существования в мире. Потом было Марокко, где я применил тот же подход к марабутам⁹, городской планировке, социальной идентичности, монархии и рынку велосипедов. В Чикаго, где я к тому времени начал преподавать и продвигать свои идеи, зародилось и начало делать первые шаги более общее движение в этом направлении, хотя и не очень уверенное и далеко не сплоченное. Некоторые, в Чикаго и в других местах, назвали эти теоретические и методологические новации «символической антропологией». Я же склонен рассматривать эту деятельность скорее как герменевтическое предприятие, как попытку пролить свет и дать определение, а не подвести под рубрику и декодировать, и с подозрением относясь к мистическим и каббалистическим оттенкам слова «символ», предпочитаю говорить об «интерпретативной антропологии». «Символическая» или «интерпретативная» (некоторые даже предпочитают называть ее «семиотической»), эта антропология разработала целый набор понятий, с помощью которых можно было построить обновленную концепцию того, что, по крайней мере, я еще продолжаю называть культурой. Одни из новых терминов были введены мной, другие — моими коллегами, третьи были заимствованы из предшествующих практик употребления и прилажены к делу: «насыщенное описание», «модель чего-то/модель для чего-то», «знаковая система», «эпистема» («epistémé»), «этнос», «парадигма», «критерии», «горизонт», «рамка», «мир», «языковые игры», «интерпретант», «Sinnzusammenhang»¹⁰, «троп», «сюжет» («sjuzet»), «близкий к опыту», «иллокутивный», «дискурсивная формация», «острашение», «компетенция/перформанс», «fictiō», «фамильное сходство», «гетероглоссия» и, конечно, в некоторых из своих бесчисленных, переплетающихся значений, «структура». Поворот к значению, как бы его ни называли и ни выражали, изменил и предмет исследования, и самих исследователей.

9 Марабуты — члены древней мусульманской полувоенной-полумонашеской общины, приобретшие репутацию святых людей. Их могилы, носящие такое же название, являются местом паломничества.

10 Sinnzusammenhang — смысловая взаимосвязь (нем.)

Не могу сказать, что все это произошло без неизбежной в таких случаях доли испуга и сопротивления. Вслед за поворотами начинаются войны: культурные, научные, гендерные, войны за ценности, за историю, войны с «пред» и с «пост». За исключением тех случаев, когда я теряю самообладание и безрассудно беру на душу этот грех, сам я избегаю полемики; я предпочитаю оставлять это грубое занятие тем, кого Льюис Нэмир удачно назвал людьми, интересующимися больше собой, нежели своей работой¹¹. Тем не менее по мере возрастания градуса дискуссий и их риторической напряженности я иногда оказывался в гуще оголтелых дебатов, а зачастую и смущенным героем («неужели я так сказал?») этих яростных споров по волнующим вопросам, типа: является ли реальность истинно реальной, а истина реально истинной? Возможно ли знание? Является ли добро вопросом точки зрения? Объективность — обманом? Беспристрастность — фальшивой претензией? Описание — установлением господства? Состоит ли все от начала до конца исключительно из политической конъюнктуры и борьбы за власть и богатство? С одной стороны оставались старые владельцы контрольного пакета, кричащие, что небо рушится, потому что релятивисты выбросили факты за борт, с другой возникли передовые личности, вносящие в пейзаж сумятицу своими лозунгами, обещаниями спасения и странными проектами. Плюс огромное количество никем не востребованных сочинений — по крайней мере недостатка продукции в области наук о человеке в последние годы не было. Что бы ни происходило сегодня с американской наукой, она, безусловно, не собирается закрываться.

Тогда, может быть, наука разваливается? В ее антропологическом отсеке сегодня на удивление много людей, которые так думают. Со всех сторон слышны жалобы и сетования по поводу утраченного единства дисциплины, недостаточного почтения к старейшинам племени, отсутствия согласованной повестки, отчетливой идентичности и общих целей, а также по поводу того, что мода и полемика сделали с нормальной манерой выражать свои мысли. Я, со своей стороны, понимая, что меня многие считают ответственным или, следуя модному словоупотреблению, «совиновым» как в том, что дело зашло слишком далеко, так и в том, что оно не зашло достаточно далеко, я сохраняю спокойствие и равновесие и остаюсь не столько над схваткой, сколько в стороне от нее, поскольку скептически отношусь к исходным позициям ее участников. Ни единства, ни идентичности, ни согласия в антропологии никогда не существовало, все это, равно как и сама идея, что они некогда были, относится к области народных поверий, к которым кому, как не антропологам, следовало бы уметь подходить критически. А по поводу требования заходить достаточно далеко скажу: бунтарство, на мой взгляд, перехваленная добродетель; важно не бросать угрозы, что что-то скажешь, а сказать. Кроме того, есть лучшие способы обращения с наследием, пусть и несовершенным, чем выбрасывать его в мусорное ведро.

Итак, где я нахожусь сегодня, когда миллениум приближается ко мне с косою в руке? Что ж, я отъездил на полевые исследования, во всяком случае на продолжительные. Я провел свой шестидесятый день рождения, скрючившись над канавой для нечистот в Моджокуто (ну хорошо, не *весь*

11 Льюис Нэмир — знаменитый английский историк, исследователь британской политической истории XVIII века.

день, но вы понимаете, что я имею в виду), удивляясь, какого черта меня в моем возрасте и с моим желудком туда занесло. Я получал от полевой работы огромное удовольствие (да, знаю, что не всегда), она питала мою душу, более того, формировала ее в куда большей степени, чем когда-либо академическая деятельность. Но что кончено, то кончено. Я продолжаю писать; я посвятил этому слишком много лет, чтобы остановиться, к тому же есть пара вещей, которых я еще не сказал. Что до антропологии, то, когда я смотрю на то, что делают или собираются сделать по крайней мере лучшие из моих младших коллег, несмотря на трудности и идеологическую рутину, с которой сталкивается почти любое отважное начинание в гуманитарных и общественных науках, я остаюсь, осторожно выражаясь, в достаточно бодром расположении духа. Как гласил боевой клич времен моей воинственной юности, пока бой продолжается, ни один голос до конца не потерян. Расскажу вам историю о Сэмюэле Беккете, которая все больше волнует меня по мере приближения моей неправдоподобной карьеры к концу. Однажды теплым апрельским утром Беккет гулял с другом по лужайке Тринити-колледжа в Дублине. «Какой сегодня чудесный день», — сказал друг. Беккет с готовностью согласился, потому что день и в самом деле был чудесным. «В такой день, — продолжал друг, — радуешься, что родился на свет». «Ну, так далеко я бы все-таки не заходил», — ответил Беккет.

ПЕРИОД ОЖИДАНИЯ

Пару лет назад историк экономики количественного направления Роберт Фогель в своей прямой и искренней речи из этой же серии фабуляций и автонекрологов, которая сильно отличалась от моей по своему тону и выраженным в ней надеждам, в завершение сказал, что в настоящее время он работает над созданием «межпоколенческой базы данных жизненных циклов», которая позволит ему и его научной группе «исследовать воздействие социоэкономических и биомедицинских стрессов, пережитых в ранний период жизни, на уровень хронических заболеваний и работоспособность в среднем и позднем возрасте и в “период ожидания”, вплоть до смерти». (Насколько я знаю из других источников, сейчас он взвешивает для этой цели крысиные плаценты.) Я не знаю, подхожу ли я еще под категорию «поздний возраст» или уже нет — нехарактерным для себя образом профессор Фогель умалчивает о критериях. Но в любом случае «период ожидания» («Гого: Я так больше не могу. Диди: Это тебе только так кажется») и начало разрушительных болезней («четыре роковых недуга, сражающихся за тело» Феликса Рендалла, кузнеца)¹² не за горами, и, как то ли Уайт заметил Терберу, то ли Тербер заметил Уайту, в конце концов клешня старого краба подгребет всех¹³.

12 Гого и Диди — персонажи пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». «Fatal four disorders / fleshed there all contended» — строка из сонета Дж. М. Хопкинса «На смерть кузнеца Феликса Рендалла».

13 Джеймс Тербер (James Thurber) и Элвин Брукс Уайт (Elwyn Brooks White) — американские юмористы, сотрудничавшие в журнале «Нью-Йоркер» и считающиеся одними из создателей стиля этого журнала. Совместно написали юмористическую книгу «Необходим ли секс?» (1929). Приведенная цитата принадлежит Терберу.

Как вы, наверное, уже поняли из того, что и с какой скоростью я здесь говорил, я не слишком хорошо умею ждать и, вполне вероятно, не смогу достойно справиться с этой задачей. По мере того, как мои друзья и соратники по заговору стареют и покидают то, что Стивенс назвал «этой огромной безвкусицей»¹⁴, а я сам костенею и выпадаю из индекса цитирования, я наверняка не сумею воспротивиться соблазну вмешаться и что-то поправить в последний раз. Конечно, это ничего не даст и, скорее всего, будет выглядеть комично. Нет ничего хуже для жизни в науке, чем цеплянье за нее. Как сказал на этот раз Фрост, а не Хопкинс, «никакие воспоминания о том, как ты был звездой, не могут сделать конец менее трудным»¹⁵.

Но сегодня я рад, что мне позволили сочинить свою историю и выступить в свое оправдание до того, как за меня возьмутся авторы некрологов. И не принимайте сказанное мной здесь за что-либо большее.

Перевод с английского и примечания А.Л. Зорина

14 «Эта огромная безвкусица» («This vast inelegance») — название стихотворения американского поэта Уоллеса Стивенса.

15 «No memory of having starred /Atones for later disregard/
And keeps the end from being hard» — цитата из стихотворения Роберта Фроста «О дай, о дай!» («Provide, Provide!»).

ОПАСНОСТИ ГИРЦИЗМА*

Книга Роберта Дарнтон¹ — важная книга, но не столько из-за содержащихся в ней научных достижений, которые кажутся мне весьма спорными, сколько из-за более или менее сознательно вдохновляющей ее философии. Дарнтон сел за письменный стол, настроившись на господствующую сегодня культурную атмосферу и рассчитывая написать книгу, которую ждет успех. Использованный им рецепт — это учет метеорологической обстановки, когда источником вдохновения становится дискуссия о кризисе социальных наук, определяющая сегодняшний научный климат. Поэтому мне хотелось бы проникнуть по ту сторону открытых формулировок автора и обсудить главным образом один вопрос: как случилось, что появилась книга, подобная этой?

По ту сторону намерений автора, сказал я: ибо приводимый им список имен не содержит никого из основных участников дискуссии, за одним исключением: имя, которое используется в качестве фильтра, когда взгляд обращается в область теории, — Клиффорд Гирц. Благодарность, к которой никак не обязывали институциональные связи, служит своеобразным эпиграфом к книге: начатый в 1972 году университетский курс по истории ментальностей постепенно превратился в семинар по истории и антропологии «благодаря влиянию Клиффорда Гирца».

Это значит, что сначала следует обратиться к вдохновителю. Я попытаюсь показать, что труд Дарнтон по многим параметрам доводит до крайности определенный способ видения антропологии, характерный для Гирца: возможно, потому, что здесь на историю механически переносятся проблемы, возникшие в антропологии из взаимоотношений с живыми собеседниками. И нельзя не задаться вопросом: а не являются ли французы Нового времени, которых изучает Дарнтон, в несколько меньшей степени — а может быть, и совсем по-другому — способными реагировать собеседниками, чем марокканцы или индонезийцы Гирца? Клиффорд Гирц работает в рамках герменевтической традиции, богатого философского течения, в центре внимания которого находится феномен интерпретации. Вплоть до эпохи романтизма интерпретация была прежде всего проблемой техники — того, как сформулировать правила, по которым должно осуществляться чтение определенных текстов — прежде всего религиозных и юридических. Герменевтика же как общеполитическая проблема развивается в связи с разрывом в европейской традиции, обозначенным Французской революцией: вопрос о доступе к продуктам духовной деятельности других эпох и других народов становится проблемой, Библия и юридические тексты перестают быть привилегированными и неподвижными объектами интерпретации².

* Публикуется по: *Levi G. I pericoli del Geertzismo // Quaderni Storici. 1985. № 58. P. 269–277.*

1 *Darnton R. The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. New York: Basic Books, 1984* (дальнейшие отсылки в тексте с указанием страниц даны по русскому переводу: *Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Пер. с фр. М.: НЛО, 2002. — Примеч. ред.*).

2 Ср.: *Vattimo G. Introduzione // Apel K.O. Comunità e comunicazione. Torino: Rosenberg e Sellier, 1977.*

Цепочка, которую нам предлагает и сам Гирц, как раз и включает Шлейермахера, Дильтея, Хайдеггера, Гадамера, Рикёра: тут постепенно все более усиливается отождествление самого существования с интерпретацией культурных продуктов (или, если говорить словами Дильтея, жизненных проявлений)³, с текстами, к которым интерпретация применяется.

Это фундаментальная полемика в рамках гуманитарного знания: в противоположность объективирующей модели, которая сводит все вещи к объектам манипуляции, делая самого человека манипулирующим субъектом, и приравнивает гуманитарные науки к наукам о природе, поздний Хайдеггер предлагал иной путь, путь герменевтического посредничества, которое подготавливало бы нас к возвращению бытия (быть может, и невозможному), вопреки мысли технической эры. Предложение состояло в том, чтобы, по сути, отождествить историю с языком, тем средством, в рамках которого происходит озарение человека со стороны бытия: человек говорит на языке, но на самом деле не распоряжается им; это язык распоряжается человеком, прочерчивая линии его возможного опыта, определяя альтернативы и так далее. Но помимо финализма Хайдеггера методологические рассуждения Клиффорда Гирца вдохновляет именно герменевтическая версия «Истины и метода» Гадамера (1960)⁴.

Отталкиваясь от Дильтея и Хайдеггера, Гадамер «показывает, как для того, чтобы теоретически признать опыт истины, возникающей в науках о духе, следует выработать понятие истины, которое уже более никоим образом не связано с истинностью соответствия между высказыванием и вещью»⁵; истина возникает, где совершается опыт. «Историческое знание не может быть описано в соответствии с моделью объективного знания, поскольку оно само является процессом, имеющим все характеристики исторического события. Понимание должно истолковываться как акт экзистенции и, следовательно, является «наброском». Объективизм — это иллюзия»⁶.

Знание человека о культурных продуктах — это совокупность моментов возникновения истины, потому что это точки исторического посредничества между формами прошлого (или «другого») и настоящим и будущим опытом. Следовательно, невозможно свести интерпретацию и ее истину к соответствию между высказыванием и текстом: текст сам по себе претерпевает постоянные изменения, демонстрирует множественность своих значений, и историки являются «звеньями непрерывной цепи, посредством которой прошлое обращается к нам». Мы ожидаем, чтобы тексты научили нас чему-нибудь: признав инородный характер того, что приходит к нам извне, герменевтический подход предполагает не объективистскую нейтральность, но осознанную позицию, которая позволяла бы очертить наши мнения и наши предубеждения и квалифицировать их как таковые. «Именно заняв эту позицию, тексту дают возможность явиться в его инаковости и продемонстрировать свою собственную истину в столкновении с предвзятыми идеями, которые мы заранее ему противопоставляем»⁷.

3 См.: Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. М.: Медум, 1995. С. 97.

4 Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Пер. с нем. М.А. Журиной, С.Н. Земляного и др. М., 1988.

5 *Vattimo G.* Op. cit. P. XIV.

6 *Gadamer H.G.* Il problema della coscienza storica (1963). Napoli: Guida, 1969. P. 78.

7 *Ibid.* P. 84.

Гирц воспроизводит именно этот подход: «То, что мысль впечатляюще множественна как продукт и поразительно уникальна как процесс, не только стало весьма стимулирующим социальные науки парадоксом, но природа этого парадокса все более и более рассматривается как проблема, связанная с головоломкой “перевода”. Нынче мы все аборигены и любой, кто немедленно не становится одним из нас, является экзотическим существом. То, что поначалу казалось попыткой выяснить, могут ли дикари различить действительный факт и плод воображения, теперь стало задачей выяснить, как другие, по ту сторону океана или за соседней дверью, организуют свой значимый мир»⁸.

Должен сказать, что эта реконструкция предшествующей мысли очевидна, но открыто Гирцем не признается; страницы из Гадамера и Рикёра, как мне кажется, звучат в памяти особенно отчетливо, когда читаешь «Локальное знание». Никогда не цитируется Апель, но часто Хабермас, в стороне оставлена и полемика Рикёра с Витгенштейном. Но в намерения ученого не входило вдаваться в спор философов, подобно тому как в мое намерение не входит обсуждение сложных взаимоотношений между полемикой вокруг герменевтики и мыслью Гирца. Проблема заключается в том, чтобы основать герменевтическую антропологию, которая на основании философских предпосылок, подобных тем, что весьма вкратце были описаны выше, могла бы справиться с самыми главными в антропологической дискуссии проблемами: проблемой перевода «другой» мысли, проблемой трансформации культурных продуктов в текст.

Именно процесс трансформации фрагментов реальности в текст⁹ требует некоторых разъяснений. Ибо, разумеется, это не просто банальное предложение распространить герменевтический метод с традиционно находящихся в сфере его применения текстов на духовную или культурную реальность в ее совокупности. Этот процесс влечет за собой весьма значительные последствия в том, что касается метода и ориентации.

Клиффорд Гирц обсуждает эту аналогию наряду с другими, присутствующими в социальной теории последнего времени: игра, драма. Что человеческое поведение может быть описано по аналогии с игрой и контригрой или с актерами или зрителями, представляется более правдоподобным, чем описание действующих людей так, словно они являются предложениями. Но преимущество этой аналогии состоит в том, что она позволяет рассматривать поступки как дискурс, интерпретировать их на основе рикёровского понятия «инскрипции», т.е. фиксации значения. Поступок, событие, сказанное проходят, но «инскрибированное» значение остается: «Огромная ценность расширения понятия текста заключается в том, что оно привлекает внимание к этому феномену фиксации значения за пределами потока событий: история по отношению к событию, мысль по отношению к процессу мышления, культура по отношению к поведению». Изучение фиксированного значения отделено от изучения социальных процессов, в ходе которых сама эта фиксация происходит: это и есть то, что

8 Geertz C. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books, 1983. Дальнейшие ссылки на Гирца даются по сборнику статей: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, но с философией герменевтики в большей степени все же связана книга «Local Knowledge».

9 Об этом см.: Ricoeur P. *The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text // Social Research*. Vol. XXXVIII. 1971. P. 529–562.

Гирц называет новой филологией. «Те, кто предлагают считать, что “жизнь подобна игре”, склонны рассматривать взаимодействие лицом к лицу, ухаживание или вечеринку с коктейлем как наиболее плодотворную почву для своего анализа; те, кто утверждает, что “жизнь подобна подмосткам”, привлечены коллективными эмоциями, восстаниями и карнавалами; те же, кто утверждает, что “жизнь подобна тексту”, склоняются к формам воображения: остроумные высказывания, пословицы, народное искусство»¹⁰.

Текстуализация является, следовательно, процессом, в котором неписаное поведение, высказывания, верования, устная традиция или ритуал, извлеченные из непосредственной дискурсивной и практической ситуации, образуют единство, и единство потенциально значимое. И это важнейшее предварительное условие интерпретации, потому что текст, таким образом, приобретает более или менее устойчивую связь с тем контекстом, в рамках которого может быть расшифрован множественный смысл, имплицитно содержащийся в буквальном значении.

Сложность заключается в сформулированной Рикёром проблеме о взаимоотношении текста и мира. Мир невозможно уловить непосредственно: его всегда улавливаешь благодаря бесконечной цепочке выводов, сделанных на основе его частей; и эти части должны быть на уровне понятий и на уровне ощущений отделены от потока опыта. Таким образом, текстуализация представляет собой движение по кругу, которое сначала изолирует, а затем вновь помещает факт в контекст окружающей его реальности.

Позиция Рикёра (воспроизведенная Гирцем, который отождествляет историческое и антропологическое понимание) предполагает, что различия между полевыми и архивными исследованиями можно рассматривать как незначительные. Для Рикёра речь имеет своей неотъемлемой частью ситуацию непосредственной коммуникации: иначе обстоит дело с текстом и его чтением. Чтобы понять речь, нужно находиться в присутствии говорящего субъекта; но чтобы речь стала текстом, она должна стать автономной по отношению к непосредственной ситуации: интерпретация отлична от беседы. Текст может быть «перенесен», и этнография осуществляется вдали от полевой ситуации. Опыт исследования, центральный для социального антрополога 1930—1960-х годов, превращается в совокупность текстов, отделенную от речевой ситуации, в которой она была произведена. «Ритуал или текстуализованное событие не связано уже тесным образом с производством этого события со стороны специфических акторов. Наоборот, эти тексты становятся доказательствами, примерами глобального контекста, “культурной” реальности. Но поскольку специфические авторы и акторы отделены от того, что они продуцируют, следует придумать обобщенного автора, чтобы дать представление о мире или о контексте, в который текст искусственно помещается заново. Этот обобщенный автор появляется под различными именами: “первобытная точка зрения”, трюбрианды, Нуэр, Догон, Балиец»¹¹.

Не могу сказать, является ли абсолютно неизбежным одно из основных практических ограничений, к которым подобная постановка вопроса приводит в этнографических и исторических исследованиях: однако, во всяком случае, в работах Гирца и Дарнтон достаточное часто случается, что

10 *Geertz C. Local Knowledge. P. 30–33, 151.*

11 *Clifford J. On Ethnographic Authority // Representations. 1983. № 1. P. 132. Вся статья представляет большой интерес с точки зрения обсуждаемых здесь проблем.*

этот референциальный контекст застывает как неподвижный фон. Впрочем, Гадамер предупреждает нас, что «подлинное намерение исторического знания заключается не в том, чтобы объяснить конкретный феномен как особый случай общего правила [...]. Его подлинная цель — даже когда используются общие знания — это понять исторический феномен в его единственности, его уникальности»¹². Это несколько порочный круг, в котором текст делает нас способными осознать собственные предрассудки и открыть значимый мир «другого», но в котором общий контекст дан исходно и остается неизменным в конце: уникальность текста может, возможно, сделать контекст более понятным, но не может по существу изменить его элементы. Это круговой процесс, в котором критерии истины и значимости, полностью замкнутые в конституирующей герменевтической деятельности, представляются, во всяком случае на мой устаревший материалистический взгляд, слишком произвольными.

Здесь, как мы видим, отражаются по сути своей иррационалистические и эстетизирующие пределы теории Гадамера¹³: отсутствие общего смысла истории, который был бы чем-либо иным, чем ее герменевтическим самоприращением, потому что каждое историческое событие по своей природе является актом посредничества между прошлым (или «другим»), настоящим и будущим; каждая интерпретация текстов существует применительно к какому-нибудь сегодняшнему предпочтению или ситуации. Нет, таким образом, никакого критерия для различения адекватной и неадекватной интерпретации, за исключением их способности инициировать новые герменевтические процессы, активизировать непрерывный диалог с прошлым и с «другим», который тем не менее не сводит тексты к объектам, отделенным от субъекта.

Но пора вернуться к нашему тексту, к книге о «Великом кошачьем побище»: «подобная культурная история, — говорит нам Дарнтон, — относится к интерпретационным областям науки» (с. 10). И в этом, на мой взгляд, заключается одно из достоинств книги: немного механическое применение в ней подобного типа принципов способствует тому, чтобы их проявить. Кризис репрезентации и перевода между различными культурами сегодня более, чем когда-либо, стоит в повестке дня, и Дарнтон предлагает нам, в порядке эксперимента, свой вариант ответа, повторяю, частично неосознанный или, по крайней мере, не сформулированный явно. Его версия ответа носит, кроме того, огрубленный характер: там, где Гирц говорит нам о предпочтениях в выборе области применения герменевтического усилия со стороны тех, кто понимает «жизнь как текст», Дарнтон считает, с некоторым оттенком патернализма, что «обычные люди вместо того чтобы высказывать суждения в терминах логики... оперируют материальными предметами или другими вещами, которые предоставляет им собственная культура, например обрядами или устными повествованиями» (с. 6—7). Там, где Гадамер говорит нам, что «именно опыт разрыва (когда мы либо ничего не понимаем в тексте, либо данный им ответ противоречит нашему изначальному предположению) открывает нам возможность необычного лингвистического употребления»¹⁴, Дарнтон считает,

12 *Gadamer H.G. II problema...* P. 34.

13 Суждение подобного типа о Гадамере содержится в: *Hirsch E.D. Jr. Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967). Bologna: Il Mulino, 1973.

14 *Gadamer H.G. II problema...* P. 83.

что, «пытаясь разобраться в наиболее загадочных местах документа, мы можем распутать целую систему смыслов» (с. 8); там, где в фокусе должна оказаться единственность, Дарнтон говорит нам: «Мне не понятно, почему история культуры должна избегать эксцентричного и сосредоточивать свое внимание на среднем; значения и смыслы не сводимы к средним величинам, для символов и знаков нельзя найти общий знаменатель» (с. 9).

Конечно же, мы несколько обедняем все богатство представленной нам Дарнтоном французской культурной истории, когда в заключение останавливаемся только на нескольких общих проблемах: но именно эти проблемы весьма характерно выявляют то, о чем говорилось выше, и прежде всего жесткость референтных контекстов.

В первой главе исследуются народные сказки. Полемизируя с психоаналитическими трактовками Фромма и Беттельхайма, Дарнтон предлагает реалистическое прочтение: «несмотря на некоторые случайные элементы, сказки остаются привязаны к реальному миру» (с. 43); «в них гиперболизированно выражается печальная судьба крестьян в реальной жизни» (с. 44); он указывает на «реалистическую основу, на которой зжились фантазии» (с. 48). И эта социальная и культурная реальность Старого порядка имеет много сходства с другими странами, даже если тон и элементы одного и того же рассказа меняются в зависимости от культурного стиля от нации к нации: «Хотя все сказки построены по одной схеме, у разных народов она производит совершенно разные впечатления: в итальянских вариантах она комична, в немецких — устрашающа, во французских — драматична, а в английских — забавна» (с. 59). Потому что культурные стили существуют; французскость существует в «своеобразном стиле этой культуры, которая отражает специфический взгляд на мир — ощущение трудности жизни, что лучше не питать надежды на бескорыстие сограждан, что для защиты той малости, какой ты можешь добиться от окружающего мира, необходимы трезвый ум и сообразительность, и, наконец, что моральная чистоплотность никуда тебя не приведет. “Французскость” означает ироническое отстранение» (с. 78). Как видно, не сказки проясняют нам видение мира: интерпретация закрыта в себе самой, потому что «культурный стиль» разных стран дан в схематическом виде, сведен к формуле, как это признает сам автор (с. 59). Сказки, таким образом, интерпретируются инструментально, как средство предостеречь больших и малых, показывая, что «от жесткого миропорядка не следует ожидать ничего, кроме жестокости» (с. 48). И эти неопределенные культуры являются выражением национальных характеров (с. 59). Очевиден отзвук исследований о национальном характере в американской антропологии сороковых годов (Горер, Бенедикт, Мид). В общем, новая история, которая не замечает, что использует спорный и устаревший теоретический аппарат.

Нетрудно заметить и еще одну приблизительную ссылку на Клиффорда Гирца, который, например, в на редкость пронизательной статье «Центры, короли и харизма: размышления о символической власти»¹⁵ дает нам все же формульные описания (вот они, обобщенные акторы-авторы, о которых говорит Джеймс Клиффорд) культурных характеров елизаветинской Англии, Явы Хайям-Вурука, Марокко Хасана: неподвижные контексты, в которые помещено исследование харизмы и символической власти. Но Гирц есть Гирц, опасность заключается в гирцизме. Другой аспект —

15 *Geertz C. Local Knowledge. P. 121–146.*

потеря критериев значимости: малые эпизоды могут быть проявлением очень важных культурных содержаний, но в герменевтике, являющейся самоцелью, которую, как нам кажется, мы угадываем у Гадамера и с которой так часто сталкиваемся у Дарнтонна, отсутствие общего критерия значимости и релевантности порождено опрокидыванием перспективы. Малые эпизоды приобретают вид значимых потому, что мы уже знаем общую схему, в которую их следует вставить, чтобы прочесть: исследование ничего не прибавляет к уже известному, а просто подтверждает его, довольно слабо и избыточно. Именно так и происходит с очерком, который дал название всей книге: «Рабочие бунтуют: великое кошачье побоище на улице Сен-Севрен». Убийство подмастерьями типографии кошек, принадлежавших жене мастера, является выражением протеста со стороны социальной группы, корпоративно еще подчиненной классу «буржуа»: «Было бы абсурдно видеть в кошачьем побоище генеральную репетицию сентябрьских убийств Французской революции, и все же этот более ранний всплеск насилия тоже был бунтом простых людей, хотя он и ограничился символическим уровнем» (с. 116—117). Взаимоотношения между мастерами и подмастерьями, символическая роль кошек, протонародное и буржуазное видение мира даны — это неизменяемый неподвижный контекст. Таким образом, указанная глава объясняет прежде всего насильственную смерть нескольких кошек в контексте карнавальной культуры и рабочего протеста, уже известном благодаря намного более значительным и новаторским исследованиям.

В общем: контекст и значимость установлены в главах этой книги заранее. Остальное часто всего лишь любезное и изысканное переписывание философии истории, замкнутой в порочном кругу. Я проинтерпретировал эти эссе как «текст»: но, согласно процедуре, отличной от герменевтики Дарнтонна, я, быть может, слишком пренебрег уникальностью труда, чтобы показать, что это характерный пример неисправимо «другого» способа прочтения социальной истории, чем тот, которым пользуюсь я и, надеюсь, многие читатели «Quaderni Storici».

Перевод с итальянского Е. Балаховской

О л ь г а Х р и с т о ф о р о в а

МЕЖДУ СЦИЕНТИЗМОМ И РОМАНТИЗМОМ: КЛИФФОРД ГИРЦ О ПЕРСПЕКТИВАХ АНТРОПОЛОГИИ

«Интерпретация культур», авторский сборник статей американского антрополога Клиффорда Гирца, увидел свет в 1973 году и почти сразу же стал невероятно популярен. Надо сказать, что антропологические (в отечественном варианте — этнографические) монографии в Европе и Америке, при всей замкнутости этого исследовательского цеха, ориентированы на широкую аудиторию, пишутся вполне прозрачным языком и нередко расходятся как бестселлеры. Но даже на этом фоне книга Гирца заметно выделялась. Сила ее была в той ясности, с которой он обрисовывал вещи, сразу становившиеся очевидными для читателей.

Не секрет, что представители разных гуманитарных дисциплин часто читают книги друг друга в поисках новых методов исследования и неожиданных ракурсов. Взгляд, предложенный Гирцем, отличался редкостной простотой и именно потому применимостью к разному материалу — не только к этнографическим, но и к историческим, и литературным данным, обладая в то же время искомой эвристичностью. Возможно также, что убедительность предложенного Гирцем подхода к изучению культуры объяснялась той откровенностью, с которой он говорил о собственной роли в исследованиях, о своих сомнениях, ошибках и удачах. Например, очерк «Глубокая игра: заметки о петушиных боях у балийцев» начинается с описания трудностей, с которыми он столкнулся в полевой работе, и случая, который помог их преодолеть.

Тон дневника, легко погружающий читателя в ткань повествования, оказывается в то же время и исследовательским приемом и способом описания (Гирц бы сказал: интерпретации) балийской культуры. Это было достаточно новым и, насколько можно судить, смелым подходом не столько к предмету изучения, сколько к самим исследовательским стратегиям. Хотя западные антропологи всегда были более свободны в выражении своей личной позиции, чем, скажем, их советские коллеги, все же полевые дневники резко отличались способами конструирования реальности от написанных на их основе монографий. Монография — продукт интерпретации «второго порядка», создавая ее, исследователь имеет дело уже не с реалиями, а с текстом, описывающим эти реалии (своими дневниками). Часто происходит так, что в процессе вторичной интерпретации собственное «я» исследователя прячется за аналитическими построениями, а изложение материала в соответствии с методологическими установками автора превращает реальную культуру в сконструированный им объект. Особенность же дневника состоит в том, что изучаемая культура имеет здесь гораздо больше шансов «проговориться», это не столько ее «право», сколько одна из конструктивных черт данного жанра письма.

Два примера. Британский антрополог Бронислав Малиновский, основатель структурного функционализма, в 1914—1916 годах работал в Меланезии, результатом чего явились несколько монографий, в том числе «Аргонавты западной части Тихого океана» (1922). Но свои полевые

дневники Малиновский публиковать запретил. И когда в 1967 году, через 25 лет после его кончины, они были опубликованы, это произвело настоящий шок в антропологическом сообществе — настолько по-иному представляла культура тробрианцев в дневниках по сравнению с давно и хорошо известными монографиями. В дневниках Малиновский описывал свои впечатления, эмоциональные реакции, сомнения и недовольство, позволял себе суждения и мнения, и следа которых нет в его книгах, где он чрезвычайно осторожен и сдержан в выражении личной позиции. Другой пример. Клод Леви-Стросс, в 1930-е годы проводивший полевые исследования среди индейцев Бразилии, подытожил их результаты в нескольких книгах. В «Печальных тропиках» (1955), написанных в жанре путевых заметок, герой повествования — сам автор, отправившийся в волшебное странствие в затерянный мир и вернувшийся оттуда умудренным и познавшим горечь расставания. В «Структурной антропологии» (1958) и «Первобытном мышлении» (1962) дневниковая манера письма исчезает, перед нами — научные монографии, преследующие совсем иные цели. Именно эти книги изучают студенты университетских отделений антропологии, в то время как «Печальные тропики», прекрасная книга, воспринимается как не очень серьезная литература, предназначенная разве что для чтения на досуге.

Проблема абстрагирования, «стерилизации» культуры в научной монографии всегда была достаточно сложной и даже болезненной для антропологов-полевиков, долгие месяцы живших в самой гуще чужой культуры, успевших сродниться с ней и воспринимающих ее (в отличие от кабинетных ученых) прежде всего как совокупность конкретных *людей*, ведущих такой вот образ жизни, иногда экзотический, иногда не очень приятный, всегда в той или иной степени странный. Научное абстрагирование в таком случае сродни умерщвлению, но и совсем отказаться от него — значит, выдать себя, оказаться голым и безоружным перед всем миром. Клиффорд Гирц пытается решить эту проблему, прибегая к интерпретации вместо теоретического обобщения, что, помимо прочего, дает возможность сохранить в книгах приметы жанра полевых заметок — а значит, сохранить детали и черточки, милые подробности и осадок недопонимания, портреты реальных людей, в том числе самого автора — такого, каким он был тогда (дело тут не в нарциссизме и не в ностальгии, но лишь в признании того факта, что личность воспринимающего субъекта, антрополога, «впитывающего» культуру, влияет на полученные результаты — ибо, во-первых, антропологу невозможно элиминировать свои идеологические и теоретические установки и, во-вторых, ему, имеющему такие-то внешность, пол, черты характера, невозможно не вызвать определенного отношения к себе со стороны информантов, что, конечно же, влияет и на получаемые от них сведения).

На самом деле, Гирц только и делает, что пытается решить задачу, поставленную еще Малиновским: «уловить точку зрения местного жителя, осознать его видение его мира». Конечно, эта задача стоит перед каждым, кто посвятил жизнь антропологической работе, но способы ее решения предлагались (и предлагаются) различные. Клиффорд Гирц избрал стратегию интерпретации. Понятие «интерпретация», на первый взгляд, трактуется им двояко — с одной стороны, как исследовательский подход (способ понимания событий, происходящих в той или иной социокультурной среде) и, с другой, как само существование этой среды, воспроизводящей

себя в актах самопрочтения в соответствии с определенными правилами и ценностными ориентирами. Но противопоставленность здесь только кажущаяся, и «интерпретация» имеет в итоге единый смысл: речь идет о таком сближении позиций ученого и носителя культуры, при котором исследование становится не (ре)конструированием, а чтением. Культура, чем бы она ни представлялась взгляду ученого, для местных жителей является «текущим» текстом — набором символов (или совокупностью текстов-событий), и стратегия исследователя состоит в том, чтобы, погружившись в сеть взаимоотношений людей, научиться читать этот текст на их языке (иногда вместе с ними, иногда через их плечо). При этом, конечно, остается возможность различных научных интерпретаций, основанная хотя бы на том, что исследователь может и должен учитывать весь спектр точек зрения на событие, как внутренних, так и внешних — концептуальных. Однако предпочтение Гирц отдает «взгляду изнутри» культуры (его иные обозначения — «понимающий» подход или же «эмический» анализ, берущий начало в разделении «внутренних» и «внешних» — «этических» — единиц языка Кеннетом Пайком исходившим из соотношения фонематики и фонетики).

Суть этого взгляда состоит, в частности, в принципиальном отказе от статичной концепции культуры: не «язык», но «речь» (то есть собственно «дискурс»), не статичная модель, а значимое поведение людей — так понимает культуру Гирц. При этом он больше всего интересуется моментом связи социального действия в его феноменологической «чистоте» (если такое возможно) и культурного контекста, придающего действию смысл и, собственно, создающего его — исходя из того, что поступки людей и события их жизни существуют лишь в той степени, в какой они что-то значат, что-то «говорят». Символические системы (собственно, знаковые системы — в начале книги Гирц оговаривает, что употребляет термин «символ» не в строгом лингвистическом значении, а следуя традиции, сложившейся в американской антропологической школе) не существуют отдельно от социальных взаимодействий, и изучать их следует также вместе: поведение людей, институты, процессы, события могут быть адекватно («насыщенно») описаны лишь в контексте конкретной культурной традиции, но и последнюю можно понять лишь через первые.

Этот «фокус» поведения и представлений, социального и культурного, эту установку на изучение «работы» символического механизма представители московско-тартуской семиотической школы назвали бы прагмасемантикой или семантико-прагматическим анализом. Говоря языком другой гуманитарной дисциплины, речь идет о «многослойности» социального дискурса и о попытке его понимания исследователем как о попытке добраться до все более глубоких «культурных слоев» — смыслов, в нем реализуемых. Включенному наблюдению, беседам с информантами о том, что происходит *здесь и сейчас*, отводится основная роль, но и обращение к памяти людей вполне оправдано тем, что именно память — хранительница историй, а не только кладовая разрозненных фактов.

Итак, чтобы решить задачу *понимания*, исследователю необходимо соблюдать три условия: 1) нужно исследовать социальные явления в культурном контексте и, наоборот, культурные модели можно адекватно понять, изучая поведение людей; 2) нужно осознать и эксплицировать свою позицию, установки и предрассудки. Справедливости ради заметим, что повышенная методологическая рефлексивность была характерна и для

Малиновского, впрочем, это вообще черта антропологов-полевиков, для которых *сопротивление материала* (да простится мне эта метафора) нередко бывает более болезненным, чем для историков или литературоведов; 3) нужно соблюдать «микроскопичность» анализа, рассматривая большие проблемы в локальных и обыденных контекстах, «приземляя» и актуализируя глобальные понятия, такие, например, как «власть», «собственность» или «модернизация», — «...в мире уже достаточно большого и громкого», — пишет Гирц (с. 29¹). Эта мысль — также характерная не только для концепции Гирца, но и для антропологического подхода в целом, своего рода лупа ювелира, — оказалась наиболее привлекательной для историков и повлияла на формирование программы «новой культурной истории».

Здесь необходимо сделать некоторое отступление от основной темы. Думается, что основное богатство антропологического подхода к культуре, собственно, все, чем антрополог может поделиться с представителями других дисциплин, заключается именно в особенностях получения знания, а более конкретно — в понятии «поле». Это понятие остается ключевым для западной антропологии со времен Малиновского (и, кстати, было таковым для отечественной этнографии примерно до 1935 года, когда традиция стационарных полевых исследований в СССР практически прекратилась). «Поле» — это не просто требование прожить в изучаемой культуре не менее года (соблюдение этого требования отнюдь не гарантирует понимания), это особая техника проникновения в чужой символический мир и перевода его смыслов и значений на язык своей культуры. Антрополог — это одиночка, вынужденный включаться в жизнь окружающих его людей; он как ребенок, проходящий ступени инкультурации. Общество, принимающее антрополога, вполне это осознает, недаром исследователей «обучают культуре» с помощью тех же приемов и методов, которыми в данном обществе обучают детей, а когда социализация считается законченной, могут подвергнуть их ритуалам инициации, после чего антрополог становится полноправным членом группы (так работал и Николай Николаевич Миклухо-Маклай, а Льюис Генри Морган стал даже одним из вождей ирокезов). Полевая работа базируется на понимании при интенсивном включении, когда не только интеллект исследователя, но вся его личность целиком погружена в культуру и становится своеобразным инструментом познания. Задача, таким образом, заключается в том, чтобы, во-первых, найти ту точку, то межкультурное пространство, то состояние напряжения, в котором антрополог только и может выполнять свою роль посредника, и, во-вторых, удержаться в нем. Это сложно, поскольку антрополог в своей роли посредника, конечно, не свободен — и от своей культуры, и от чужой. Первая навязывает определенные цели и даже темы (например, характерная для британской школы ориентация на изучение социальной структуры и традиционных институтов власти была обусловлена стремлением правительства создать систему косвенного управления колониями; или не столь очевидный пример: Франц Боас предложил своей аспирантке Маргарет Мид отправиться на Самоа для подтверждения психоаналитической концепции — она должна была изучать подростковый кризис у девочек, которого, впрочем, ей так и не удалось обнаружить). «Чужая» культура, как правило, стре-

1 Ссылки даются по изданию: Гирц К. Интерпретация культуры / Пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004.

мится поглотить антрополога. Соблюсти нужную дистанцию, сохранить состояние «внеаходимости» — эта проблема всегда остро стояла перед полевыми. На этом пути было больше неудач, чем удач: антропологи либо послушно исполняли функции послов (или — культуртрегеров), либо отказывались от этой роли и не возвращались «домой» (иногда буквально). Значит, погружение в изучаемую среду необходимо, но не менее обязательно и «возвращение домой». Английский ученый М. Шринивас писал, что антрополог — не дважды, а трижды рожденный: сначала он взрослеет в своей культурной среде, затем оставляет ее, чтобы познать культуру другого народа, а потом, вернувшись, заново привыкает к родной, глядя на нее отчасти новыми глазами, и иногда с трудом преодолевает антропологическое отчуждение и последствия культурного шока — свои профессиональные болезни.

Но вернемся к нашей теме. Свою исследовательскую стратегию Гирц утверждает и негативно, начиная с наиболее, пожалуй, уязвимой для критики черты антропологического понимания — его неполноты и зыбкости. Эту проблему «можно обойти разными способами — подменять культуру фольклором и собирать его; подменять ее характеристиками и подсчитывать их; подменять ее институтами и классифицировать их; подменять ее структурами и играть с ними», — но все это лишь формы эскапизма (с. 38), в котором ученый видел угрозу «отрыва культурного анализа от его непосредственного объекта — неформальной логики реальной жизни», ибо «где бы ни существовали и чем бы ни были символические системы “с точки зрения их внутренних категорий”, эмпирический доступ к ним мы получаем, исследуя реальные события, а не складывая некие цельные модели из абстрактных единиц» (с. 25). (Так сказать, конечно, мог только полевик, однако смелость этого заявления, действительно, заставила и историков задуматься об основаниях своей профессии.) Основной оппонент Гирца здесь — Леви-Стросс; антрополог полагает, что лишь на первый взгляд структурализм подходит к культуре как к тексту, на самом же деле он пытается не понять мифы, ритуалы или правила социальной организации, а расшифровать стоящие за ними структуры сознания, что далеко не одно и то же. «Похоже, он (Леви-Стросс — О.Х.) не стремится понять, как символические формы функционируют в конкретных ситуациях, чтобы организовать восприятие (значения, эмоции, понятия, отношения), он стремится понять их, исходя из их внутренней структуры» — независимо от сюжета, от предмета, от контекста (с. 520). Тогда как более продуктивной Гирцу представляется идея о том, что к культурным формам можно относиться как к текстам, творческим произведениям, созданным из социального материала (с. 508) (важно подчеркнуть, что упор делается не столько на понятие текста, сколько на процесс чтения: читать культуру — значит пытаться проникнуть в ее символический мир).

Другой оппонент Гирца, не называемый прямо, — культурный релятивизм, который стал популярным в те же 1960-е годы. Кризис позитивизма наряду с постструктуралистскими методами исследования (все же довольно строгими) вызвал к жизни и крайние формы романтизма: отказ от европейской традиции, от позитивной науки, от рационализма и попытка полностью стать «другим», воплощающим истину и мудрость (наверное, самый одиозный пример — хорошо известные у нас книги Карлоса Кастанеды). Гирц не раз подчеркивал в своих работах, что антропологу не нужно превращаться в местного жителя, его задача состоит не в

этом, но в «расширении границ общечеловеческого разговора»: «Антропологи, по крайней мере я, вовсе не стремятся ни превратиться в natives, местных жителей... ни подражать им. В этом могут видеть смысл только романтики и шпионы. Мы стремимся установить с этими людьми диалог... а это задача гораздо более сложная, чем часто кажется» (с. 21). Надо, однако, сказать, что эту линию развили уже ученики Гирца (Дж. Маркус, Н. Томас) в 1980-е годы, когда опасности культурного релятивизма стали очевидны для всех (в частности, то, что он не только не преодолевает, но, наоборот, утверждает этноцентризм). Впрочем, Гирц тоже полагает, что крайности сходятся и структуралистский сциентизм коренится в романтических устремлениях, в искажающих реальность иллюзиях, а еще более конкретно — в глубинном разочаровании неудачливого романтика (см. об этом его статью «Мыслящий дикарь: о работе Клода Леви-Стросса»).

Таким образом, в сложном интеллектуальном пространстве 1960—1970-х Гирц предложил некий «средний путь». «Моя собственная позиция, — пишет он, — заключается в том, чтобы пытаться противостоять субъективизму, с одной стороны, и каббализму — с другой; пытаться удержать анализ символических форм как можно ближе к конкретным социальным явлениям и событиям, к миру обычной человеческой жизни» (с. 39). Вместо обобщения и декодирования Гирц предлагает понимающее прочтение; новое знание образуется в результате не эксперимента, не анализа и последующего синтеза «ткани культуры», а в ходе диалога двух людей — антрополога и местного жителя, в постоянных попытках нащупать общую почву и найти общий язык.

Основной пафос работ Гирца, как он сам его понимал, состоит в призыве к более эффективным полевым исследованиям. Переводя с цехового языка антропологов, — важно быть «включенным», уметь читать мир вокруг себя как книгу, отличая «подмигивания» (значимые действия) от «морганий», проникая в то пространство («символический универсум»), где поступки людей оказываются знаками. И совсем не обязательно для этого ехать в джунгли Амазонки или арктическую тундру. Как писал Давид Самойлов,

Я учился языку у нянек,
У молочниц, у зеленщика,
У купчихи, приносившей пряник
Из арбатского особняка.

Местом антропологического чтения — полем — может быть и вагон метро, и магазин, и коридор учреждения. Кто из нас может похвастаться тем, что понял смысл всех слов и жестов своей собственной культуры?

В таком подходе можно увидеть способ преодоления отчужденности человека эпохи модерна, но не за счет окончательного уничтожения реальности в заполняющем все виртуальном пространстве (именно такое решение проблемы отчуждения обычно приписывают постмодернизму), а за счет возвращения к ней — но не в том «метафизическом» смысле, в котором эту идею активно эксплуатировали в 1960—1970-е гг. идеологи нью-эйджа, а в смысле реальности человеческих взаимоотношений: «Хорошо известное антропологическое увлечение экзотикой... оказывается, в сущности, средством отстранения успокаивающего

чувства привычности, которое скрывает от нас удивительность нашей собственной способности общаться друг с другом и достигать взаимопонимания» (с. 21).

Гирц прежде всего — ученый-эмпирик, прошедший более 10 лет в полевых исследованиях, и, видимо, там он приобрел умение находиться в пространстве «между», на грани, быть переводчиком и посредником. Удивительное впечатление создают его работы — о чем бы ни писал, он избегает крайних позиций, владеет чувством меры и равновесия. Гирц не участвовал в спорах 1950—1960-х годов между «материалистами» и «идеалистами», ценил конструктивные идеи своих оппонентов. Он занял трезвую позицию в дискуссии о недоступности истины, возражая агностикам и скептикам словами Роберта Солоу: говорить, что раз полная объективность невозможна, то можно дать себе волю, — это все равно, что утверждать, что раз невозможно добиться совершенной стерильности, то можно оперировать в сточной канаве (с. 39). В итоге позиция Гирца стала в 1970-е годы реальным выходом для социальной и гуманитарной науки США, наигравшейся в структуралистские конструкторы, но с подозрением косящейся на постмодернистское превращение в «другого». И поэтому предложенный им путь был быстро подхвачен учениками и последователями, но здесь важными оказались также две другие работы Гирца — «Локальное знание» (1983) и «Труды и жизни: антрополог как автор» (1988)². Вторая из них была написана на основе лекций, прочитанных Гирцем в Стэнфордском университете в 1983 году, в которых он, анализируя монографии классиков — Малиновского, Эдварда Эванс-Причарда и Рут Бенедикт, рассматривал способы создания этнографических трудов, приемы *писания этнографии*. Эти лекции и книга послужили сильным толчком к развитию методологической рефлексии в антропологии, которую Гирц впервые после Малиновского «обновил» — и если основоположник социальной антропологии установил принципы полевой работы, до сих пор считающиеся актуальными, то основатель антропологии интерпретативной положил начало изучению литературных особенностей этнографических сочинений, которые до этого рассматривались не как fiction — нечто «сделанное», а как точный слепок реальности. Однако, как подчеркивает Гирц, в этих сочинениях обнаруживается идеологическая подоплека, используются приемы художественного творчества и риторические средства, с помощью которых автор создает (сознательно или бессознательно) эффект присутствия и убеждает читателя главным образом в том, что «автор там был» (собственно, именно для этого и читают этнографические книги). «Литературных» нюансов в документальной прозе невозможно избежать, их важно учитывать, лучше осознавая не только способы получения знания, но и приемы его трансляции. Этой теме были посвящены конференции, организованная в 1984 году Дж. Маркусом и Дж. Клиффордом, и подготовленный на основе ее материалов известный сборник статей³. Как кажется, это стимулировало методологическую рефлексии и в других гуманитарных дисциплинах; к

2 Geertz K. Local knowledge: further essays in interpretative anthropology. N.Y., 1983; *Idem*. Works and lives: anthropologist as an author. Stanford, 1988.

3 Writing culture: the poetics and politics of ethnography / Ed. by J. Clifford and G. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986.

настоящему времени появилось уже множество работ, посвященных деконструкции и критическому перечитыванию научной классики, в том числе и отечественной.

В своих работах Клиффорд Гирц старается преодолевать цеховую замкнутость; они открыты как в плане рецепции идей, так и в обращенности выводов не только к коллегам по цеху, но и к историкам, литературоведам, политологам, философам, которые с благодарностью эти результаты заимствуют (редко кто, впрочем, при этом читает самого Гирца). А для американской культурной антропологии 1960—1970-х годов, поневоле (затянувшийся финал колониальной эпохи!) «возвращающейся домой» из экзотических странствий и в печальном раздумье стряхивающей дорожную пыль у своего порога, трезвая позиция Гирца и предлагаемый им «срединный путь» между двумя видами эскапизма — башней из слоновой кости и романтическим аутсайдерством — были выходом из методологического тупика. Стоит надеяться, что и для отечественных гуманитариев идеи Гирца станут не просто очередным модным увлечением, а значимым и поучительным образцом работы с источниками и методической саморефлексии.

В а с и л и й К о с т ы р к о

СИМВОЛЫ И СИСТЕМЫ:
КЛИФФОРД ГИРЦ В ПОИСКАХ
НЕСТРУКТУРАЛИСТСКОЙ СЕМИОТИКИ

Перевод книги на другой язык сам по себе — уже новая интерпретация, а значит, событие того времени, когда сделан перевод. К «Интерпретации культур» вышесказанное относится в полной мере, тем более что русские последователи и толкователи Гирца снабдили нас пояснениями о том, как должно читать эту книгу. Так, в послесловии к изданию сказано, что данную работу следует рассматривать как «более или менее цельный труд по теории культуры»¹, а несколькими годами ранее идеи Гирца уже были представлены как плодотворная альтернатива структуралистской методологии, фактически ее отменяющая². Но обращаясь к книге, мы в первую очередь обнаруживаем живое, а потому противоречивое движение мысли, далекой от того, чтобы что-то окончательно и безоговорочно упразднить.

«Культурные системы» (они же символические) — одно из ключевых понятий в культурологии Клиффорда Гирца. В своих работах «Интерпретация культур» и «Локальное знание» американский антрополог определяет как систему символов и религию, и идеологию, и даже здравый смысл. Первые подступы к определению культурной системы мы находим в главе «Этос, картина мира и анализ священных символов», в основу которой положен очерк, написанный в 1957 году:³ «Чем бы еще ни была религия, она отчасти является попыткой <...> сохранить фонд общих смыслов, посредством которых каждый человек интерпретирует свой жизненный опыт и организует свое поведение.

Но смыслы могут запасаться только в “символах” — кресте, полумесяце или крылатом змее. Такие религиозные символы, олицетворенные в ритуалах или запечатленные в мифах, для тех, кому они о чем-то говорят, каким-то образом суммируют все, что известно о том, как существует этот мир, какой тип эмоциональной жизни он поддерживает и как вести себя, живя в этом мире»⁴ (с. 150).

Из более поздней работы, которая так и называется — «Религия как культурная система», мы можем извлечь определение символа и культурной системы, а также обнаружить в них принципы, исходя из которых Гирц эти культурные модели классифицирует. Гирц пишет, что будет использовать термин *символ* «в отношении любого предмета, любых дейст-

1 *Елфимова А.Л.* Клиффорд Гирц: интерпретация культур // Гирц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004. С. 542.

2 *Зорин А.Л.* Кормя двуглавого орла. М., 1999 (вводная глава «Литература и идеология»).

3 Отсюда и далее главы «Интерпретации культур», написанные на основе ранее опубликованных статей и очерков, будут рассматриваться в порядке их публикации, с указанием соответствующих дат. См.: *Geertz C.* Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali. Princeton, 1980. P. 455–456.

4 Здесь и далее цитаты из русского перевода Гирца даны по изданию: *Гирц К.* Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004, с указанием страниц.

вий, явлений, свойств или связей, которые могут служить средством передачи и восприятия смысла, — в передаче и восприятии, таким образом, и состоит «значение» символа» (с. 108). Далее Гирц приводит пространственный список примеров: «Цифра 6, написанная, воображенная, выложенная камешками, введенная в программу компьютера, — это символ. Но точно таким же символом является крест, о котором говорят, который воображают, который беспокойно очерчивают в воздухе или любовно теребят на шее; символами являются и кусок раскрашенного холста, называемый “Герникой”, и раскрашенный осколок камня, называемый “чурингой”, и слово “реальность”, и даже морфема “ing”. Все они являются символами или, по крайней мере, символическими элементами, ибо они — конкретные выражения понятий; абстракции опыта, закрепленные в воспринимаемой форме; конкретные воплощения идей, установок, суждений, желаний, верований» (с. 108).

Культурную деятельность Гирц приравнивает к созданию и использованию символических форм и заявляет, что она «такое же социальное явление, как и все прочие; она столь же публична, как вступление в брак, и столь же доступна наблюдению, как и сельское хозяйство», но, с другой стороны, представляет собой все же и некую абстракцию (с. 109). Такое положение дел Гирц объясняет не чем иным, как особенностями антропогенеза. Если у животного вся информация, необходимая для выживания, содержится в его генах, то человек получает соответствующий набор рецептов и предписаний из внешних источников, благодаря системе символов, которая наследуется постольку, поскольку человек причастен социуму. Для Гирца сравнение культурных или символических систем с генами нечто большее, чем натянутая аналогия. Из символов конструируются культурные системы. В них отношения между символами моделируют отношения между элементами некоего объекта. Модели же, по Гирцу, бывают двух видов: модели чего-либо (model of), «отражающие» действительность, и модели для чего-либо (model for), «порождающие» ее.

«Именно эта двойственность отличает истинные символы от других значащих форм» (с. 111). Оперирование такими символами — отличительная особенность человеческого мышления: «Восприятие структурного соответствия одного ряда процессов, действий, сущностей, связей и отношений другому, для которого первый служит программой и в отношении которого такую программу можно считать репрезентацией, образом — т.е. символом — программируемого, вот в чем сущность мышления человека» (с. 112).

Нетрудно заметить, что примеры символов, приводимые Гирцем, мягко скажем, разноплановые. Символ — это и цифра, и слово, и морфема, и картина Пикассо, и изображение тотема. Общим для этих примеров оказывается то, что это разные виды обозначающих, т.е. под термином «символ» Гирц подразумевает всего лишь одну из «вершин» семиотического треугольника⁵, а именно означающее. «Символ» у Гирца — это знак вообще, не обязательно языковой и не обязательно употребленный в прямом значении⁶.

5 См. также: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. М., 1998.

6 Позже Гирц прямо писал о том, что знак и символ для него синонимы: Гирц К. Интерпретация культур. С. 21 (на той же странице можно найти определение, согласно которому символ или знак — это все то, что тем или иным образом выполняет обозначающую функцию).

Такое понимание термина для нас не совсем привычно, ибо и в европейской, и в американской, и в русской философской традиции символ часто понимался как некая разновидность знака⁷, отличающаяся от других по характеру связи между обозначающим и обозначаемым — например, косвенная связь в противоположность прямой (Августин, Гёте⁸), конвенциональное отношение в отличие от сходства или причинной обусловленности (Пирс) или же связь, основанная на передаче обобщенного принципа, обозначаемого в противоположность обозначению произвольному (Лосев). С другой стороны, Гирц называет символом уже модель в целом и в этом смысле совпадает с Лосевым почти дословно (с. 111, 112)⁹.

Рассуждение о моделях, которые в равной степени способны отражать и порождать действительность, близки к рассуждениям Людвиг Витгенштейна, которого Гирц время от времени цитирует.

Источник цитат — «Философские исследования», где австрийский философ исследует проблему понимания знака. По Витгенштейну, понимание — это знание «как продолжить»¹⁰. В «Философских исследованиях» австрийский философ сводит то, что у одного из его предшественников, Готтлоба Фреге, было неотъемлемой частью знака, его смысл (Sinn), к правилам использования знака в данной языковой игре. Понимание знака, по Витгенштейну, — это не картина, мгновенно возникающая в мозгу и предопределяющая его дальнейшее употребление, это — указание на аспект уже известной языковой игры, невозможное без исчерпывающего знания ее правил¹¹.

Если значение знака — это как бы вложенная инструкция по его применению, фактически тождественная данной языковой игре «обозначения» чего-либо, он призван прежде всего это что-то «порождать», как формула — математический ряд, а чертеж — машину. Из взаимоотношений знака и языковой игры вытекает чрезвычайно важный для Гирца, как будет показано далее, методологический принцип: «Совместное поведение людей — вот та референтная система, с помощью которой мы интерпретируем незнакомый язык»¹².

Пока же будем исходить из того, что символ у Гирца — термин неопределяемый, точнее, определяемый только через контекст употребления при описании тех или иных символических комплексов. Если так, то мы вправе ожидать, что Гирц будет как-то символические комплексы классифицировать.

Однако самое большее, что мы можем извлечь из трудов Гирца, — это основания для классификации состоящих из этих комплексов культурных систем. В разделе «Религия как культурная система» (1966), разъясняя, как один и тот же человек может смотреть на вещи то с обыденной, то с религиозной точки зрения, Гирц обращается к идеям Альфреда Шютца,

7 Тодоров Ц. Теории символа / Пер. с фр. М., 1999. С. 1; Пирс Ч.С. Избранные произведения / Пер. с англ. М., 2000. С. 200—222; Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 65—66.

8 Тодоров Ц. Теории символа. С. 369.

9 На этом, правда, совпадения кончаются, потому что у Лосева «символ», «эмблема», «аллегория», «условное обозначение» и «метафора» — разные категории, Гирц же часто употребляет их как синонимы.

10 Витгенштейн Л. Философские работы / Пер. с англ. М., 1994. С. 188.

11 Там же. С. 134—164.

12 Там же. С. 164.

который утверждал, что восприятие любого объекта, процесса, события предмета культурно детерминировано и зависит от установки (Гирц говорит здесь о «перспективах»; с. 128–130).

Вслед за Шютцем Гирц говорит о существовании трех главных «перспектив»: естественной, научной и эстетической — и разрабатывает намеченное, но не развитое Шютцем понятие «религиозной перспективы». При естественной установке существование объектов и их свойств принимается как данность, в объекте релевантно лишь то, что способствует или препятствует реализации той или иной практической цели. Научная установка, напротив, предполагает скепсис и непредвзятый, «незаинтересованный» подход к вещам, эстетическая — изъятие объекта искусства из контекста привычных естественных связей и его художественную самодостаточность.

Религиозная же «перспектива», подобно научной, отвергает данности повседневной жизни, но не для того, чтобы разложить ее на вероятностные гипотезы, а ради утверждения другой картины мира. За реалиями повседневной жизни она выявляет другие, более масштабные, но не ради установления контроля над ними, как при естественной установке, а чтобы поверить в них и принять их. Отличие же религиозной установки от эстетической заключается в том, что достоверность возникающей при этом картины не подвергается сомнению, она является не иллюзией, а высшей реальностью.

Сопоставив список «перспектив» со списком культурных систем, мы видим, что Гирц фактически разграничивает различные сферы символического, основываясь на типах использования символов — повседневном, религиозном и политическом. Таким образом, единственная оставшаяся у нас возможность понять, что подразумевает Гирц под понятием символа и символической системы, — это рассмотреть примеры его употребления, а именно установить, какие явления и механизмы культуры он рассматривает как культурные системы и чего таким образом добивается.

Один из самых ярких и убедительных примеров — кукольный театр Ванг («Этос, картина мира и анализ священных символов»), наглядно воплощающий представления о душе и нравственных основах человеческого общежития. Спектакли, которые анализирует Гирц, основаны на Махабхарате. Герои этих представлений символизируют человеческие пороки (кауравы) и добродетели (пандавы), а их борьба — внутреннюю жизнь человека. Пандавы (Арджуна, Бима и Юджиштра) олицетворяют милосердие, целеустремленность и справедливость. Однако каждый из братьев, ведомый лишь какой-то одной добродетелью, совершает ошибки. Один из сострадания не наказывает преступников, другой, выбрав некое решение, не может отменить его, третий чересчур жесток. Идеалом является взаимопомощь братьев, символизирующая сбалансированность чувств, лежащих в основе соответствующих добродетелей, т.е. идеальную гармонию, которая, как показывает Гирц, является для яванцев не столько разнovidностью аскезы, сколько нормой социального поведения.

Эта гармония оказывается недостижимой. В некоторых пьесах даже вводится специальный, сугубо яванский персонаж — «шут» Семар, отсутствующий в Махабхарате. Покровитель всех яванцев и символический отец пандавов, который в то же время символизирует животное начало в человеке, Семар не дает братьям согласовать свои действия и одержать окончательную победу. Несмотря на принципиальную недостижимость окон-

чательной гармонии, она не перестает быть для яванцев поведенческой нормой. Гирц пишет о том, что цвета, в которые раскрашены куклы, обозначают различные добродетели, а мелодии оркестра гамелан, которыми спектакль сопровождается, — различные эмоции (с. 162). Все эти типы знаков Гирц называет символами, однако ни один из них в отдельности не может рассматриваться как механизм моделирования поведения, как модель действует весь комплекс в целом.

В разделе «Религия как культурная система» Гирц рассматривает схожий пример — ритуальную инсценировку поединка между злой ведьмой (Рангдой) и добрым чудовищем (Баронгом), который при помощи участников ритуала ее изгоняет. Ритуал, по Гирцу, создает образ космического порядка (невозможность окончательной победы жизни над смертью) и при этом в образе дракона воплощает один из доминирующих в жизни балийца мотивов (см. с. 132–137).

Мы вправе предположить, что Гирц различает символы сакральные и несакральные; первые в контексте ритуала способны изображать космический порядок и моделировать поведение и, даже более того, в случае таких символов, как «крест, полумесяц или пернатый змей», через сумму известных носителю соответствующей традиции контекстов, обозначать целую религиозную доктрину. Однако обратившись к разделу «Личность, время и поведение на Бали», мы обнаруживаем, что это предположение не вполне соответствует действительности.

В качестве отправной точки Гирц использует здесь опять-таки идеи Шютца — социальное окружение индивида состоит не только из тех, кто дан индивиду, так сказать, в ощущениях, т.е. образует круг его непосредственного общения, но еще и из «современников», с которыми индивид взаимодействует посредством символической коммуникации. Ее главной предпосылкой является система социальных ролей, которая создает стартовые условия для взаимодействия, своего рода социальный код, который обеспечивает единообразие эмоций, мотивов и целей у членов данного общества, делает индивида «прозрачным» для других.

Гирц исходит из того, что люди повсюду разработали особые символические системы, в терминах которых каждый член общества воспринимается не просто как представитель человеческого рода, но как воплощение некой категории лиц. В качестве таких символических систем Гирц рассматривает балийскую ономастику, термины родства, кастовую систему, заимствованную у индусов, а также систему общественных должностей (с. 423).

В результате получается следующая картина: каждый балиец по мере течения его жизни дрейфует в рамках определенной социальной системы координат, постепенно «деперсонализуясь». Имя, которым его нарекают после рождения, вскоре сменяется термином, обозначающим, каким по очередности ребенком в семье он является. Затем, когда у него появляются собственные дети, его уже называют прозвищем, образованным от имени наследника, сына, внука и т.д. Помимо идеи «деперсонализации» эти номенклатуры воплощают и идею цикличности времени. Замкнутый цикл у балийцев образуют не только термины, отражающие очередность рождения siblingов, но и термины родства: поколения прадедов и правнуков называются у балийцев одинаково, так как считаются реинкарнацией одной и той же группы лиц.

В результате социальный и космический порядки оказываются изоморфными: система терминов родства и прозвищ соотнесена с цикличе-

ской концепцией времени и замкнута, подобно обрядовому календарю, а иерархия статусных титулов и общественных должностей соотносена с иерархией сверхъестественных сил, несовершенным отражением которых она является (с. 436). Гирц признает, что эти символические системы интегрированы лишь частично, но тем не менее вполне успешно поддерживают друг друга (с. 459). В конечном счете разграничение сакральных и несакральных символов оказывается условным или даже избыточным: системы символов, которые Гирц рассматривает в данном разделе, одновременно оказываются и тем и другим.

Понять, почему Гирц к этому приходит, нетрудно. «Человеческая мысль во всех отношениях социальна: социальна по своему происхождению, социальна по своим функциям, социальна по своим формам, социальна по своему приложению. В основе своей мышление — публичная деятельность; его естественная среда — двор, рынок, городская площадь» (с. 415).

Это чрезвычайно сильное утверждение, столь похожее на вывод, не случайно оказывается в самом начале раздела, поскольку в действительности представляет собой формулировку метода: если считать природу мышления не социальной, то лежащий в ее основе «незнакомый язык», по Витгенштейну, оказывается непознаваемым.

Именно то, что в балийской культуре непублично, Гирц отбрасывает: «Существуют, однако, традиционные тексты, некоторые достаточно подробные, о конкретных деяниях богов, фрагменты ряда историй широко известны. Но дело не только в том, что эти мифы отражают типологическое представление о личности, статичный взгляд на время и церемониальный стиль взаимодействия, который я пытаюсь здесь охарактеризовать, главное, что всеобщее нежелание обсуждать божество и думать о нем означает, что эти истории весьма незначительно влияют на попытки балийцев понять мир и приспособиться к нему» (с. 468)¹³.

Отбирая материал таким образом, Гирц оказывается в двух шагах от отождествления структуры социума и структуры мышления, а это уже противоречит тем фактам, исходя из которых он формулирует свою методологию в разделе «Религия как культурная система». Там Гирц признает, что прямой зависимости между степенью сложности культурных систем, бытующих в некоем обществе, и степенью сложности его социальной организации нет (с. 144), и намечает следующую исследовательскую программу: «Только когда мы примем за теоретический анализ символической деятельности, сравнимый по уровню с тем анализом социальной и психической деятельности, которые у нас уже проводится, мы сможем разобраться с аспектами социальной и психической жизни, в которых религия (или искусство, или наука, или идеология) играет определяющую роль (с. 145).

Этот теоретический анализ должен исходить из допущения, что культурные системы имеют некую имманентную логику, и соответственно

13 Далее Гирц пишет о том, что рассказывание скандальных подробностей о жизни божеств для балийца — дурной тон. Несмотря на это, утверждение, что широко известные на Бали истории не влияют на жизнь балийцев только потому, что не обсуждаются, кажется в высшей степени странным. Особенно если исходить из утверждения Гирца о том, что в нормальном случае яванцы не занимаются истолкованием смысла кукольных представлений, а индейцы оглала не задумываются о том, что и почему в их жизни символизирует круг (Гирц К. Интерпретация культур. С. 164).

предполагать разработку некоего метаязыка для ее описания. Однако такие процедуры характерны для структурализма, который вызвал у Гирца вполне осмысленное неприятие. В разделе «Рассудочный дикарь: о сочинении Леви-Стросса» (1967) Гирц упрекает основателя структуралистского направления в культурной антропологии в том, что он с помощью диалектических ухищрений сводит «конкретное мышление конкретных дикарей» к некому фиктивному «мышлению дикаря», отражающему структуру сознания, неизменную во всех обществах и во все времена (с. 408—409). С точки зрения Гирца, предлогом для этой подмены оказывается поиск глубинных структур, которые у Леви-Стросса принимают вид матрицы, состоящей из эквивалентных друг другу бинарных оппозиций. Гирц не пишет о том, что аналогия между языковыми высказываниями и культурно обусловленным поведением ведет к ложным интерпретациям всегда, и даже признает ценность некоторых выводов Леви-Стросса. Однако сам определенно ею не пользуется. Надо полагать, в силу того, что «глубинные структуры» недоступны непосредственному наблюдению на улицах и площадях. Однако для постижения имманентной логики культурных систем вовсе не обязательно выстраивать спорную иерархию парадигм, как это делал Леви-Стросс, можно описывать синтагматические структуры ритуала¹⁴.

«Глубокая игра: заметки о петушиных боях на Бали» (1972), очерк, которым Гирц заканчивает книгу, выглядит шагом именно в этом направлении, поскольку Гирц призывает в нем изучать «тексты культуры». В качестве примера такого «текста» Гирц рассматривает петушиные бои у балийцев — захватывающее и красочное действие, которое, несмотря на свой игровой характер, является одним из важнейших событий общественной жизни на Бали. Жители одной или нескольких балийских деревень собираются на специальной площадке и делают ставки. К ногам бойцовых петухов привязывают остро заточенные железные шпоры и натравливают птиц друг на друга, в результате чего один из петухов, как правило, убивает другого.

Бойцовый петух окружен у балийцев заботой, не характерной для балийского отношения к животным в целом, и рассматривается балийскими мужчинами как идеальный двойник своего владельца, с одной стороны, и некое воплощения демонического, животного начала в человеке, с другой. С религиозной точки зрения петушиный бой представляет собой жертвоприношение злым духам, в обязательном порядке предшествующее некоторым церемониям.

Мы опять сталкиваемся со всеми признаками явления, которое Гирц в 1957 и в 1966 году охарактеризовал как «сакральный» или «религиозный символ»: есть петух, символизирующий своего владельца и темную сторону его души, есть ритуал, где это существо фактически приносится в жертву. Однако интересно, как Гирц описывает смысл этого символа. Охарактеризовав на трех страницах религиозный подтекст игры, он сосредоточивается на ее *социальной подоплеке* и подробно анализирует правила и общую атмосферу, воссоздавая эмоции участников пари. В итоге Гирц приходит к вполне законному выводу: петушиные бои — это

14 Как это сделано в работах: Тёрнер В. Символ и ритуал / Пер. с англ. М., 1983; Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. М.: Главная редакция восточной литературы, 1984.

наглядная метафора соперничества в балийском обществе, т.е., с одной стороны, социальный институт, который канализирует агрессию, превращая групповую или личную вражду в спорт, с другой, «текст культуры», который рассказывает балийцу о его собственном темпераменте и позволяет, благодаря символическому отождествлению с одним из бойцовых петухов, ощутить единство своего темперамента и общего «этоса» своей культуры.

Вывод опять-таки законный, и социальные функции петушиного боя Гирц выявляет не без блеска. Действительно, как правило, социальный статус и даже благосостояние победителя и проигравшего существенно не меняются, зато происходит полная эмоциональная разрядка, снятие социального напряжения. Для нас принципиально другое: Гирц далеко не полностью раскрывает значение бойцового петуха, которое *не исчерпывается правилами петушиных боев*. В примечаниях Гирц пишет, что для обозначения цвета петуха балийцы используют сложнейшую классификацию, которая напрямую соотносится с их космогоническими представлениями, а также с обрядовым календарем (с. 514). Однако Гирц даже не пытается приблизительно охарактеризовать эту систему, на том основании, что не располагает «достаточным материалом».

Дело тут, на наш взгляд, все-таки не в материале, а в методе. Для выявления социального смысла петушиных боев и так уже сделано достаточно, что же касается классификации петушиных расцветок, то, судя по той предварительной характеристике, которую дает им сам Гирц, она заключается в инструкции по проведению обряда, т.е. обращена не на социальное, а на сугубо ритуальное поведение. Иными словами, попытка свести этот аспект петушиных боев к символическому упорядочиванию социальной жизни выглядит с самого начала малоперспективной. Гирц же, исходя из того, что в культуре познаваемо только то, что публично, старается не покидать той территории, которая для культурной и социальной антропологии является общей.

Последней по времени написания главой «Интерпретации культур» оказывается первая, а именно «Насыщенное описание». В ней Гирц отказывается от детерминизма в понимании явлений культуры; рассмотрение ее как набора правил поведения или же правил конструирования символических систем представляется ему равно ошибочным. Чем же, по Гирцу, занимается антрополог? Его главная задача — реконструкция воображаемой вселенной, в которой пребывает человек изучаемой культуры. Предварительным условием такой реконструкции является проникновение в «тексты культуры» и символические системы изучаемой культуры, однако о том, откуда приходит их знание, Гирц прямо не говорит. В тексте «Насыщенного описания» можно найти лишь некоторые подсказки. Во-первых, Гирц признает, что мыслительный процесс в своей основе одинаков и у туземцев, и у антропологов и потому последним, безусловно, не повредит некая осведомленность относительно того, как он происходит (с. 20). Видимо, именно это делает возможным основное занятие антрополога — разбор смысловых структур, или «установленных кодов», поиск их социального основания и социального значения (с. 16).

Мы вправе ожидать от Гирца описания этой процедуры, но здесь сталкиваемся с некоторой неожиданностью: «...невозможно написать “Общую теорию интерпретации культур”. Или, наверное, можно, но пользы в этом будет немного» (с. 133). Можно выдвинуть осторожное предположение

относительно того, что заставляет Гирца воздерживаться «от написания общей теории интерпретации культур», помимо тех соображений, которые перечисляет он сам.

Если исходить из того, что понимание — это знание, «как продолжить», а культурно обусловленное поведение есть некий текст, то понимание чужой культуры подразумевает умение продолжить текст, хотя бы мысленно. Анализ текста неизбежно приведет его к расчленению на сегменты, выявлению зависимостей между ними и в конце концов к построению некой системы парадигм. Здесь адепт интерпретативной антропологии оказывается в опасной близости от парадигматического структурализма, ибо он вынужден предать структурам если не онтологический, то хотя бы операциональный статус, рассматривать их как матрицу. Эта матрица генерирует тексты культуры или хотя бы их интерпретации, причем практически одинаково и у антрополога, и у носителя традиции.

Гирц, похоже, вполне это осознает: «В антропологии эффективны только краткие теоретические полеты; более пространные, как правило, превращаются в логические мечтания, академические увлечения» (с. 33), последнее — несомненно, намек на Леви-Стросса. И потому вместо общей теории интерпретаций культуры он предлагает в каждом отдельном случае более глубоко погружаться в материал и в культуру. Результатом такого исследования будет не проверка теории на выборке случаев, а некое клиническое заключение, более адекватное понимание материала с помощью уже имеющихся теорий. Что же, однако, при этом происходит с самими теориями? Ослабление, утрата четкости, превращение в метафоры. Судьба понятия «символ», чье содержание у Гирца так незаслуженно оскудевает, один из таких примеров.

Из этого можно вывести два следствия. Во-первых, для отечественных гуманитариев легче всего перенять стиль мышления Гирца в целом. Попытки извлекать из его текстов категории и ими пользоваться — дело непростое, поскольку Гирц избегает окончательных определений. Во-вторых, Гирц ничего не запрещает и не предписывает, в том числе и отказываться от привычного нам различения знака и символа, а также лежащих в основе такого различения теорий, коль скоро они могут способствовать успешной интерпретации хотя бы в одном конкретном случае.

P.S. Весьма поучительным примером, доказывающим, что Гирц по-своему не чужд структурализму, оказывается анализ ритуала кремации балийских раджей, который он проводит в своей более поздней книге «Негара. Театральное государство на Бали». Приступая к анализу, Гирц пишет, что единственный способ пробиться к смыслу обряда — пытаться истолковать составляющие его символы по отдельности в качестве неких фиксированных выражений, а затем рассмотреть их уже в контексте целого. Понимание ритуала Гирц сравнивает с пониманием игры в бейсбол (в том и другом случаях имеются свои правила и свой инвентарь), но, прежде чем непосредственно приступить к истолкованию, он неожиданно выходит за пределы инвентаря и правил рассматриваемого ритуала, заявляя, что ритуал не может быть понят без уяснения некоего «бэкграунда» — особого пучка символов власти, которые пронизывают всю балийскую жизнь.

Эти «символы» — трон Шивы, фаллос Шивы (они обычно изображались в камне), а также некое особое балийское понятие «эманации», вы-

ражающее отношение между центром и периферией (Шива и божества, окружающие его трон) и между соседними уровнями социальной иерархии (нижний эманурует из верхнего)¹⁵. Поскольку раджа является эманацией Шивы, это отношение скрепляет потустороннюю и земную иерархию в единое целое; именно это единство и нерушимость земного и космического порядка перед лицом смерти и символизирует погребальная башня, на которой раджу доставляют к месту кремации¹⁶.

Гирц по-прежнему верен своей теории познания культуры: символические системы поддаются ясным и корректируемым объяснениям постольку, поскольку они функционируют публично¹⁷, и потому американский антрополог вновь констатирует изоморфизм космического и социального порядка, постулируемый и изображаемый в том ритуале, который он избирает для анализа. Но при этом *de facto* Гирц описывает именно *глубинную структуру* большей части балийских ритуалов, которая, во-первых, остается стабильной, несмотря на изменчивость символических деталей этих ритуалов, и, во-вторых, только и обуславливает их понимание.

15 Geertz C. Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali. P. 104–108.

16 Ibid. P. 120.

17 Ibid. P. 120.

ОБ АНТРОПОЛОГИИ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК О ТВОРЧЕСТВЕ К. ГИРЦА

В пространстве американской гуманитарной и общественно-научной мысли Клиффорд Гирц хорошо известен как исследователь и автор, в творчестве которого начали растворяться границы между академической этнографией и социальной критикой, между приемами антропологического и литературоведческого исследования и, наконец, между методами социологического и исторического анализа, грань между *Naturwissenschaften* и *Geisteswissenschaften*. Вообще, в его творчестве оказалось растворено слишком много границ — многие не могут ему простить этого до сих пор. Мы живем, как замечал Гирц в начале 1980-х годов, в странный, параноидальный момент времени, когда «провинции мысли» тщательно оберегаются и когда идеалы аттестационных комиссий («сегодня у нас все области знания имеют свои названия») в высшей мере вступают в противоречие не только с характером гуманитарных исследований, но и с сущностью научного познания вообще¹.

Данное противоречие, которое в американском академическом мире все же стало стремительно уходить в прошлое в результате активных творческих поисков и институциональных сдвигов в последние два десятилетия XX века, до сих пор болезненно известно российскому гуманитарии. В связи с этим, конечно же, нельзя не приветствовать растущее число русскоязычных переводов творческого наследия тех авторов, чьи труды подготавливали интеллектуальную почву для критического переосмысления взаимоотношений между тем, что принято называть научными дисциплинами. Гирц принадлежит к кругу таких авторов, и недавний перевод «Интерпретации культур», хотя и запоздавший по устоявшейся у нас доброй традиции на 30 лет, наверное, можно все-таки считать «пришедшимся к месту».

По некоторой исторической иронии, своевременным его делает и то, что мир, над которым размышлял Гирц, — мир рубежа 1960—1970-х годов, уставший от социальной и политической дискриминации и требовавший установления либерального межкультурного диалога, — слишком отчетливо напоминает мир, в котором мы сегодня находимся.

Интеллектуальный пафос произведений Гирца таков, что в них стремление к выработке антропологической концепции культуры, стремление к привнесению диалогических начал в гуманитарную и общественно-научную практику и стремление к интеграции знания о культуре в некое единое исследовательское пространство являются звеньями одной и той же цепи. Это — характерные составные части так называемой «необоасовской» линии в развитии американской культурно-антропологической традиции; линии, по которой творческий импульс, заданный Гирцем и рядом других ученых его круга, успешно передался через направление интерпретивной антропологии (связываемое, кроме Гирца, с деятельностью таких исследователей, как Мишель и Ренато Розальдо, Джордж Маркус, Джеймс Клиффорд, Джеймс Бун, Пол Рабинов и др.) в более широкую сферу социально-научных и особенно гуманитарных сфер знания.

1 Geertz C. Local Knowledge. N.Y., 1983. P. 154, 161—163.

В самом деле, в атмосфере американского академического сообщества 1970-х годов, поляризованного спорами «материалистов», «символистов» и «структуралистов» и ушедшего в депрессию в результате потрясений Уотергейта, Вьетнама и того, что воспринималось как идеологическое поражение левых сил в конфликте интеллигенции и власти конца 1960-х годов, — в этой атмосфере творчество Гирца оказалось своего рода катализатором восстановления диалога между учеными и дисциплинами. Историк Рональд Уолтерс отмечал, что исследовательский подход, развитый Гирцем, в то время более эффективно, чем любой другой, был способен «пронизывать методологические, национальные и временные рамки, обычно разделяющие [гуманитарную] профессию», и констатировал, что «чтение работ Гирца — одно из немногих занятий, разделяемых теми учеными, которые редко читают друг друга»².

Однако, в более общем смысле, существенный сдвиг в (меж)дисциплинарных взаимоотношениях, в который внес очень весомый вклад Гирц, состоял в том, что в 1970-х годах, в результате появления целого ряда новаторских работ (таких антропологов, как Клиффорд Гирц и Виктор Тэрнер в США, Эдвард Эванс-Причард и Джек Гуди в Англии, Клод Леви-Стросс во Франции), антропология впервые сделалась по-настоящему привлекательной для гуманитарных наук. Дело в том, что в западной традиции, в отличие от российской/советской, антропологическая наука — будь то американская культурная антропология, британская социальная антропология или французская этнология — двигалась на протяжении последних полутора веков по очень специфической институциональной траектории. Место этой науки долгое время представлялось находящимся в среде наук естественных (что характерно проступало в таких названиях книг, как «Естественная наука об обществе»³); затем, в результате теоретического воздействия работ Эмиля Дюркгейма и его учеников во Франции, деятельности структурно-функциональной школы Бронислава Малиновского и Альфреда Рэдклифф-Брауна в Англии и исследований в рамках направления «культура-и-личность» в США, это место также надолго закрепилось в среде социальных, или общественных, наук. Лишь в последнее двадцатилетие XX века предметная сфера антропологии (а в американской антропологии — и сама идея культуры как таковая) была, как иронично выразился американский лингвист и антрополог Стивен Тайлер, «каннибализована гуманитарными науками»⁴.

Творчество Гирца, в этом контексте, было важно прежде всего тем, что оно внесло свежую струю *Geisteswissenschaften* в американскую науку о культуре, которая в оптимистичном климате послевоенной модернизационной эйфории 1950–1960-х годов все чаще стала позиционировать себя как нечто среднее между классической *Naturwissenschaft* (о «старом добром» месте стали все больше вспоминать представители эволюционистских, экологических и материалистических течений) и классической прогностической социальной наукой контовского типа (в чем, в частности, сказывалось влияние макросоциологических построений Толкотта Парсонса). Как и Франц Боас в начале XX века, Гирц сделал многое для то-

2 Walters R.G. Signs of the Times // Social Research. 1980. Vol. 47. P. 538.

3 Radcliffe-Brown A.R. A Natural Science of Society. Glencoe, 1957.

4 Елфимов А.Л. Размышления о судьбах науки // Этнографическое обозрение. 1996. № 6. С. 4.

го, чтобы перевести антропологию с позитивистско-натуралистического на культурно-исторический фундамент. И если в свое время Боас уже успел прочно связать культурную антропологию с гуманитарными разделами знания тем, что повернул ее навстречу языку и лингвистике (традиция, которая протянулась к Боасу как немецкому эмигранту от Вильгельма фон Гумбольдта и передалась Гирцу через наследие Эдварда Сепира, одного из наиболее ярких представителей школы Боаса), то Гирц смог успешно сориентировать ее относительно нового ряда дисциплин: истории, литературоведения, философии.

Данный поворот стал возможным, с одной стороны, благодаря тому, что в рамках гарвардской и чикагской научных традиций, сформировавших Гирца как ученого, антропология впервые оказалась освобожденной от обязательств, с начала XX века налагававшихся на нее так называемой моделью «четырёх областей» (культурная антропология — лингвистика — физическая антропология — археология), последние две из которых традиционны, и вероятно, не без причины, отпугивали многих гуманитариев. Но, с другой стороны, он стал возможным и в результате того, что в собственном творчестве Гирц выработал особый стиль, жанр, позволявший ему говорить о тех же фактах физической антропологии или археологии языком, который был понятен и в высшей мере привлекателен, — жанр, в котором австралопитеки, индейцы оглала, персонажи Диккенса, политические лидеры и философы выстраивались в логичные цепочки, связанные процессии, за которыми начинал с интересом следить со своей частной точки зрения как историк, так и литературовед.

Тот факт, что Гирц внес в интеллектуальный капитал антропологии веберовско-парсоновский социологизм, заостренный на проблеме культурных ценностей, и литературный драматизм, намекающий на тесную связь жанров в науке и искусстве; неокантианский символизм, уводящий исследователя в сферу «идеального», и прагматизм аналитической философии, возвращающий символы в наблюдаемую общественную сферу, — нравился и продолжает нравиться далеко не всем. Эта «смесь» слишком многое поставила под сомнение на эпистемологической плоскости антропологии как научного ремесла. Она вылилась в целое десятилетие горячих внутридисциплинарных дискуссий, волновавших американскую культурную антропологию с конца 1970-х до конца 1980-х годов.

И тем не менее эти дискуссии лишь подогрели общий интерес к творчеству Гирца, направлению интерпретативной антропологии и культурной антропологии как способу видения реальности вообще. Первой смычкой, быстро выросшей в плодотворный междисциплинарный союз, стало взаимодействие историков и антропологов. Что, наверное, не было удивительным. К началу 1970-х годов историки, в действительности, были готовы лучше, чем представители каких-либо других дисциплин, к восприятию антропологических и этнографических работ: во Франции деятельность школы «Анналов» уже внесла отчетливый антропологический акцент в исторический жанр; в Англии на подъеме был интерес к *cultural history* — антропологизированному культурно-историческому жанру, возникшему как своего рода реакция на засилье официальной политизированной истории и получившему известность в трудах представителей бирмингемского Центра современных культурных исследований (таких, как Пол Уиллис или Ричард Джонсон, и в особенности в новаторских работах Эдварда Томпсона); в США поворот к изучению социальной истории, означенный

в 1960-х годах в работах Лоренса Стоуна, Чарльза Тилли и других авторов, был также в самом разгаре.

Далее, нельзя сказать, что Гирц был первым или единственным антропологом, привлечшим внимание историков в то время. В Англии, как вспоминал Эрик Хобсбаум, антропология в данный период вообще была «единственной социальной наукой, которую историки... находили последовательно интересной и из которой они последовательно извлекали для себя пользу. Не только Эванс-Причард, но и другие ученые — Макс Глакмен с его группой и социальные антропологи самых разнообразных толков — учили нас в некотором смысле и стимулировали наши интересы, даже несмотря на то, что не многие из историков полностью принимали антропологические модели в своей исследовательской работе»⁵. В США, где Стюарт Хьюз в схожих тонах признавался, что «обнаружил культурную антропологию в крайней степени близкой по духу»⁶, деятельность ряда антропологов, таких как Альфред Крёбер, Энтони Уоллес, Виктор Тэрнер или Мэри Дуглас, также находилась в поле зрения историков. Однако, по тем причинам или иным, объективным или субъективным, именно в работах Гирца оказались наиболее четко высвечены и те аналитико-методологические стратегии, которые антропология предлагала историку, и те эпистемологические проблемы, на которые она вместе с тем обрекала междисциплинарный творческий процесс.

Историки, впрочем, называли целый ряд причин, по которым, как им казалось, работы Гирца стали характерно выделяться из работ других антропологов. Некоторые отмечали, что, «в отличие от многих представителей социальных наук, он [Гирц] начал серьезно воспринимать историков как мыслителей»⁷. Некоторые говорили о том, что через антропологические исследования Гирца на Американский континент проникли те же европейские интеллектуальные веяния, которые стали в это время интересовать самих историков⁸. Другие, в частности Роберт Беркхофер, указывали на то, что принципиально важным моментом оказался пересмотр концепции культуры в работах Гирца⁹. Действительно, доминировавшая в американской антропологии первой половины XX века концепция культурных типов, или культурных моделей, плохо согласовывалась с историческим взглядом на развитие общества. Вылившаяся в так называемый конфигурационный подход (особенно отчетливо проявившийся в позднем творчестве Крёбера, где анализ культуры слишком неуютно сблизился с формальной философией истории Шпенглера и Тойнби), эта концепция в 1950—1960-х годах стала непривлекательной не только для историков, но и для самих антропологов. Во многом именно переориентация с поисков культуры в рамках абстрактных холистических моделей на исследования, так сказать, микроэтнографической ткани культуры и оказалась той существенной чертой работ Гирца, которая привлекла внимание историков. Микроэтнографический подход к исторической детали и прием «насыщенного описа-

5 *Hobsbawm E.* British History and the Annales // Review. 1978. Vol. 1. P. 157—162.

6 *Hughes H.S.* The Historian and the Social Scientist // American Historical Review. 1960. Vol. 66. P. 34.

7 *Walters R.G.* Op. cit. P. 539.

8 *Biersack A.* Local Knowledge, Local History // The New Cultural History. Berkeley, 1989. P. 73.

9 *Berkhofer R.F.* Clio and the Culture Concept // The Idea of Culture in the Social Sciences. Cambridge, 1973. P. 82—83.

ния», дававший возможность анализировать фундаментальную связь мелочей ежедневной жизни с общим культурно-историческим контекстом, оказались интересны для ряда историков, таких как Роберт Дарнтон, в качестве методологических стратегий, позволявших эффективно продемонстрировать образ мышления в прошлые эпохи и наглядно показать, что прошлое, по выражению Дэвида Лоуэнталя, это «чужая страна».

Как бы то ни было, междисциплинарное сотрудничество получило хороший стимул, и уже в 1977 году на конференции историков в г. Расине (штат Висконсин) о Гирце отзывались как о человеке, значительно поднявшем интерес историков к антропологии. Этот интерес, как позже суммировал Роже Шартье, диктовался тем, что антропология «предлагала историку: определенный подход (позволяющий войти в другую культуру, начав, казалось бы, с непостижимого, “непроницаемого” — ритуала, текста или действия); определенную программу (“постараться взглянуть на события с точки зрения местного жителя, понять то значение, которое он вкладывает в свои слова и действия, и выяснить общественное измерение этого значения”); а также концепцию культуры как “символического мира”, в котором с помощью общих для всех символов, “подобных воздуху, которым мы дышим”, направляются мышление и действия, формируются классификации и суждения, выносятся предупреждения и приговоры». Все это, полагал Шартье, подразумевало исследовательскую позицию, в известной степени отличавшуюся даже от позиции «исторической антропологии... сложившейся в рамках традиции школы “Анналов”, которая, по существу, заключалась в историческом изучении антропологических объектов»¹⁰.

Пример творческого применения данных установок в работах Дарнтонна, коллеги Гирца по Принстонскому университету, хорошо известен. Однако он не единичен. Не менее интересны работы Риса Айзека, в частности его широко обсуждавшаяся книга об обществе колониальной Виргинии XVIII века, или получившая не меньший резонанс работа Тимоти Брина о парадоксах ментальности американских плантаторов¹¹. Брин был одним из первых историков, начавших экспериментировать с исследовательскими моделями Гирца. Так, его эссе об азартных играх в колониальном американском Джеймстауне было написано как исследование, по своей структуре повторяющее известный очерк Гирца о петушиных боях на Бали. Проводя параллели с балийским обществом, где «ставки на петухов оказываются выражением того, как балийцы воспринимают общественную реальность», и функционируют как «инструмент, с помощью которого абстрактные культурные ценности трансформируются участниками в наблюдаемый тип социального поведения», Брин попытался продемонстрировать, что в американском Джеймстауне ситуация была во многом «аналогична балийской» и что «в азартных играх отражались центральные элементы ценностей джентри конца XVII — начала XVIII века»¹². В своей последней работе «Воображая прошлое: истории Восточного Хэмптона» Брин попытался еще более тесно соединить приемы исторического исследования, стратегии культурно-антропологической реконструкции и

10 *Chartier R. Text, Symbols, and Frenchness // The Journal of Modern History. 1985. Vol. 57. P. 683.*

11 *Isaac R. The Transformation of Virginia, 1740–1790. Chapel Hill, 1981; Breen T.H. Tobacco Culture. Princeton, 1985.*

12 *Breen T.H. Horses and Gentlemen // The William and Mary Quarterly. 1977. Vol. 34. P. 243.*

методы этнографического интервью в целях воссоздания картины социально-культурной истории небольшого провинциального сообщества на побережье штата Нью-Йорк¹³.

Интерес к исследованиям в русле историко-антропологического, или историко-этнографического, жанра стал все чаще проявляться не только среди историков, но, безусловно, и среди самих антропологов. Как в исторических, так и в антропологических журналах широко обсуждались ставшие уже программными работы Сидни Минца, Эрика Вулфа, Маршалла Салинса¹⁴ и, конечно, монография самого Гирца «Негара: Театральное государство на Бали XIX века»¹⁵, быстро занявшая место в ряду «модельных» работ, таких как «Сыр и черви» Карло Гинзбурга или «Монтайю» Ле Руа Ладюри. В «Негаре» Гирц искусно воплотил на практике множество концептуальных и методологических установок, вольно рассыпанных на страницах «Интерпретации культур», и это исследование нередко выделялось критиками как программный образец того, на что, собственно, ссылаются, имея в виду «гирцевский» тип антропологии. Приемы «насыщенного описания», текстового анализа культуры и интерпретативный подход превращают повествование в «Негаре» в многослойный нарратив, который, как отмечали многие, может читаться, в зависимости от установки читателя, как этнографическая монография о современном балийском обществе, как исторический экскурс в тысячелетие индонезийской цивилизации, как критическо-эстетический этюд или как социологический анализ института государственности и символизма власти. Это текст в высшей степени «диалогичный», реагирующий на запросы читателя и открывающий свои значения постепенно.

Конечно, как сказал бы Гирц, таков любой текст — текст литературного произведения, который в диалогичном процессе чтения собирает в фокус разрозненные фрагменты опыта читателя, или текст культуры, который воссоздает субъективность и идентичность человека в реалиях его ежедневной жизни и который антрополог или историк всякий раз пытается прочесть «через плечо». В анализе исторических парадигм и сегодняшней ментальности балийского общества Гирц опирается, как на такой «фокусирующий» текст, на семиотическую репрезентацию *негары* — классического образа государственного устройства на Бали доколониального периода. Многозначность и фундаментальная важность негары как социальной и культурной формы в балийском обществе отражена в том, что само слово впитало в себя огромный ряд значений, простирающихся от «государства», «столицы», «дворца» и «царства» до «цивилизации, мира традиционного города, высокой культуры, развивающейся в городе, и концентрирующейся в нем системы высшей политической власти»¹⁶. В устройстве негары как знакового пространства власти и как театрально-ритуализованного порядка жизни, встроенного в это пространство, в ее роли воображаемого и вместе с тем драматически реального мира Гирц находит

13 *Breen T.H.* Imagining the Past: East Hampton Histories. Reading, 1989.

14 *Mintz S.W.* Sweetness and Power. N.Y., 1985; *Wolf E.R.* Europe and the People without History. Berkeley, 1982; *Sahlins M.* Historical Metaphors and Mythical Realities. Ann Arbor, 1981.

15 *Geertz C.* Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali. Princeton, 1980.

16 *Ibid.* P. 4.

множество характерных микроэтнографических ключей для реконструкции того, как опыт человека исторически облекается в специфическую форму, столь отличную от форм существования других людей.

Привлекательность концептуально-методологического подхода, примененного Гирцем в «Негаре», и вместе с тем его парадоксальная проблематичность для историка заключаются в специфическом характере взаимоотношения между синхронным, антропологическим, уровнем анализа и диахронным, историческим, измерением исследования. Вплоть до 1960-х годов историки нередко обвиняли антропологов — особенно антропологов британской школы — в злоупотреблении синхронными схемами анализа и отсутствии серьезного интереса к диахронным. Гирца, конечно же, трудно однозначно упрекнуть в том или другом (в конце концов, именно от историков ему досталось столько реверансов за междисциплинарное сближение). Однако экспрессивная сила построений Гирца, с точки зрения историка, все же покоится не на прослеживании диахронных связей, а на том, что синхронный уровень анализа, образно говоря, оказывается настолько перенасыщенным значимой этнографической деталью, что неизбежно прорывается во временное измерение. Диахронное пространство, разворачивающееся в интерпретациях Гирца, в методологическом приближении оказывается как бы «сжатым». Иными словами, имеет место эффект своего рода временной компрессии, который означен лучше всего в первом же предложении, открывающем книгу Гирца: «Когда мы бросаем панорамный взгляд на сегодняшнюю Индонезию, она предстает перед нами собранной в некий безвременный синопсис своего собственного прошлого, подобно тому как артефакты, извлеченные из разных слоев долговременно существовавшей археологической стоянки и теперь разложенные на столе, суммируют перед нашим взором тысячи лет человеческой истории»¹⁷.

Это, конечно же, не значит, что исторические интерпретации в работах Гирца оказываются надуманными или оторванными от фактов. Гирц был как раз одним из тех исследователей, кто уделял пристальное внимание тому, что, собственно, составляет *факт* в науках о человеке. Но это значит, что в построениях Гирца многие историки все же продолжали чувствовать отчетливую разницу между антропологическими и историческими стратегиями движения от факта к его репрезентации. Гирц вполне сознает это. Его образ видения материала, замечает он, есть лишь его частная «точка зрения, которая, как все точки зрения, является частичной и вырастает из конкретной традиции интерпретации исторического опыта... Другие традиции интерпретации... поставляют другие репрезентации»¹⁸.

Однако дело не только в том, что любому роду анализа культуры, как это ясно постулировалось в работах Гирца, необходимо присуща неполнота. Дело в том, что дорога от факта к его репрезентации, стремится показать Гирц, вообще зависит от жанра интерпретации. Репрезентация есть составная часть интерпретации, а не ее абстрактная рамка. Более того, методы репрезентации в гуманитарных и общественно-научных исследованиях тесно связаны со стратегиями построения нарратива научной работы.

Статус факта, связь репрезентации с интерпретацией, нарративные стратегии, модель культуры как текста, упор на чтение текста как на диалогичный процесс — это комплекс тем, глубоко эпистемологических по

17 Ibid. P. 3.

18 Ibid. P. 135.

своей сути, который в скором времени привлек пристальное внимание литературоведов, философов и науковедов к творчеству Гирца. Следует отметить, что в США литературоведение (*literary criticism*, если быть более пунктуальным) было той областью знания, которая к началу 1980-х годов объединяла исследователей, в общем и целом более чутко реагирующих на подобные темы, чем представители соседних дисциплин. В философии, переживавшей виток неопрагматизма, данные темы рассматривались под весьма специфическим углом зрения; в истории, несмотря на новые веяния, они все еще были уделом отдельных «неортодоксальных» гуманитариев, таких как Хейден Уайт; в антропологии, несмотря на методично росшую популярность Гирца, они оставались достаточно маргинальными и «нежелательными» вплоть до середины 1980-х годов, когда в несколько взрывообразной манере они вошли в более широкую сферу дисциплинарного дискурса через сборник «Writing Culture»¹⁹. В литературоведении, стремившемся преодолеть наследие формализма «новой критики», впитавшем леворадикальные настроения марксизма и постструктурализма и усвоившем лучше других гуманитариев уроки конфликта конца 1960-х годов, данные темы, наоборот, оказались в центре внимания. Желание выйти за пределы предписываемого канона в сферу диалогичности, многозначности и *difference* все больше подрывало взгляд на литературоведение как на некую фиксированную «дисциплину и форму знания... [как] взгляд, подразумевающий, что в каждом тексте может быть только одно недвусмысленное, детерминированное значение»²⁰.

Сходство тем, общего настроения и, несомненно, части терминологического аппарата (заимствованной Гирцем из литературной критики Кеннета Берка, Уолкера Перси и Нортропа Фрая, философии языка Людвиг Витгенштейна и Джона Остина, семиотики Ролана Барта) было очевидным ключом к сближению. Однако, по мнению некоторых исследователей, именно тяга к преодолению дисциплинарного канона, к проникновению в более многозначное пространство интерпретации и, если воспользоваться термином самого Гирца, к «размыванию» традиционных барьеров, сужающих поле зрения гуманитария или обществоведа, была тем отличительно важным аспектом творчества Гирца, который серьезно заинтересовал литературоведов. Как лаконично выразился Стивен Гринблатт, «для литературной критики слова “воображаемое”, “драма”, “манускрипт”, “знаки” были ободряюще знакомыми терминами, как, впрочем, и само ударение на символическом поведении, но особая сила работ Гирца... заключалась в том, что в них эти термины оказались применены к кругу текстов, гораздо более широкому и менее знакомому, чем тот, который литературные критики позволяли себе привлекать к анализу. ...“Интерпретация культур” дала стимул к возвращению того, что было утеряно. Литературная критика могла вернуться в исследование неизвестных культурных текстов, и эти тексты — часто казавшиеся маргинальными, странными, фрагментарными, непредсказуемыми и неотшлифованными — в свою очередь могли вступать в интересное взаимодействие с близко знакомыми произведениями литературного канона»²¹.

19 Writing Culture / Ed. by Clifford J., Marcus G.E. Berkeley, 1986 (труднопереводимая игра слов в названии: «Записывая культуру / Пишущая культура»).

20 Dassenbrock R.W. Accounting for the Changing Certainties of Interpretive Communities // Modern Language Notes. 1986. Vol. 101. P. 1023.

21 Greenblatt S. The Touch of the Real // Representations. 1997. № 59. P. 19–20.

Впрочем, по иронии, то самое «размывание» жанров и стирание рамок, которое импонировало литературоведам, пришлось по душе далеко не всем антропологам, которые традиционно относились с опаской к намекам на то, что антропологическое знание связано с жанровыми особенностями литературы. Гирц был не первым и не единственным автором, в чьем творчестве оказались озвучены эти намеки. Эванс-Причард, внесший существенный вклад в понимание антропологии как гуманитарной науки в британской традиции, констатировал еще раньше: «Объективный факт, который невозможно отрицать, заключается в том, что теоретический капитал, на котором зиждется антропология, состоит главным образом из трудов тех людей, чьи методы исследования были в основном литературными. Талант, знания, эрудиция и методы этих людей оказали большое воздействие на то, как антропологи стали видеть и фиксировать свой материал в поле»²². «Анализ, — рассуждал Гирц в открывающей главе “Интерпретации культур”, — представляет собой разбор смысловых структур — того, что Райл называл установленными кодами (что создает несколько ложное впечатление, будто речь идет о работе дешифровщика, тогда как на самом деле это в гораздо большей степени похоже на работу литературного критика)»²³.

Интегрирующий настрой подобных констатаций в антропологическом сообществе 1970-х годов чаще всего виделся как «пораженческая позиция», как попытка свести «науку» к «литературе», и лишь с начала 1980-х годов начал вызревать (в частности, в рамках интерпретативной антропологии) новый плодотворный союз антропологии и литературоведения. Переход к пониманию антропологии как гуманитарной науки был существенно важным для данного союза, поскольку привел к тому, что все большее число антропологов стало переосмысливать специфику своего ремесла. Чтобы верно воссоздать социальную и культурную реальность в гуманитарных науках, недостаточно набора цифр и замеров. Нужны методы репрезентации, которые воссоединят эти разрозненные дискретные цифры смысловыми цепочками и создадут некую условную картину целого. Эти методы репрезентации в нашей современной культуре — которая, по существу, есть *writing culture*, пишущая культура, и которая находится под фундаментальной властью языка (на что Сепир так же настойчиво указывал антропологам, как Витгенштейн философам) — литературны. В воссоздании этнографической реальности, какими бы методами она ни «замерялась», антрополог неминуемо опирается на тот багаж, который ему дала наша литературная цивилизация. Именно поэтому Гирц берется за анализ нарративных стратегий Фолкнера, в котором он видит превосходного антрополога, и за исследование риторических приемов письма Бронислава Малиновского или Рут Бенедикт, в которых он усматривает совсем не обделенных талантом романистов.

Но кардинальная проблема, которая еще более тесно связывает антропологию, историю и литературоведение как соседние направления социально-культурного познания, состоит даже не в том, что каждое пользуется однотипными методами репрезентации и что в каждом репрезентация неизбежно вмешивается в интерпретацию. Проблема — в том механизме, который в этих дисциплинах принято рассматривать как способ фиксации объективной реальности. Это — в огромной степени проблема эпистемо-

22 Эванс-Причард Э. История антропологической мысли / Пер. с англ. М., 2003. С. 221.

23 Гирц К. Интерпретация культур. М., 2004. С. 16.

логического статуса «сырого материала»; иначе говоря, проблема реализма. В науке и искусстве XX века реализм — универсальный камень преткновения, будь то реализм в романе, реализм в истории или даже реализм в физике, наиболее важные направления исследования которой сегодня лежат там, где обосновывать реализм наблюдаемого чрезвычайно трудно и где контакт с «реальностью» происходит через посредничество неживого инструмента, с которого «считывается» информация. Аналогичным образом обстоит ситуация и в антропологии, в которой научные работы, написанные в жанре «этнографического реализма», по выражению Гирца, представляют собой «одни из самых загадочных текстов».

Жанровые особенности наук о человеке и культуре, как они сложились в XX веке, таковы, что в них момент контакта с реальностью традиционно предпочитается объективировать, ибо уже одно наличие такого контакта рассматривается как фундаментальный аргумент в пользу реалистичности репрезентации. Негласные правила жанра подразумевают, что ученый здесь копается в сыром материале реальности подобно тому, как натуралист копается в почвах, породах и растительных образцах. Вся система так называемой реалистичной репрезентации покоится, как выразился Фредрик Джеймисон, на идее «привилегированного и вместе с тем находящегося вне определенного места наблюдателя, который в свое удовольствие и вместе с тем беспристрастно собирает этот сырой нарративный материал»²⁴. Автор всегда находится во властной позиции, у автора есть лупа, через которую ему видна сущность реальности лучше, чем реальность сама эту сущность осознаёт, и между тем автор всегда остается вне контекста. Иным словом, предполагается, что автор входит в такой род контакта с реальностью, какой имеет классический натуралист.

В действительности это и есть та самая парадигма мышления, которая досталась гуманитарным и социальным наукам в наследие от духа классического естествознания XVIII века. Она, как это ни курьезно, весьма далека от положений современного естествознания, ибо сегодня в естественных науках признается, что «контакт с реальностью» и «объективный сырой материал» — это в высшей степени проблематичные понятия. Следуя убеждению, озвученному уже к середине XX века разными учеными — от историков, таких как Люсьен Февр, до физиков вроде Вернера Гейзенберга, Гирц указывает, что процесс понимания любого объекта исследований есть процесс *интерпретирующий*. Ученый не фиксирует «голые» факты — то, что он фиксирует, есть уже изначально интерпретация, обусловленная специфическими традициями восприятия, контекстом, связывающим ученого с тем, что он наблюдает, и характером самого объекта наблюдения.

Пресловутый «сырой материал», который якобы регистрирует наблюдатель, таким образом, есть с самого начала интерпретация — причем, что очень важно, интерпретация в двух приближениях. Историк пытается воссоздать реалистичную картину того, с чем в действительности он не имеет контакта. Он опирается на текст, который имел контакт с реальностью; но этот текст — сам уже интерпретация, отображение другого контакта. Литературовед, который стремится реалистично воссоздать мысли автора или скрывающийся за текстом социально-культурный контекст, не имеет (согласно условиям его профессиональной деятельности) контакта ни с автором, ни с контекстом; контакт с воссоздаваемой реальностью опять же

24 Jameson F. The Political Unconscious. Ithaca, 1981. P. 191.

происходит через *текст*, который функционирует как своего рода коммуникативный интерфейс. Даже в физике реальность «очарованного, окрашенного и окваркованного мира частиц», как ее характеризует Гирц, преподносится нам как результат такого же процесса двойной интерпретации и двойной репрезентации, поскольку физик не имеет непосредственного контакта с этой реальностью — он воссоздает ее по следам ее своеобразного отражения на интерфейсе инструмента.

Специфика антропологии, в которой объективация «контакта», риторика «сырого материала» и «реализм» нарратива были традиционно выражены сильнее, чем во многих других дисциплинах, заключается в том, что антропологи пользуются так называемыми «полевыми» (еще одна характерная натуралистическая метафора) методами наблюдения. То, что дает антропологу или этнографу основание заявлять о реализме его исследования, — это обычно тот факт, что он сам создает документ, который впоследствии интерпретирует. Однако, тщательно анализируя содержание практической деятельности антрополога, Гирц показывает, что оно мало чем отличается от содержания деятельности других исследователей. Находясь в «поле» (или, как называет данный этап этнографической работы Гирц, «being there»), антрополог, подобно другим исследователям, вовлекается в интерпретацию «текста» культуры, которая вовсе не лежит перед ним как открытая, доступная и понятная целостность, как пресловутый объект натуралиста, а воспринимается и постигается им фрагментарно, в процессе нелегкого межкультурного перевода. «Заниматься этнографией, — по одному из наиболее образных сравнений Гирца, — это все равно что пытаться читать манускрипт (в смысле “пытаться реконструировать один из возможных способов его прочтения”) — манускрипт иноязычный, выплывший, полный пропусков, несоответствий, подозрительных исправлений и тенденциозных комментариев, но записанный не общепринятыми графическими знаками, обозначающими звуки, а мимолетными примерами социального поведения»²⁵.

Но еще более усложняет дело следующий факт. Все, что остается антропологу от данного этапа работы, когда он возвращается из «поля» в свои научные пенаты, — это масса еще менее связных записей (и воспоминаний, которые могут как согласовываться с записями, так и противоречить им), то есть текст в буквальном смысле слова — *текст*, который антрополог на втором этапе своей работы («being here») заново интерпретирует (теперь уже буквально как историк или литературовед), с тем чтобы вставить его в рамки некоего связного научного нарратива.

Таким образом, интерпретация в гуманитарных и социальных науках — это всегда интерпретация второго порядка. Некоторые ученые до сих пор относятся к этому следствию, вытекающему из размышлений Гирца, с опасением, поскольку оно вроде бы означает, что объективность в исследовании отдалается на одну ступень (причем ступень очень шаткую). Но, с точки зрения Гирца, объективности гораздо меньше в тех исследованиях, в которых данный факт замалчивается или не осознается вовсе. Объективность, или реалистичность, всегда остается идеалом в исследованиях, но движение к ней становится возможным не благодаря позиции «беспристрастного натуралиста», а благодаря рефлексивному осмыслению контекстуальной логики исследовательского процесса. В науках о культуре знание всегда является предметом определенного консенсуса между исследо-

25 Гирц К. Интерпретация культур. С. 17.

вателем и исследуемым, между текстом и контекстом. Концепция антропологического анализа культуры, предложенная Гирцем, основывается прежде всего на признании такого консенсуса, на изучении логики межкультурного перевода, на прослеживании связей между «идеальным» культурным символом и «материальным» социальным контекстом.

Во многом именно ударение на диалогичности исследования, на том, что анализу должен подвергаться не статичный объективированный текст, а текст в его связи с непрерывно меняющимся контекстом, и привлекло внимание целого ряда ученых к методолого-аналитической стратегии Гирца. В этой стратегии проглядывался способ избежать крайностей бихевиоризма, формализма и структурализма — направлений, начавших терять привлекательность к началу 1980-х годов (по крайней мере, в антропологии), поскольку культура в них оказывалась либо чем-то грубо объективированным, либо чем-то удаленным от контекста. К примеру, историком, таким как Роберт Дарнтон, импонировало, что в антропологических работах 1970—1980-х годов, созданных под стимулирующим влиянием интерпретативной антропологии, «символы рассматривались не как нечто, имеющее фиксированный эквивалент, а как нечто, понимаемое из контекста»²⁶. Но даже антропологи, не ассоциировавшие стиль своей работы с интерпретативной антропологией, в это время стали все чаще признавать, что изучение культуры перестало быть эффективным в тех исследованиях, где «эвристические построения выдавались за эмпирическую реальность»; оно больше не могло стимулироваться «обращением к леви-строссовским разграничениям между “холодными” и “горячими” культурами, к разграничениям между “нами” и “ними”, в которых синхронное деконтекстуализированное изображение социокультурных форм оправдывалось ссылками на мнимое существование внеисторических типов сознания»²⁷.

Творчество Гирца, если выразить его же собственными словами, было частью более «общего сдвига в современных антропологических дискуссиях о культуре... — сдвига от рассмотрения мышления с точки зрения внутреннего умственного состояния или потока подобных состояний к его рассмотрению с точки зрения того, как индивиды задействуют общественные, исторически создаваемые средства размышления, восприятия, ощущения и понимания — символы, в широком смысле этого слова». Подход к анализу культуры, обозначившийся в данном сдвиге, по характеру «не является ни интроспективным, ни бихевиористским; он — семантический. Он нацелен на исследование коллективно создаваемых моделей значения, которые индивид использует для того, чтобы придать форму опыту и смысл действию, на исследование тех понятий, в которые облакаются символы, и той руководящей силы, которую такие понятия обретают в общественной и частной жизни»²⁸.

Будучи частью этого сдвига в контексте американских гуманитарных и социальных наук, «Интерпретация культуры» Гирца, теперь переведенная на русский язык, вступает в совершенно иной контекст. Это — контекст, с одной стороны, удаленный от дискуссий, сопровождавших взросление интерпретативной антропологии как направления; с другой стороны, уже впитавший в себя ряд «постгирцевских» веяний. Так, многим историкам

26 *Darnton R.* The Symbolic Element in History // *The Journal of Modern History.* 1986. Vol. 58. P. 219.

27 *Comaroff J.L.* Dialectical Systems, History and Anthropology // *Journal of Southern African Studies.* 1982. Vol. 8. P. 144.

28 *Geertz C.* Islam Observed. New Haven, 1968. P. 95–96.

и культурологам сегодня уже известны, к примеру, работы Питера Берка, в которых итальянское общество анализируется, в духе Гирца, как балийская негара — ритуализованное «театральное» государство, насыщенное значащими культурными кодами; в то время как многие литературоведы знакомы с работами Стивена Гринблатта, где отразилось влияние этнографических подходов к изучению культуры²⁹. Но, возможно, это делает книгу Гирца еще более интересной (вопреки опасению Бурдьё, сетовавшего на то, что все научные переводы заканчиваются тем, что «тексты передаются оторванными от контекста их производства и... получают, так сказать, “внутреннее” прочтение, которое универсализирует и обезвременивает их и в то же самое время оставляет их нереализованными тем, что... привязывает их лишь к контексту их восприятия»³⁰). Каждый текст, как сказал бы Гирц, интересен как раз тем, что он соотносится с множественными контекстами; и потому, видимо, следует заключить, что в российском научном дискурсе книга не обязательно должна иметь то же значение, которое она имела изначально, либо имеет сегодня, в американском.


Но, какое бы значение она ни имела, хотелось бы, чтобы она послужила дальнейшим стимулом к сближению историков, литературоведов, этнографов и остальных гуманитариев. В российском научном сообществе эти стимулы до сих пор нужны (с чем, полагаю, согласятся многие). В отечественной традиции этнография вряд ли могла и может сегодня привнести в сферу гуманитарного знания такой опыт междисциплинарного сотрудничества, какой культурная антропология оказалась способной внести в эту сферу в американской традиции. Российская этнографическая наука в общем и целом до сих пор пребывает в коллекционно-собираательской парадигме, доставшейся ей в наследие от XIX века с его характерным народническим преклонением перед *Volksgeist* и закрепленной положением этнографии как вспомогательной исторической дисциплины в советское время. Для многих гуманитариев этнография — это своего рода «лавка древностей», в которой можно насмотреться курьезов, но вряд ли можно узнать много о действительной культуре, в которой мы живем (или, следуя Гирцу, лучше было бы сказать «о культурах, в которых мы живем»; ибо современный мир таков, что никто из нас не живет в одной культуре). Но сегодняшний момент в развитии отечественных гуманитарных наук интересен тем, что в них все очень быстро меняется, и тем, что, как пронизательно (хотелось бы верить, что пронизательно) заметила Ольга Вайнштейн, «традиционные дисциплины, такие как история, филология или этнография, чувствуют, что они устали от своего собственного предмета»³¹. Это чувство вполне напоминает то, с каким уставшие от самих себя американские гуманитарные и общественно-научные дисциплины вступали в замечательную междисциплинарную полосу 1980-х годов.

Одним словом, несмотря на тридцатилетнее запоздание, на перемещение в иной социальный и культурный контекст, «Интерпретация культур» Клиффорда Гирца все еще прекрасно сохраняет свой интеллектуальный и эвристический потенциал, и в ней есть еще многое, с чем можно было бы вступить в продуктивный диалог.

29 *Burke P.* The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Cambridge, 1987; *Greenblatt S.* Marvelous Possessions. Chicago, 1991.

30 *Bourdieu P.* Homo Academicus. Stanford, 1988. P. XV.

31 *Elfimov A.* Russian Intellectual Culture in Transition: The Future in the Past. Berlin, 2003. P. 188.



ПАМЯТЬ ЖАНРА

Ханс Ульрих Гумбрехт

ДОРОГИ РОМАНА

Zum Gedächtnis an Undine Grünter, *romancière*,
und für Karl Heinz Bohrer*

В одном из канонических определений роман как жанр уподоблен зеркалу, движущемуся вдоль дороги. Речь идет о девятнадцатой главе части второй «Красного и черного» Стендаля. Повествователь пытается привлечь внимание к своим персонажам (в 1830 году это еще соответствовало духу традиции), задаваясь вопросом: нужно ли ему просить прощения за описания, которые могут показаться читателю неприятными и даже возмутительными? И вот как он отвечает на этот вопрос:

Эх, сударь мой! Роман — то зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы. Идет человек, взвалив на себя это зеркало, а вы этого человека обвиняете в безнравственности! Его зеркало отражает грязь, а вы обвиняете зеркало! Обвиняйте уж скорее большую дорогу с ее лужами, а еще того лучше — дорожного зрителя, который допускает, чтобы на дороге стояли лужи и скапливалась грязь.

Существуют два аспекта, оправдывающие это сравнение независимо от общей риторической стратегии Стендаля. Во-первых, совершенно очевидно, что движение и опыт идущего по дороге схожи с основополагающей структурой любого повествования — структурой переживания¹. В феноменологической традиции переживание (*Erlebnis*) определяется как последовательность меняющихся чувственных восприятий, вокруг которых сосредоточено наше сознание в любой данный промежуток времени; эта тра-

* Памяти Ундины Грюнтер, *романистки*, и Карлу Хайнцу Бореру.

1 См. мою статью: *Gumbrecht H.U. The Role of Narrative in Narrative Genres // Making Sense in Life and Literature. Minneapolis, 1992. P. 41–53.*

диция отличает «переживание» от «опыта» (*Erfahrung*), то есть от того опыта, который был преобразован в элементы знания посредством интерпретации, синтеза и структурирования. То, что переживание, в отличие от опыта, всегда имеет форму последовательности — и именно поэтому мы верим, что сам мир темпорален, — с необходимостью вытекает из временной структуры человеческого сознания. Повествования обычно производят впечатление, что их содержание соответствует потоку *неструктурированного* переживания, в то время как в описаниях — несмотря на линейность текста как посредника — объекты соответствуют ясно очерченным элементам опыта. Это — основа двойной ассоциации: между темпоральностью нашего сознания и миром, каким мы его переживаем, — и между миром, каким мы его переживаем, и пространственной формой дороги.

Во-вторых, зеркало, которое у Стендаля взвалено на идущего по дороге, связано также с ожиданием того, что в романе будут представлены события и вещи, из которых состоит повседневная реальность, — причем представлены они будут в случайной последовательности и без особой литературной обработки: стилизации, приукрашивания или интерпретации. Подразумевается, что эта вроде бы случайная последовательность вещей и событий должна быть схожа с непредсказуемостью дорожных встреч и наблюдений. Стендаль даже идет еще дальше: он намекает, что если отражения в зеркале зависят от дороги, то содержание и влияние романа выходят за рамки авторской власти и ответственности. И, если судить по истории романа, действительно создается впечатление, что за века своего существования этот жанр не претерпел значительных ограничений в том, что касается содержания.

Но не будет ли столь же справедливым утверждение, что роман напминает улицу (*street*), тропу (*path*) или путь (*way*)? Действительно, стандартные словари английского языка показывают, что значения и даже коннотации этих слов существенно совпадают со словом «дорога» (*road*). И все же «путь» и «тропа» в большей степени, чем «дорога», предполагают движение к цели или к другому заранее определенному и, следовательно, значимому конечному пункту — что подразумевает телеологическую направленность, не обязательную для жанра романа. В сравнении с «улицей», которую мы обычно ассоциируем с защищенностью пространства в пределах города или деревни, «дорога» яснее показывает, что во встречах и наблюдениях путешественника неизменно есть что-то удивительное и порой даже опасное. Сложная метафора Стендаля, если рассматривать ее в целом, предполагает концепцию романа, достаточно широкую для применения в метаисторическом (и, если этого потребуют наши цели, в транскультурном) дискурсе. Наши поиски дорог в романе, таким образом, не будут ограничены веками новой и новейшей истории Европы — в отличие, например, от дискуссии о «происхождении романа». С другой стороны, интерес к дорогам романа обязывает нас обратить особое внимание на моменты неожиданности и событийности в повествовании. Мы воспринимаем роман как жанр, который обычно направляет читательское любопытство к неизвестному конечному пункту — а не только к путям достижения более или менее предсказуемого конечного пункта². Такое восприятие

2 См.: *Lugowski Clemens. Die Form der Individualität im Roman. Frankfurt am Main, 1976. S. 40–42.* Согласно этому автору, роман обычно подводит любопытного читателя к вопросу, произойдет ли нечто вообще («Ob überhaupt Spannung»), а не только к вопросу, каким именно образом это произойдет («Wie-Spannung»).

часто сопровождается уже упомянутым ярким ощущением непосредственного участия: роман претендует на роль источника незамутненного переживания.

Наш выбор знаменитого стэндалевского определения жанра романа в качестве исходного пункта имеет, таким образом, далеко идущие последствия для тех предпосылок, в рамках которых мы будем обсуждать дороги романа. И поскольку нам важно не упускать эти последствия из виду, я сейчас перечислю их в определенной последовательности. **Первое:** поскольку мы связываем концепт дороги с основной временной структурой романа (а именно — со структурой, лежащей в основе меняющихся внешних форм повествования), дорога способна играть важную роль в любом отдельно взятом романе, даже если тема дороги не обозначена явно. Это, возможно, самый интересный и удивительный результат моего исследования: во многих романах, сюжет которых разворачивается в дороге — например, в «Дон Кихоте» Сервантеса, — сама дорога зачастую вообще не упоминается как тема. Казалось бы, неожиданное наблюдение: ведь мы вроде бы «помним», что мы «видели» все эти дороги; но это лишь доказывает, что наше воображение с готовностью заполняет такие текстуальные пустоты (и мы, таким образом, «видим» дороги, о которых в тексте нет ни слова)³. **Второе:** даже такие «невывраженные» дороги почти парадоксальным образом выводят на поверхность разнообразнейшие структуры. Ибо, даже если читатель не находит в действии романа никаких описаний дорог, его воображение зачастую вдохновляют и направляют механизмы и принципы, связывающие между собой разные события, происходящие по дороге. В этом смысле неявная, подразумеваемая дорога с ее событиями и остановками, за счет которых развивается нарративная кривая, «выглядит» не так, как дорога, «на» которой что-либо происходит в любой конкретный момент. И с учетом этого любая неявная дорога постоянно порождает встречи и события (или, по меньшей мере, ожидания таковых). **Третье:** у меня возникло устойчивое впечатление, что в истории западного романа есть только один ограниченный промежуток, на протяжении которого дороги, наряду с передвижениями героев, чаще и заметнее выделялись в особую тему. Этот промежуток охватывает несколько десятилетий в середине XIX века, а потом тема дороги вновь постепенно сходит на нет. Нам предстоит задаться вопросом о том, какие внутренние и внешние факторы истории романа обусловили этот период. **Четвертое:** в общем и целом, мы можем исходить из того, что различные скрытые дороги в романе, равно как и разные степени их выявления и тематизации, указывают на разные уровни истории общественного сознания и типов ментальности, окружающих и сопровождающих историю жанра. В этом смысле наша основная предпосылка и ведущая гипотеза будет такова: дороги романа могут нам разглядеть особенности восприятия разных культур и разных исторических периодов в зависимости от отношения человека к пространству и времени, а также относительно масштабов и пределов человеческой деятельности в более широком религиозном, космологическом, философском и даже естественно-научном контексте.

3 Это наблюдение, конечно же, продиктовано канонической теоремой Вольфганга Изера о пустотах («Leerstellen»), которые подстегивают воображение читателя литературных текстов. См., в первую очередь: *Iser Wolfgang. Der Akt des Lesens. München, 1976. S. 301–315.*

УВЕРТЮРА: ДОРОГИ КРИЗИСА

Наш исторический нарратив начнется с двух знаменитых литературных дорог из текстов, которые — по крайней мере, с сугубо формальной точки зрения — не принадлежат к истории романа. Это дорога, ведущая из Коринфа в Фивы в трагедии Софокла «Царь Эдип» — та самая, на которой Эдип убивает Лая, своего отца; и дорога из Иерусалима в Дамаск из Деяний Святых Апостолов, где происходит превращение гонителя евреев Савла в апостола Павла. В трагедии Софокла хор и некоторые герои постоянно и настойчиво повторяют, что преступление произошло на перекрестке:

Эдип

Мне кажется, сказала ты, что Лай
Убит на перекрестке трех дорог?

Иокаста

Таков был слух, так говорят и ныне.

Эдип

А где то место? Где случилось это?

Иокаста

Зовется край Фокидой, три дороги
Там сходятся — из Давлии и Дельф.

Чтобы не сбылось предсказание оракула, провозгласившего, что Эдип убьет своего отца и станет мужем своей матери, Эдип покидает Коринф, который считает городом своих родителей, в то самое время, когда Лай, царь Фив и его настоящий отец, направляется к Дельфийскому оракулу. В самом напряженном из нескольких описаний этой роковой встречи нам передается тот страх и то невероятное душевное напряжение, которым в архаичных обществах сопровождалось появление незнакомца на дороге. В разговоре с Иокастой, своей женой и матерью, Эдип вспоминает:

Отправился — и вот пришел в то место,
Где, по твоим словам, убит был царь.
Тебе, жена, я расскажу всю правду.
Когда пришел я к встрече трех дорог,
Глашатай и старик, как ты сказала,
В повозке, запряженной лошадьми,
Мне встретились. Возница и старик
Меня сгонять с дороги стали силой.
Тогда возницу, что толкал меня,
Ударил я в сердцах. Старик меж тем,
Как только поравнялся я с повозкой,
Меня стрекалом в темя поразил.
С лихвой им отплатил я. В тот же миг
Старик, моей дубиной пораженный,
Упал, свалившись наземь, из повозки.
И всех я умертвил...

Особенно примечательно, что семейству и слугам Лая в Фивах кажется, что их царя убили «разбойники» — на незащищенном открытом пространстве дороги каждый встречный воспринимался как опасность, как потенциальный грабитель или даже убийца.

Но как нам объяснить тот факт, что судьба Эдипа свершилась не просто на дороге, но на таком знаковом месте, как перекресток? У классической филологии нет стандартного ответа на этот вопрос⁴. Конечно, перекрестки символизируют сложный выбор, перед которым оказывается герой; разумеется, они аккумулируют в себе риск скрещения двух потенциальных траекторий; они не расширяют пространство, а на мгновение сводят его в одну точку⁵. Тут, вероятно, важнее религиозное представление о перекрестке как о месте, где приносят жертвы хтоническим божествам — Гекате, Персефоне и фуриям. В трагедии есть как минимум один пассаж, намекающий, что Эдип знал: его преступление может быть истолковано еще и в контексте такого — религиозного — восприятия пространства:

О три дороги, тесное ущелье,
Вы кровь мою горячую испили, —
Ее я пролил собственной рукой, —
Вы помните ль, что я тогда свершил?
Что после совершал?..

Мотив перекрестка в тексте Софокла и в эпизоде обращения Савла в Книге Деяний не только имеет статус связующего звена между драматическим поворотным событием в жизни героя и открытым пространством дороги, соединяющей два города. В обоих текстах это драматическое событие ассоциируется еще и со слепотой. Эдип ослепляет себя, когда истинный смысл столкновении на дороге из Коринфа в Фивы становится очевидным и неизбежным; Савла⁶ слепота поражает на время — после того, как на дороге из Иерусалима в Дамаск ему в виде ослепительного света является Иисус:

Когда же он шел и приближался к Дамаску, внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна. Он в трепете и ужасе сказал: Господи! что повелишь мне делать? и Господь сказал ему: встань и иди в город; и сказано будет тебе, что тебе надобно делать. Люди же, шедшие с ним, стояли в оцепенении, слыша голос, а никого не видя. Савл встал с земли, и с открытыми глазами никого не видел. И повели его за руки, и привели в Дамаск. И три дня он не видел, и не ел, и не пил⁷.

4 Я благодарен моему другу Андреа Найтингейл (Andrea Nightingale) за ее разъяснение темы дороги из Коринфа в Фивы во время одной из наших застольных бесед.

5 О символическом значении перекрестка в средневековой литературе см.: *Harms Wolfgang*. Homo viator in vivo. Studien zur Bildlichkeit des Wegs. München, 1970.

6 В Книге Деяний 9:1 и далее, в истории обращения Павла по дороге в Дамаск, апостол именуется не иначе как Савлом. Павлом он становится, начиная с 9-го стиха главы 13 (возможно, в связи с переходом к новому фрагменту повествования).

7 Цит. по русскому синодальному переводу Библии.

Совершенно ясно, что символизируют в этих текстах слепота Эдипа и слепота Савла. Судьба, с которой они сталкиваются на дороге, при разных обстоятельствах и с очень разными последствиями, слишком велика и могущественна для того, чтобы сразу ее осознать — а уж о том, чтобы изменить ее простыми человеческими средствами, не возникает и мысли. Человеческое существование в античном мире, по-видимому, было так же неспособно защититься от рока, как путник не мог защитить свою жизнь на открытом пространстве дорог. Во времена Софокла, да и во времена апостолов, такая связь между судьбой и открытым пространством дороги была, должно быть, настолько очевидна, что литературные дороги воспринимались не в качестве пейзажа, но как механизмы судьбы; более того, они и *были* этой судьбой. Это были дороги кризиса и катастрофы в этимологическом смысле. Ибо они полностью переворачивали жизни, отменяя и бесповоротно меняя все предыдущие сцены.

ДОРОГИ СМЫСЛА

В научной традиции не без оснований принято считать, что история романа начинается в XII веке, в форме средневекового рыцарского романа, и начало это связано с именем Кретьена де Труа. С точки зрения всякого, кто следует этой традиции, история романа — как неявно, так и в буквальном смысле — начинается «в дороге». Во всех текстах Кретьена главный герой, благородный рыцарь, обязан снова и снова искать приключений («искать», «требовать» — именно таково значение слова *queste*, альтернативного названия жанра романа); и его «приключения» — не что иное, как опасные встречи, постоянно и щедро поставляемые тогдашними дорогами — при том условии, что герои романа не бегут этих встреч, а, напротив, сами их ищут. Не становясь пейзажем, дороги средневекового романа с первых же страниц будят живое любопытство читателя/слушателя, который хочет узнать, к чему и как они приведут рыцаря — и приведут ли его к конечному пункту вообще. И в этом смысле герои романов тоже отличаются от античных литературных путешественников: они делают все возможное, чтобы их приключения были как можно более опасными и, следовательно, более плодотворными. Эрек, юный герой самого, вероятно, раннего романа Кретьена, использует первую же возможность, которую дает ему дорога (оскорбление, нанесенное неизвестным рыцарем и его спутником-карликом), чтобы пуститься в путешествие, которое в конце концов принесет ему высокое положение при дворе короля Артура. Более того, Эрек очень сурово запрещает своей жене Эниде (которая позже, по ходу романа, становится его спутницей) даже предупреждать его об опасностях, подстерегающих в пути:

Эрек с Энидой уезжает,
Куда же, он и сам не знает,
Но говорит жене своей:
«Езжай вперед, да побыстрей,
И выслушай наказ мой строгий:
Что б ни попало по дороге —
Не смей меня предупреждать,
Не смей и голоса подать,
Покуда не заговорю я.
Дорогу выбирай прямую,
Держи спокойно быстрый шаг.

Выходит, что Эрек, храбрый рыцарь и любитель приключений, нарочно затрудняет себе жизнь, уподобляясь слепому и глухому, — в то время как Савл на дороге из Иерусалима в Дамаск наверняка предпочел бы не быть пораженным слепотой, равно как и Эдип предпочел бы узнать своего отца на перекрестке между Коринфом и Фивами. Но, хотя рыцари — искатели приключений — берут на свои плечи дополнительную ношу (этот мотив достигает апогея к XIV веку, перерастая в гротеск), чем вызывают все больший восторг читателей, сама структура, в виде которой эти приключения представлены в текстах, не так случайна, как могло бы показаться на первый взгляд. Структурный анализ показывает⁸, что дороги этого романа являют собой сложную разветвленную сеть, обладающую смысловой нагрузкой; сеть, основные признаки которой повторяются во многих, если не во всех, текстах Кретьена. Главные герои (Эрек, Ивейн, Ланселот) дважды покидают двор короля Артура, пускаясь в поиски приключений, и дважды возвращаются. Только в конце второго цикла приключений они докажут то, что еще не было ясно в момент их первого возвращения; только ко времени этого второго возвращения они покажут, что способны воплотить в жизнь идеальное равновесие между двойной обязанностью рыцаря: быть мужественным воином и куртуазным возлюбленным. Путь каждого из героев определяется его личными неудачами в попытках соблюсти этот баланс между *amor* и *militia*: Ланселот и Эрек, склонные жертвовать воинской доблестью ради любовной страсти, должны пережить самые необыкновенные физические опасности (и с этой точки зрения, конечно, очень гармонично, что Эрек лишает себя возможности общаться с женой). Напротив, Ивейн из-за любви к турнирам и сражениям забывает свои обязанности по отношению к прекрасным дамам и потому должен доказать, что способен вернуться в объятия возлюбленной за тот краткий срок, который она ему назначила. Вот таким образом — в виде цепочек приключений — вечно невидимые дороги, по которым путешествует рыцарь, формируют его личность.

Существует яркий пример того, как личная слабость героя превращается в символ, напрямую связанный с дорогами романа. Ланселот так жаждет отыскать Геньевру, неверную жену короля Артура, что, потеряв в бою коня, решает следовать за ней на телеге; это позор для куртуазного рыцаря — и, следовательно, публичное доказательство того, что Ланселот недостаточно серьезно относится к своим обязанностям воина. Жители города, в который он прибывает, не верят своим глазам, когда видят его в телеге, а не вехом:

Рыцарю, что прибыл на телеге,
 Многие дивились люди,
 Также его свита и совет.
 Зашумел мал и велик,
 Стар и млад по улицам.
 И там средь криков
 Немало рыцарей о нем
 Презрительно и грубо говорили⁹.

8 См. исследование немецкого медиевиста Г. Куна, впервые опубликованное в 1948 году: *Kuhn Hugo. Erec // Kuhn Hugo. Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart, 1959. S. 133—150.*

9 *Chrétien de Troyes. Romans / Michel Zink (ed.). Paris, 1994. P. 148 (v. 402—409).*

Сравнивая куртуазный роман со следующим этапом истории жанра, мы не можем ограничиться утверждением, что герои Кретьена стремятся в конечном итоге достичь идеального рыцарского «равновесия». Дорогам, по которым они путешествуют, тоже свойственно равновесие между кажущимся хаосом опасных встреч — и порядком, который лежит в основе всех этих встреч и объединяет их общим смыслом.

Начиная с XIII века, дороги романа постепенно расходятся: одни приобретают явно аллегорическую функцию, другие, напротив, перестают подразумевать некий всеобъемлющий смысл. В этих прозаических версиях рыцарского романа, которыми столетия спустя будет зачитываться Дон Кихот, число рыцарских приключений умножается до той степени, когда уже теряется сколь бы то ни было правдоподобная связь с конечной целью путешествия, и эти приключения уже не играют определяющей роли в формировании характера главного героя. В дополнение к уже знакомым злым карликам, великанам и разбойникам, которые по-прежнему появляются на дорогах, прозаический роман предлагает своим героям всевозможные преграды и препятствия, зачастую охраняемые могущественными врагами, а главное — широкое разнообразие так называемых «узких мест», на которых два конных рыцаря не могут разъехаться, не задев друг друга — в самом прямом смысле. В одном из немецких прозаических романов XIII века о Ланселоте (*Prosalancelot*) вечно мчющийся Ланселот натывается на такое препятствие, описанное в явно пространственных терминах и при этом выполняющее функцию мотивации повествования о потенциальном приключении:

На следующее утро, поднявшись затемно, он облачился в рыцарские доспехи. Оба хозяйских сына тоже изготовились в путь. Тут Ланселот простился с хозяином и хозяйкой и выехал со двора, и оба брата следовали с ним. Вот отъехали они от постоялого двора шесть миль и приблизились к проходу, называемому Каменным. Дорога впереди была весьма жуткой и проходила между двумя огромными и высокими скалами, на сажень отстоящими друг от друга. Перед ними показался облаченный в латы рыцарь верхом на коне [...] ¹⁰

Современному читателю трудно представить, как бесконечное повторение подобных событий в рыцарском *queste* могло столь властно приковывать к себе читательское внимание на протяжении позднего Средневековья и первых столетий Нового времени. Словно бы изначальная структура романа пришла в упадок и поросла сорняками по обочинам тех вымышленных дорог, какими были жизни героев, дав плодородную почву для развития субъективных характеров в литературе более поздних веков ¹¹.

По другую сторону функционального раздвоения, последовавшего за эпохой Кретьена де Труа, утверждается мотив дороги как образцовой метафоры христианской жизни — как с точки зрения трудностей пути, так и сквозь призму окончательной цели. Всем был понятен смысл первой терцины «Божественной комедии» Данте:

10 Lancelot und Ginover II. Prosalancelot II / Hans-Hugo Steinhoff (Hg.). [Deutsche Klassiker Bibliothek. Bibliothek des Mittelalters. Bd. 15.] Frankfurt am Main, 1995. S. 370.

11 Эту идею я почерпнул в работе: *Karlheinz Stierle: Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Moeglichkeit // Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.). Literatur in der Gesellschaft des Spaelmittelalters. Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Begleitreihe. Bd. 1. Heidelberg, 1980. S. 253–314.*

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Жизнь воспринимается и стереотипно изображается как путь (или дорога), движение по которой может быть измерено и отражено в виде пространственного расстояния, и «на середине» этой дороги человек непременно оказывается «в сумрачном лесу», символизирующем экзистенциальное чувство вины в христианском смысле¹². Подобно героям современных романов, Данте вскоре оказывается перед одним из литературных «узких мест»: ему преграждают путь пантера и волчица (стихи 31–60). Именно в этот момент на выручку ему приходит Вергилий, помогающий «выбрать новую дорогу» (стих 91) — и это, конечно же, не что иное, как космологический маршрут «Божественной комедии», пролегающий через Ад, Чистилище и Рай, три космоса христианской трансцендентности.

С угасанием культуры Средневековья аллегория христианской жизни как дороги не только не исчезла из числа литературных форм, но, напротив, достигла пика популярности в благочестивых текстах начала Нового времени. В отличие от «хаотичного» усложнения нарратива дороги в позднесредневековом прозаическом рыцарском романе, аллегория дороги и — особенно — паломничества¹³ как ее конкретизации вновь привела к порой навязчивой и даже тавтологичной религиозной реинтерпретации (*overdetermination*) повествования. В «Пути паломника» Джона Беньяна, впервые опубликованном в Лондоне в 1678 году, путешественник по имени Христианин (что ничуть не странно) дважды прибывает в Град Божий, тем самым создавая себе «я», сходное по своей семантической структуре с самосознанием рыцаря из текстов Кретьена с его двойным кругом приключений. Различие, по сути, лежит в степени одержимости, с которой благочестивая литература раннего Нового времени следует принципам аллегоризации — и явственным признаком которой служат многочисленные толкования и пояснения. Какой бы сложной ни была карта духовных странствий Паломника, на ней нет ни единого шага, направления или дороги, которые автор не наделил бы особым смыслом. Горы, например, описываются не просто как элементы пейзажа — они неизменно функционируют как благодарные объекты для передачи смысла:

Но когда они увидели, что холм крутой и высокий, и, и что есть еще две другие дороги, то, полагая, что дороги эти вновь сойдутся за Холмом с той, по которой пошел Христианин, решили пойти по тем дорогам. (Так вот, одна дорога называлась опасность, а другая — Погибель.) И один пошел путем Опасности, который завел его в дремучий лес, а другой — по пути Погибели, по которому пришел в пустынное поле, усеянное мрачными скалами, где он споткнулся, упал и больше не поднимался.

ДОРОГИ СЛУЧАЙНОСТИ

«Случайностями» мы называем будущие события, которые могут произойти, но не обязательно произойдут. К дорогам в прозаическом романе раннего Нового времени и к дорогам в благочестивом аллегорическом пове-

12 Здесь я следую интерпретации Роберта Харрисона: *Harrison Robert. Forests. The Shadow of Civilization*. Chicago, 1992.

13 См.: *Hassauer Friederike*. Santiago: Schrift. Körper. Raum. Reise. München, 1993; в особенности S. 57–140.

ствовании понятие случайности неприменимо. Ибо в прозаическом романе нет критериев, позволяющих в тот или иной момент повествования определить, куда приключение заведет героя в следующий миг, — то есть нет границы между тем, что может и чего не может случиться. И хотя жанру прозаического романа был присущ стандартный набор трудностей и злодеев (узкие места на дороге, бурные реки, злые гномы, жестокие великаны, голодные звери), на пути героев могло произойти абсолютно любое событие; не было и логики повествования, которая предписывала бы эпизодам романа определенную последовательность (и, соответственно, исключала бы возможность появления одних эпизодов непосредственно после других). Благочестивый аллегорический рассказ тоже, в свою очередь, был несопоставим с категорией случайности, поскольку его теологическая доминанта не допускала эпизодов, содержание и структурное положение которых не было бы предсказуемым и «необходимым». Например: предсказуемо и, с точки зрения читателя, необходимо, чтобы беньяновский Паломник отправился по дороге Опасности (а не по дороге Погибели); предсказуемо и необходимо, чтобы его маршрут завершился в Граде Божиим.

Согласно самому смыслу слова «случайность», которое несопоставимо как с прозаическим романом, так и с аллегорическим повествованием (правда, по противоположным причинам), дорога в Кентербери, на которой чосеровские паломники рассказывают «Кентерберийские рассказы», — это, по сути, дорога случайности. Ибо идея расцветить основную ткань повествования о путешествии целым рядом других историй основана на элементарной ассоциации между линейным движением в пространстве — через структурную модель переживания — и течением рассказа. Это становится очевидно уже из монолога Мажордома, который первым заводит разговор с паломниками и структурирует их общение:

Идете в Кентербери вы к мошам,
И благодать Божья воздастся вам.
Но вижу, что — на отдыхе ль, в дороге ль —
Не будете вы чопорны и строги:
Свой дух рассказом будете бодрить,
Кому веселость может повредить?
Коль с рожей постной едет путник бедный,
Вот это плохо, это даже вредно.
Но вы, друзья, послушавши меня,
По вечерам, слезаячи с коня,
Свежи и веселы и не усталы
Пребудете, — тоски как не бывало...

[..]
Друзья, — сказал он, — мой совет примите,
Меня ж не очень рьяно вы хулите,
Хоть он, быть может, незамысловат,
Я думаю, что каждый был бы рад
В пути соседей сказкой позабавить,
Иль вспомнить быль, иль доблести прославить.
Пусть два рассказа каждый подберет,
А два других вдобавок припасет,
Чтоб рассказать их нам в пути обратном...

При таком уговоре случайны и последовательность рассказчиков, и порядок их рассказов. С одной стороны, число паломников, которые могут в пути поведать историю, ограничено — все они были представлены в чосеровском Прологе. С другой же стороны — и в духе дискуссии о структурирующих принципах последовательности рассказов — по ходу смены одного рассказа другим может возрасти вероятность того, какой именно рассказчик будет следующим и какую именно историю он расскажет, однако строгой последовательности здесь все же нет.

Действительно, принцип вероятности занимает логическую нишу между абсолютной произвольностью и абсолютной необходимостью, то есть двумя полюсами, исключаемыми концепцией случайности. Иными словами, вероятность допускает и описывает любые предвосхищения и предсказания, возможные в области случайного. И пока, будучи дорогами случайности, дороги раннего Нового времени по-прежнему порождают рискованные и захватывающие дух приключения, сам жанр романа обретает новый облик: между авторами и читателями разворачивается изощренная игра вероятностей. Роман постепенно становится испытательным полигоном для того, что читатели находят совместимым со своим повседневным опытом. В раннее Новое время вероятность в сфере литературы проявляется как на фоне принципа произвольности (из прозаического романа), так и на фоне принципа необходимости (из аллегорического повествования). Мигель де Сервантес был мастером этой двойной игры, маневрирования между произвольностью и предопределенностью, случайностью и вероятностью.

Пролог к роману «Странствия Персилеса и Сихизмунды» (по имеющимся сведениям, последнего литературного текста Сервантеса, созданного им уже на смертном одре) словно затем и был написан, чтобы автор мог четко обозначить и утвердить свое место в истории литературы. Сцена, содержащаяся в прологе, стала возможной — в рамках игры вероятности — только тогда, когда автор был уже знаменит. Речь идет о диалоге, который современник Сервантеса вполне мог бы вообразить на основе своего повседневного опыта, — диалоге, который, по словам Сервантеса, состоялся у него с восторженным читателем по пути из Толедо в Мадрид (за несколько дней до смерти писателя). Читатель, юный студент из Саламанки, путешествующий верхом на ослике, догоняет Мигеля де Сервантеса, узнает его и бросается в самых пылких выражениях изъяснять свое восхищение и благодарность; Сервантес же пытается умирить его пыл и снизить тон до уровня обыденного здравого смысла. Как Мажордом из Пролога к «Кентерберийским рассказам», он предлагает, чтобы они провели остаток пути за приятной беседой:

Да, сеньор, я — Сервантес, но не утеха Муз, и все прочие небывлицы, которые ваша милость обо мне наговорила, также ко мне не относятся. Садитесь же на своего осла и давайте проведем остаток пути в приятной беседе.

Дороги в этом романе становятся пространством для повествования и диалога; и, как мягко пеняет Сервантес студенту из Саламанки, диалог этот должен вестись в духе вероятности и здравого смысла.

Именно таков тон — и, мы могли бы добавить, картина мира — крестьянина Санчо Пансы, беседующего с Дон Кихотом на дорогах Кастилии. Дон Кихот же, страстный читатель рыцарских романов, продолжает рассматривать дорогу как последовательность гиперболизированных приключений.

чений, где, по законам вероятности, нет ничего невозможного, — как последовательность, на которую он навязчиво проецирует самые сложные, литературные и сумасшедшие смыслы. На дороге все возможно *и в то же время* все должно иметь смысл — на этих двух взаимоисключающих предпосылках основано путешествие Дон Кихота. В то же время, дорога Санчо — это дорога случайности, на которой некоторые вещи не могут произойти вообще, а некоторые происходят с большей вероятностью, чем другие (во времена Сервантеса в пути действительно можно было повстречать купцов и нищих, преступников и блюстителей порядка, актеров, студентов, поэтов — и это вполне соответствует представлениям Санчо о мире). В каждом эпизоде шедевра Сервантеса высвечиваются контраст между восприятием дороги двумя героями и множественные стилистические и семантические эффекты, которых достигает автор посредством этого контраста.

Особенно сильно это впечатление, даже для современного читателя, в конце главы XXII книги первой. Благодаря цепочке случайностей Дон Кихот «освободил» каторжников, которых конвойные вели на галеры в цепях и наручниках. Поскольку Дон Кихот, вопреки советам здравомыслящего Санчо Пансы, убедил себя, что эти преступники — благородные господа, теперь он ждет от них, что они с благодарностью двинутся по дорогам Кастилии к Дульсинее Тобосской и донесут до нее весть об этом славном его приключении — идея, которая в итоге и приводит к тому, что несостоявшиеся галерники обрушиваются на своего освободителя и его спутника «ураган камней». Глава заканчивается печальной и в то же время весьма правдоподобной прозаичной картиной, равно далекой от рыцарского романа и аллегорического повествования; прозаичность подчеркивается и тем, что внимание автора отдано не героям, а их животным: коню Дон Кихота и ослику Санчо Пансы:

Остались только осел и Росинант, Санчо и Дон Кихот. Осел, задумчивый и понурый, полагая, что ураган камней, еще преследовавший его слух, все не прекращается, время от времени прыдал ушами; Росинант, сбитый с ног одним из камней, растянулся подле своего хозяина; Санчо, в чем мать родила, дрожал от страха в ожидании Святого братства, Дон Кихот же был крайне удручен тем, что люди, которым он сделал так много хорошего, столь дурно с ним обошлись.

Благодаря подобным обстоятельствам место дороги в романе исподволь становится зримым: оно помогает обрести прозаический взгляд на повседневный мир. Для Дон Кихота этот мир продолжает быть простой последовательностью потенциальных приключений, и это позволяет предположить, что он не понимает роли дороги. Но если Дон Кихот напоминает героев прозаического рыцарского романа — у него довольно смутное представление, куда путешествие его заведет и через какие события ему предстоит пройти (путешественник он явно скорее «реактивный», нежели активный), то автор — Сервантес — старательно выстраивает роман по образцу «двойного цикла» приключений, как и в текстах, приписываемых Крегьену де Труа. Подобно Эреку и Ивейну, Дон Кихот после первого этапа приключений возвращается в свою деревню (к своему «двору»); как и в рыцарских романах, его окончательное возвращение символизирует конец пути героя. Но в отличие от Эрека и Ивейна Дон Кихот, конечно же, не приобретает в конце всех качеств идеального рыцаря. Скорее можно

сказать, что Дон Кихот умирает, как только осознает всю сложность собственной личности. Ибо умирает он как Алонсо Кихано Добрый, как помещик, за чьим былым безумием все, включая и самого бывшего Дон Кихота, теперь видят доброе сердце и особого рода мудрость. Таким образом, комната, в которой умирает Алонсо Кихано Добрый, — конечный пункт всех дорог, по которым путешествовал Дон Кихот, — становится местом проявления негероической — субъективной — трезвости; она становится сценой, где герой обретает то измерение вероятности, что позволяет ему закончить свою жизнь:

Полно, сеньоры, — молвил Дон Кихот, — новым птицам на старые гнезда не садиться. Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанчским, а ныне, повторяю, я — Алонсо Кихано Добрый. Искренним своим раскаянием я надеюсь вновь снискать то уважение, которым я некогда у вас пользовался...

Субъективность, эту новую концепцию человеческой жизни, которую Алонсо Кихано осознает лишь на смертном одре, невозможно описать или измерить абстрактными или общими ценностями. Это бесконечный процесс обретения и развития уникального единственного «я». В романе Сервантеса этот процесс, как правило, происходит на дороге и в борьбе с препятствиями, для дороги характерными.

Известно, что Сервантес не любил жанр плутовского романа; однако многие литературные критики ошибочно описывали Дон Кихота как плута, *pícaro*. Что общего у Дон Кихота и литературных *pícaros* — очевидно до банального: он, как и они, все время в пути, в дороге. Но хотя дороги плута, как и дороги в «Дон Кихоте», — это дороги случайности, фон этих случайностей далек от фона куртуазного рыцарского романа. Дискурсивная точка отсчета двойной игры в романе-пикареске, точка отсчета, на которую повествователи, ведущие речь от первого лица, намекают с более или менее явным цинизмом, — это, скорее, дороги из аллегорического повествования об идеальной христианской жизни. Этот тон задает уже первый плутовской роман «Жизнь Ласарильо с Тормеса и его невзгоды и злоключения», увидевший свет около 1555 года. Он написан в форме исповеди героя, слуги многих господ, священнику — другу другого священника, который покровительствует Ласарильо и с которым последний делит свою жену. Однако в оригинальной версии романа нет ни единого предложения, в котором бы напрямую шла речь о таком обмене услугами между Ласарильо и его патроном. Если мы спросим, откуда читателю известно, что герой жлет, — ответ лежит в дискурсивной двойственности исповеди Ласарильо. Каждое новое приключение все больше убеждает его в безжалостности и враждебности окружающего мира, хотя в его повествовании все эти приключения представлены как ступени, ведущие к вершине христианского идеала. Например, едва Ласарильо пересекает реку Тормес, покидая родную Саламанку вместе со слепцом, которому мать Ласарильо отдала сына в услужение, как новый хозяин играет с ним злую шутку. Эта шутка «даровала жизнь» Ласарильо, убедив его раз и навсегда, что для выживания необходимы не честность и кротость, а скрытность и жестокость:

Мы вышли из Саламанки и достигли моста, где у входа стоит каменный зверь, с виду очень похожий на быка. Слепой велел мне подойти к нему и, когда я приблизился, сказал:

— Ласаро, приложи ухо к этому быку, и ты услышишь сильный шум внутри.

Поверив его словам, я по простоте своей так и сделал, а он, едва лишь я прикоснулся к камню, так стукнул меня об этого проклятого быка, что я потом несколько дней места себе не находил от головной боли.

— Дурак! — сказал он. — Знай, что слуга слепого должен быть похитрей самого черта!

Он был в восторге от своей шутки.

А я в это мгновение отрешился, как мне кажется, от своего ребячески-простодушья.

«Он прав, — подумал я, — мне надо быть начеку и не зевать, ибо я сирота и должен уметь постоять за себя».

Мы двинулись дальше [...]

Несмотря на назидательный тон этого рассказа, нет сомнений, что дороги, которыми идет Ласарильо со слепцом, — это дороги случайности, а не путь к христианскому совершенству — ибо анонимный автор позаботился о том, чтобы рассказчик с этого возвышенного тона временами сбивался. Доказав себе, сколь многому он научился у первого хозяина (слуга отомстил ему, заставив прыгнуть на каменный столб), Ласарильо ищет нового господина. Его встреча с этим новым господином, как и со всеми последующими, построена на странной двойственности между необходимостью, продиктованной нарративом, и полной случайностью: «На другой день [...] я отправился в местечко, называемое Македа, — там в наказание за мои грехи повстречался мне некий поп [...]». Если эпизод, который начинается этими словами, действительно рассматривать как «наказание за грехи», то получается, что Ласарильо отнюдь не случайно попал к самому жадному из всех господ. Но в то же время текст подчеркивает случайность их встречи, ибо гласит, что этот священник попросту «повстречался» герою.

В разных пикаресках иронически обыгрываются различные религиозные максимы; таким образом определяется центр религиозно мотивированной последовательности повествования от первого лица. Ласарильо, например, говорит, что не ждет от настоятеля, своего покровителя, ничего, кроме добра и пользы; читатель воспринимает это и как намек на сделку с настоятелем, который спит с его женой, и как отрицание такой сделки. В романе Франциско де Кеведо «История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников», написанном более чем через полвека после «Ласарильо», звучит другой религиозный лейтмотив — монашеский поиск одиночества. Всякий раз, когда герой вынужден уносить ноги, потому что за ним гонятся стражи закона, он говорит об этой перемене мест как о результате духовного стремления к уединению: «Я решил уехать из столицы и направиться в Толедо, где ни я никого не знал, ни обо мне никто не ведал».

И только в последних строках пикарески Кеведо развенчивается та идея, что перемещение в пространстве якобы способно повлиять на мораль героя:

<Я> решил [...] перебраться в Вест-Индию, дабы попробовать, не улучшится ли с переменой места и земли мой жребий. Обернулось, однако, все это к худшему, ибо никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет своего образа жизни и своих привычек.

Объявление о «второй части романа», которую, насколько нам известно, Кеведо никогда всерьез писать не собирался, — часть того дискурса, который делает «Дон Паблоса» пародией на собственный жанр. С этой точки зрения, однако, ясно видно, что перечеркивание одного аллегорического пласта в пародии на религиозный дискурс приведет лишь к другому религиозному дискурсу, в который повествователь опять-таки не верит. Дискурсивная двойственность романа-пикарески, таким образом, трансформируется в потенциально бесконечную игру множественных уровней, от повествования до комментария, в калейдоскоп точек зрения, от которого у читателя кружится голова.

Однако текст Кеведо — лишь особо яркое проявление идеи, ставшей к концу XVII века движущей силой романа раннего Нового времени. Роман снова и снова преображался и усложнялся, позиционируя себя по отношению к ранее установленному стандарту как антироман; и по мере того, как это происходило, принципы вероятности, внутренне присущие жанру романа, принимали все более четкие очертания. Наиболее красноречивый пример, с помощью которого я хочу проиллюстрировать эту динамику, — «Комический роман» Поля Скаррона 1651 года. Это роман о бродячих комедиантах, то есть о людях, чей род занятий предполагает, по сути, жизнь в дороге. Скаррон изображает мир комедиантов как прозаичный (и зачастую грустный) мир случайностей на фоне яркого и шумного театрализованного повествования. С первых же строк «Комического романа» автор добивается эффекта гротеска: традиционная аллегория смены заката и рассвета сочетается у него с описанием повозки и лошадей комедиантов. Это как если бы «колесница солнца» невзначай покинула мир мифологии и приземлилась на дорогах французской провинции:

Солнце уже совершило более половины своего пути, и его колесница, достигшая небосклона, катилась быстрее, нежели ему хотелось. Когда бы его кони пожелали воспользоваться наклоном дороги, они пробежали бы остаток дня менее чем в четверть часа; но они, вместо того чтобы тянуть ее изо всех сил, забавлялись курбетами, вдыхая морской воздух, заставлявший их ржать и напоминавший им о близости моря...

Чем ближе подходят комедианты, по крайней мере в некоторых главах, к сферам социальной жизни, соответствующим их амбициям и претензиям, тем вернее ждет их разочарование и избавление от иллюзий. Например, на пути к замку, где им предстоит давать представление на свадьбе, герои должны пройти через лес. Видя на дороге другую группу людей, они приходят в такое же волнение и беспокойство, как — в аналогичных ситуациях — Дон Кихот или герои рыцарских романов: «Не нашли нужным останавливаться, но каждый держал себя наготове». Тут выясняется, что перед ними, как много раз прежде, — дорожная стража во главе с их давним врагом. В момент встречи между ними возникает напряжение, напоминающее сцены с «узкими местами» на дороге в романах позднего Средневековья. Именно из-за этой нервозности Раготен, один из компании комедиантов, прилюдно попадает в чрезвычайно неловкое и затруднительное положение:

Когда он беседовал с компанией, горячая лошадь одного из его стрелков прыгнула на шею лошади Раготена и так напугала его, что он осадил назад и въехал между деревьев, у которых немало было сухих веток, и од-

на из них пропорол камзол Раготена, проколов ему спину так, что он повис на ней. Он хотел высвободиться из деревьев и дал шпоры лошади, — та пошла вперед и оставила его, таким образом, в воздухе, кричавшего как сумасшедший: «Я погиб, я проколот шпагой в поясницу».

В этой сцене сохраняется главный принцип дорог романа, господствовавший в начале нового времени. Все, что читатель узнает о дороге, может быть объяснено в контексте приключений и опасностей, порождаемых дорогой. Но, возможно, на дорогах XVII века — дорогах, которые охраняли стражники, — было уже вполне безопасно, и времена, когда путешествие означало неизменную угрозу, миновали. В конце концов, в злоключении Раготена виновны вовсе не чьи-то враждебные действия — он сам усугубил свой конфуз, причем с изрядной долей театральности.

ДОРОГИ СТАНОВЯТСЯ КОРОЧЕ

Между XII и XVII веками дороги романа претерпели кардинальные изменения. Ранее литературные дороги позволяли последовательно продемонстрировать нормативные характеристики самосознания (в первую очередь — самосознания благородного рыцаря); к 1650 году они начинали служить отображением случайностей мира, в борьбе с которыми герои смогут развивать свою субъективность. Вероятность уже стала средством субъективного контроля над миром случайных наблюдений, встреч и событий; однако влияние вероятности на роман еще было ограничено, за очень редкими исключениями, набором вариантов того, что могло бы произойти на дороге, — в то время как описания самих дорог по-прежнему практически не было.

Многие романы эпохи Просвещения обнаруживают тенденцию окончательно сводить к минимуму (или заключать в иронические скобки) те немногочисленные и весьма шаблонные элементы, которые до тех пор были единственным явным упоминанием о дорогах. Когда в «Истории Тома Джонса, найденыша» Генри Филдинга Джонс и Партридж по пути в Лондон оказываются у подножия «очень крутой горы», они отказываются воспринимать ее пространственную реальность — и в итоге ухитряются обойти ее стороной — в силу странного совпадения предромантических представлений Джонса и моралистских иносказаний Партриджа. Вот что Том Джонс предлагает другу:

— Партридж, мне хотелось бы побывать на вершине этой горы: вид оттуда, должно быть, очаровательный, особенно при таком освещении, ибо меланхолическая мгла, набрасываемая луной на все предметы, невыразимо прекрасна, особенно для воображения, настроенного на печальный лад!

— Очень может быть, — отвечал Партридж, — но если вершина горы очень способна навеять мрачные мысли, то ее подножие должно рождать веселье, а я во всех отношениях предпочитаю это. Признаюсь, у меня кровь застыла в жилах от одних ваших слов о вершине этой горы, выше которой, кажется, нет на свете. Нет, нет, если уж чего-нибудь искать, так какого-нибудь подземелья, где бы можно было укрыться от мороза.

Далее в романе, и по-прежнему по дороге в Лондон, похожей дереализации (в рамках фикциональной реальности) подвергается типичное литературное дорожное происшествие, а именно — попытка ограбления. Не-

задачливый грабитель, который был гораздо слабее Джонса, сразу сдаётся, а далее по дороге происходит «очень занимательный разговор между Джонсом и Партриджем по поводу последнего приключения. Джонс от души пожалел разбойников, которых толкает на преступления и обыкновенно приводит к позорной смерти безысходная нужда».

В романе Дени Дидро «Жак-фаталист и его Хозяин» эта тенденция к де-реализации дорог и потенциальных дорожных приключений перерастает в непрерывную игру между рассказчиком и читательскими ожиданиями. Ещё до начала диалога двух героев рассказчик объясняет читателю снисходительным тоном, предполагающим собственное интеллектуальное превосходство, что обстоятельства этого разговора, в том числе и направление, в котором они движутся по ходу беседы, не имеют никакого значения:

Как они встретились? — Случайно, как все люди. — Как их звали? — А вам какое дело? — Откуда они пришли? — Из соседнего селения. — Куда они направлялись?

Классическая ассоциация между движением по дороге и течением беседы сведена здесь к сочетанию беседы без течения и движения без пространства; и даже само такое соединение, утверждает рассказчик, не обязательно. Следуя исторической логике антиромана, которая движет метаморфозы романа к иной концепции реальности, он язвительно замечает, что только романист стал бы обращать внимание на такие подробности:

Они продолжали путь, не зная, куда направляются, хотя приблизительно знали, куда хотят направиться; скуку и усталость разгоняли они с помощью болтовни и молчания, как это в обычае у тех, кто ходит, а иногда и у тех, кто сидит. Совершенно очевидно, что я не пишу романа, поскольку пренебрегаю тем, чем не преминул бы воспользоваться романист. Тот, кто счел бы написанное мною за правду, был бы в меньшем заблуждении, чем тот, кто счел бы это за басню.

Когда после сотен страниц разговоров путники наконец приближаются к Парижу, становится ясно, что путешествие не будет осложнено захватывающими дорожными приключениями, потому что, говорит повествователь, ничего подобного с его героями попросту не происходит: «Читатель, кто может помешать мне скинуть здесь в овраг кучера, лошадей, господ и слуг? [...] Но ничего подобного не случилось. Шевалье и Хозяин Жака прибыли в Париж».

В эпоху Просвещения, в сравнении с романами раннего Нового времени, нарративное пространство дороги заметно сужается. Именно в этот период особенно красноречиво подтверждается наш тезис о том, что дороги романа функционируют, прежде всего, как предпосылка к созданию нарративных структур, а также как семантическая пустота, заполнить которую предстоит читательскому воображению, — но не как объект подробного описания. Вдобавок, судя по цитатам из Филдинга и Дидро, можно предположить, что сокращение дорог романа происходит не без намерения авторов. Одна из причин этого явления была, возможно, очень проста: дороги в густонаселенной Европе были уже не такими страшными и опасными, как прежде; так что если бы авторы по-прежнему изображали их как места, изобилующие приключениями, это выходило бы за рамки всякой вероятности. В то же время — и это особенно заметно в тексте Дидро — центральное место в широко принятом понимании реальности стала

занимать беседа (и другие способы общения — в конце концов, это была эпоха эпистолярных романов). «Романист», как сказано в «Жаке-фаталисте», наверняка «воспользовался» бы вместо этого разнообразными, в том числе и злополучными, дорожными приключениями: «Тот, кто счел бы написанное мною [то бишь почти бесконечный диалог. — Х.Г.] за правду, был бы в меньшем заблуждении, чем тот, кто счел бы это за басню». Главной реалией XVIII века была жизнь разума, картезианское измерение человеческого существования — и именно это измерение вскоре определит новую господствующую форму романа: *Bildungsroman*, или роман воспитания. Это — роман о воспитании ума и души, роман, идеалом которого, по очевидным причинам, был мир, идеально подходящий для того, чтобы субъект распоряжался им по своему усмотрению; роман, не нуждавшийся более в столкновениях на дороге.

Даже тексты маркиза де Сада не стали исключением из этого исторического правила — господства разума над телом. Состоят эти тексты преимущественно из подробных бесед о самых немислимых сексуальных экспериментах и их моральной оправданности с точки зрения распутника-либертена. Воображение де Сада особенно оживляется, когда дело касается разного рода клаустрофобических ситуаций, но иногда и он не может избежать темы открытого пространства дороги: неизменно безуспешные попытки добродетельных, наивных или просто глупеньких героинь спастись от безжалостных преследователей совершаются именно на дороге. Во всей невинности сердца Жюстина спустилась к реке «подышать свежим воздухом» и «присела под деревом, чтобы предаться мечтаньям», — и тут происходит в высшей степени предсказуемое дорожное происшествие:

Между тем наступила темнота, а девушка и не думала подняться и уйти, и вдруг на нее навалилось трое людей: один зажал ей рот ладонью, двое других бросили ее в коляску, забрались следом сами, коляска рванула с места и летела в темноте в течение трех долгих часов, и за это время ни один из похитителей не произнес ни слова и не отвечал на ее вопросы [...] Наконец коляска подкатила к какому-то дому, открылись и тут же снова закрылись тяжелые ворота; молчаливые спутники взяли ее под руки и провели через несколько темных помещений, потом остановились перед дверью, из-под которой пробивался свет.

Мадам Дюбуа, это «чудовище», от чьих «аппетитов» Жюстина пыталась скрыться, немедленно появляется на сцене со свечой в руке, «снедаемая неутомимой жадной мести». Именно так заканчиваются недолгие дороги почти всех невинных героинь де Сада.

Трудно представить себе более резкий контраст, чем между «Жюстиной» де Сада и «Вильгельмом Мейстером» Гёте, архетипическим *Bildungsroman*. Однако не может быть сомнения, что де Сад по-своему, в весьма специфическом смысле, тоже считал функции романа воспитательными. Это скрытое сходство объясняет, почему литературные дороги постоянно путешествующего Вильгельма так же коротки, как и дороги Жюстины. В решающем письме к своему ближайшему другу, объясняя, почему он решил не возвращаться в родной город и не продолжать семейного дела, Вильгельм открыто поет хвалу путешествиям: «повидать мир» — это для него важнейший способ самовоспитания:

...Достичь полного развития самого себя, такого, каков я есть, — вот что с юных лет было моей смутной мечтой, моей целью. Я по-прежнему стремлюсь к тому же, только что способы осуществления этой цели стали мне несколько яснее. Я больше, чем ты полагаешь, повидал свет и лучше воспользовался своим с ним знакомством.

Самовоспитание и самодисциплина, которые в XVIII веке столь прочно ассоциировались с путешествиями, превратились в принципы сопротивления любым интерпретациям, связанным с понятиями «судьбы» и «случая»: «Горе тому, кто с отроческих лет привык видеть в необходимости — произвол, приписывать случаю своего рода разум, обращая его для себя в некую религию». В такой атмосфере дороги романа перестают быть местом, где героев поджидают непредсказуемые приключения (или где герои, напротив, сами их ищут). Дороги романа воспитания отражают стремление героя к самовоспитанию, причем с такой силой и с такими последствиями, что авторам по-прежнему некогда описывать эти дороги как пространство или пейзаж. Одна из очень немногих настоящих дорожных сцен в неспешно разворачивающемся романе Гёте — это, что весьма симптоматично, эпизод, в котором кучер выбирает определенный маршрут, чтобы запутать одного из пассажиров относительно конечного пункта их пути. Здесь дорога как пейзаж не отражает субъективное намерение, а скрывает то, что происходит в голове у кучера:

Лидия настаивала на возвращении, а кучер ехал все дальше, будто не понимал ее слов. Наконец, она решительно потребовала повернуть назад; Вильгельм окликнул кучера и подал ему условный знак. «Нам незачем ехать обратно тем же путем, — ответил кучер, — я знаю другой, поближе и поудобней». Свернув в сторону, он повез их лесом, а затем мимо бесконечных пастбищ.

Но, пока персонажи сами распоряжаются своими перемещениями в пространстве, воплощение этого пространства в романе не превращается в подробное описание.

«Прогулки одинокого мечтателя» Руссо написаны незадолго до смерти автора, наступившей в 1778 году. В этой книге сокращение литературных дорог, которое мы наблюдали в романах Просвещения, достигает предела. Традиционная беседа двух путешественников вырождается в диалог одинокого путника с самим собой. Выбор формы, объясняет автор в «Прогулке первой», является следствием его решительного разрыва с обществом. Можно предположить, что прогулка и размышления происходят на фоне некоего пейзажа, — но это обстоятельство практически не упоминается. Руссо впервые указывает на дорогу, по которой движется, только в «Прогулке второй», и то лишь для того, чтобы описать одно происшествие — как окончательное доказательство неизменности собственного одиночества и своей роли жертвы:

К шести часам я находился на склоне Менильмонтана, почти против Галан-Жардинь, когда какие-то люди, шедшие впереди, вдруг быстро расступились, и я увидел, что на меня летит большой датский дог, который, мчась стремглав перед каретой, не имел даже времени при виде меня задержать свой бег или отклониться в сторону. Я решил, что единственный способ не быть сбитым с ног — это подпрыгнуть высоко вверх с таким расчетом, чтобы собака проскочила подо мной в момент, когда я

буду в воздухе. Эта мысль промелькнула быстрее молнии; у меня не было времени ни обдумать ее, ни привести в исполнение; вслед за ней тотчас произошло несчастье. Я не почувствовал ни удара, ни падения и ничего, что за ними последовало, — до того мгновенья, когда опять пришел в сознание.

ДОРОГИ КАК ПЕЙЗАЖ

Как и Жан-Жак Руссо в автобиографии и в жизни, герои великих романов XIX века являются — и отчаянно хотят быть — индивидуальностями. Это значит, что ими не просто движет стремление быть уникальными; им еще необходимы моменты уединения, удаленности от общества — хотя бы потому, что, по мнению многих из них, такая удаленность служит условием их последующей победы над обществом. И сцены, подчеркивающие дистанцию между личностью и обществом, часто происходят именно на дороге. Таким образом, литературные дороги превращаются в явные предпосылки для создания разнообразных нарративных структур. И многочисленные романисты XIX века действительно описывают дороги как элемент пейзажа.

«Человеческая комедия» Бальзака в общем и целом еще принадлежит к литературе Просвещения, почти полностью сосредоточенной на беседе и размышлении, взаимодействии и социальном окружении¹⁴. Однако в ней есть как минимум одна сцена, где знаменитый литературный разговор «на дороге» предваряется описанием этой же дороги как пейзажа. Ближе к концу «Утраченных иллюзий» Люсьен де Рюбампре после своего полного, как он считает, личного экономического и социального краха идет по дороге из Ангулема в Пуатье. Цель его не в том, чтобы добраться до Пуатье или вернуться в Париж. Люсьен ищет подходящее место для самоубийства и, следовательно, ощущает себя на максимально возможном расстоянии от общества. Думая о том, что физическое исчезновение — лучший выход из положения, он доходит до места, где дорога поднимается на холм; подъем этот так крут, что путешественники обычно покидают дилижанс и преодолевают его пешком:

И он пошел по дороге в Марсак, погруженный в предсмертные мрачные мысли, решив унести с собой тайну своей смерти, уберечь свое тело от судебного следствия, от погребения, не допустить, чтобы оно явило собою страшное зрелище утопленника, всплывшего на поверхность воды. Вскоре он оказался у подножия одного из тех холмов, которые так часто попадают на французских дорогах, и особенно между Ангулемом и Пуатье. Дилижанс, направлявшийся из Бордо в Париж, быстро приблизился; путешественники, конечно, пожелают пройти пешком длинный подъем в гору. Люсьен, желая избежать нечаянной встречи, свернул на боковую тропинку и стал собирать цветы в винограднике. Когда он опять вышел на дорогу, [...] впереди себя он увидел путешественника, одетого в черное, с напудренными волосами, в башмаках из орлеанской кожи...

Этот путешественник, идущий впереди Люсьена, — Вотрен, демоническая фигура, типичный «серый кардинал» и *deus ex machina* в нескольких

14 За поучительную беседу на эту тему благодарю моего друга Иоахима Куппера (Joachim Küpper), выдающегося специалиста по творчеству Бальзака.

романах Бальзака, переодетый испанским аббатом. Вскоре между ними завяжется разговор, который станет началом возвращения Люсьена к славе и отвлечет внимание рассказчика от деталей пространства. Но в краткий момент полного одиночества Люсьена роман снабжает нас подробным описанием дороги, по которой идет герой.

Написанный и опубликованный через несколько десятилетий после романа Бальзака, второй вариант «Зеленого Генриха» Готфрида Келлера по целому ряду критериев соответствует *Bildungsroman*, вполне в традиции гётевского «Вильгельма Мейстера» — а это, в числе прочего, означает, что он не изобилует подробными описаниями о перемещениях в пространстве. Даже когда герой, ведущий речь от первого лица, движется из родного Цюриха в Мюнхен, где он намерен развивать свой талант живописца, нам встречаются всего несколько крайне скупых описаний альпийских пейзажей, за которыми неизменно следуют исторические реминисценции. И лишь необычный предмет (наверное, мне следует сказать: необычный предмет, который станет эмблемой индивидуальности Генриха) — череп, который он хочет взять с собой в путь, сам не зная почему, — становится причиной краткого рассказа о путешествии через границу:

Высунувшись из дверцы, я увидел струившуюся внизу мощную реку. Ее светло-зеленая вода, отражая покрывавшую береговые склоны молодую листву буков и глубокую синеву майского неба, блистала такими удивительными сине-зелеными бликами, что все это показалось мне каким-то чудом, и лишь после того, как волшебное зрелище вскоре исчезло и соседи сказали: «Это был Рейн!» — сердце забилось у меня сильными толчками [...]. У первой же заставы на земле соседнего государства находилась и таможня с княжеским гербом и короной, и, хотя багаж прочих путешественников был едва вскрыт и проверен весьма поверхностно, мой нескладный сундук привлек особое внимание чиновников. То, что накануне мы так тщательно упаковывали, было безжалостно выкинуто наружу, вплоть до книг, лежавших на самом дне, которые таможенники перелистывали с удвоенным старанием.

Когда Генриху наконец разрешают закрыть сундук, череп не помещается, и он вынужден нести этот странный предмет в руках. Именно в таком виде он всего страницу спустя прибывает в Мюнхен — и больше в книге нет ни слова о пейзажах и городах, в которых он мог побывать.

В отличие от бальзаковского Люсьена де Рюампре и келлеровского Генриха, Жюльен Сорель, герой «Красного и черного» Стендаля, энергично и с удовольствием проецирует свои индивидуалистические ощущения на альпийский пейзаж Верхней Савойи. Оставив позади свою первую любовницу, мадам де Реналь, и всю серую убогость жизни в провинциальном городке, которую воплощало для него семейство Реналей, Жюльен с вершины высокой горы словно созерцает свое блестящее будущее в светских кругах Парижа:

Наконец он поднялся на вершину большой горы, через которую ему надо было перевалить [...] Укрывшись, словно хищная птица, среди голых утесов, торчащих на самой вершине большой горы, он заметил бы издалека всякого, кто бы ни направлялся сюда. Почти на отвесном уступе одного из утесов он увидел небольшую пещеру, забрался в нее и расположился в этом тайном убежище. [...] «А почему бы мне не остаться здесь

на ночь? — подумал он. — Хлеб у меня есть, и я свободен». Произнеся это великое слово, он почувствовал, как душа его встрепенулась от восторга. Вечное притворство довело его до того, что он не мог чувствовать себя свободным даже с Фуке. [...] Он не заметил, как один за другим догорели последние отблески заката. Среди обступившей его необъятной тьмы душа его, замирая, созерцала картины, возникавшие в его воображении, картины его будущей жизни в Париже.

Однако в это отчасти «романтическое» описание природы вмешиваются две двусмысленности и существенно усложняют его, в плане повествования и в плане семантики. Первая — очевидная неоднозначность отношения Сореля к светскому обществу: горный пейзаж возвышает героя, придавая ему точку зрения «хищной птицы», но при этом предлагает защиту от всевозможных людских нападков, как возможной и воображаемой жертве. Вторая двусмысленность касается взаимоотношений рассказчика с героем. Эти отношения колеблются между сочувствием к испытываемому Жюльеном ощущению одиночества на манер Руссо и осознанием того, что скорее сам Жюльен хочет возвыситься над обществом, нежели общество желает оттолкнуть его от себя. Из-за этой двойственности подробное описание дороги, по которой идет герой Стендаля, является одновременно романтическим и антиромантическим. Дорога приобретает очарование пейзажа, как только повествователь перестает доверять дерзким мечтаньям героя.

Наверное, никакой другой европейский роман — в рамках диалектической традиции жанра, которая, похоже, всегда развивалась посредством отрицания предшествующих образцов, — не способен тягаться с «Воспитанием чувств» Гюстава Флобера в том, что касается безжалостной критики и пародии на *Bildungsroman* как наследие одновременно и Просвещения, и романтизма. Если Стендаль изображает самовоспитание Жюльена Сореля в весьма двусмысленных тонах, то герой Флобера Фредерик Моро совершенно недвусмысленно воплощает и выражает безграничную поверхностность индивидуализма как формы жизни. Пародийные отсылки Флобера к прежним — и все еще действующим — законам жанра безусловно включают в себя мотив путешествий героя. Когда Фредерика наконец-то осеняет, что его «любовь» к мадам Арну всегда была безнадежной, он понимает, что пора пускаться в путешествие, бывшее предметом его незатейливых юношеских мечтаньях¹⁵. И если даже самые серьезные романы воспитания оставляют очень мало пространства для дорожного опыта (а не «приключений») героя, то Флобер в буквальном смысле сокращает эту тему до крайнего предела:

Он отправился в путешествие.

Он изведаль тоску на палубе пароходов, утренний холод после ночлега в палатке, забывался, глядя на пейзаж и руины, узнал горечь мимолетной дружбы.

Он вернулся.

Он выезжал в свет и пережил еще не один роман.

15 См. разговоры Фредерика Моро с другом, Шарлем Делорье, в начале романа: «Они говорили о том, что будут делать, когда окончат коллеж. Прежде всего они предпримут большое путешествие — на те деньги, что Фредерик, достигнув совершеннолетия, получит со своего капитала».

Таким образом, из внешне «безличного» повествовательного дискурса читатель понимает, что нет ничего более условного, чем дорожные приключения без всякого риска. Но, как правило, в романах Флобера все гораздо сложнее, чем расчет на такую однозначную и отчасти самоуспокоительную реакцию. В «Воспитании чувств» очень подробно описана поездка из Парижа в Фонтенбло (по стандартам XIX века это было «путешествие»), которую Фредерик предпринимает с очаровательной Розанеттой, чью благосклонность делит с господином Арну и многими другими приятелями. Благодаря нарождавшейся в то время индустрии туризма Фредерик и Розанетта имеют все возможности — и сколько угодно времени, — чтобы ощутить видимый из окна кареты пейзаж и тот лес, по которому они гуляют пешком, как продолжение и расширение своего внутреннего «я». Однако, как ни удивительно, пространные описания пейзажей в романе застряли где-то между романтическими мечтаниями и научным языком ботаники. Вот что видят (и не видят) Фредерик и Розанетта из окна экипажа:

Благодаря разнообразию деревьев пейзаж все время менялся. Буки с белыми и гладкими стволами сплетались корнями; ясени томно опускали свои синевато-зеленые ветки среди молодых грабов; точно вылитые из бронзы, щетинились остролисты; потом шел ряд тонких берез, склонившихся в элегической позе, а сосны, симметричные, как трубы органа, казались, пели, беспрерывно покачиваясь из стороны в сторону.

Гротескная (а вовсе не тонкая) двусмысленность таких пассажей подчеркивает неуклюжесть отношения героев к природе. Оба они знают, что просвещенный человек обязан чувствовать и понимать природу как продолжение души и как способ укрыться от общества. Но при этом они, похоже, осознают и чувствуют — причем с растерянностью, — что момент такого интенсивного *слияния* с природой никак не настает. О чем бы ни заходила у них речь, они нервно ощущают эту пустоту: «Они болтали бог весть о чем, о вещах, которые и так были им известны, о людях, которые их не занимали, о всяких пустяках». Все это достигает кульминации в невероятно дурачком и невыносимо печальном ощущении: «Им чудилось, что они путешествуют по Италии, справляя медовый месяц». В итоге эти самые банальные из всех романских любовников внезапно оказываются жертвами романтизма. Быть может, во время этого *променада* они с гораздо большим удовольствием занялись бы любовью, если б не невозможные (и, следовательно, мучительные) ожидания, порожденные романтическими романами и поэмами.

Творчество Флобера, думается мне, знаменует окончание того краткого исторического периода, когда дороги, по которым движутся герои романа, описывались — хотя бы изредка — как пейзаж. С точки зрения экономии повествовательных средств легко объяснить, как и почему это происходило. Описание дороги как пейзажа было ненавязчивым и потому действенным способом подчеркнуть то обстоятельство, что дорога перестала быть местом приключений, помогавших герою утвердить себя как личность. Однако это был еще и способ показать, что дорога — как пейзаж — больше не была тем местом, куда, потакая своим желанием, можно было убежать в поисках спасительного одиночества. Дорога как пейзаж стала, таким образом, топосом двойного избавления от иллюзий — от представления о себе как о всемогущем субъекте Нового времени и — экстатический вариант того же — как о романтическом индивиде.

Но это лишь один пласт истории культуры, о котором следовало бы упомянуть в этом контексте. Есть и другой пласт — открытие природы как пейзажа в конце XVIII — начале XIX века, когда благодаря множественным техническим, экономическим и политическим новшествам природа могла уже не восприниматься как угроза и, следовательно, превращалась в объект желания и планирования²⁰. Наконец, если появление дороги как пейзажа действительно символизирует невозможность слияния с природой и сущностное несоответствие природы уютным человеческим представлениям о ней, то нельзя не учитывать возможность связи между появлением в романе дороги как пейзажа и наиболее жаркими философскими спорами той поры. Это были дебаты о совместимости или несовместимости освоения мира посредством идей и освоения его с помощью чувств²¹.

ДОРОГИ КАК ДЕЙСТВУЮЩИЕ СИЛЫ

Через «Ругон-Маккаров» Эмиля Золя пролегает совсем немного дорог. В этом цикле из двадцати романов Золя настойчиво исследует и описывает влияние сразу двух факторов — генетической наследственности и социального окружения — на поступки личности и коллектива. И поскольку в текстах Золя всякое пространственное окружение действует как сила, определяющая конкретные формы человеческого поведения, он предпочитает сюжеты и темы, которые подразумевают устойчивые отношения между героями и окружающей их средой. Его излюбленные темы — шахта и шахтеры, биржа и брокеры, поле битвы и солдаты, таверна и пьяницы-пролетарии. В тех же немногих случаях, когда в романах цикла «Ругон-Маккары» в качестве окружающей обстановки изображена дорога, эта дорога начинает выполнять нарративную функцию «действующего лица»: она не только определяет направление движения героев, но и чудесным образом вдохновляет их, наполняя энергией. В первом романе цикла — «Карьера Ругонов» — описана реакция городка на юге Франции на государственный переворот, устроенный 1851 году будущим Наполеоном III. Вдохновленные традицией революционных походов с юга на Париж (начавшейся в 1790 году с шествия марсельцев в столицу на праздник Федерации), пролетарии и интеллектуалы-республиканцы в романе Золя объединяются в таком марше, который затем будет безжалостно подавлен буржуазными сторонниками нового правительства. Но пока этот поход бедных и бесправных продолжается, именно дорога — дорога как политическая сила — наполняет его участников энтузиазмом и объединяет в общем движении:

Широкая грунтовая дорога, местами переходящая в шоссе, тянется среди огромных скал, между которыми на каждом шагу открывается вид на долину. Трудно представить себе нечто более дикое, более причудливо грандиозное, чем эта дорога, высеченная в склоне горы. Эти места внушают какой-то священный ужас, особенно ночью. [...] В ту ночь Вьорна

16 См., среди прочих публикаций по этой теме, блестящую статью философа Иохима Риттера: *Ritter Joachim*. *Landchaft. Zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft // Ritter Joachim. Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main, 1974. S. 141–163.

17 Подробнее об этой исторической ситуации (с множеством библиографических ссылок) см. в моей книге: *Gumbrecht H.U. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford, 2004. (См. также обзор С. Зенкина в настоящем номере, с. 344–347. — *Примеч пер.*)

глухо ворчала под придорожными скалами, и сквозь неумолчный рев потока повстанцы различали пронзительные вопли набата. Деревни, разбросанные по равнине, по другую сторону реки, поднимались одна за другой, били тревогу, зажигали костры. До самого утра неустанный погребальный звон колоколов сопровождал колонну, идущую сквозь ночь, и видно было, как восстание пробегает по долине, словно огонь по пороховой нити. [...] Люди шли, охваченные лихорадочным возбуждением; парижские события зажгли сердца республиканцев, их вдохновлял вид широкого пространства, объятых мятежом.

В этой сцене дорога сама ведет повстанцев в Париж — и, как всегда в романах Золя, когда герои поддаются влиянию окружающей среды, их неминуемо ждет поражение. Мятежники идут сквозь ночь, ничего не видя, «охваченные лихорадочным возбуждением», и именно поэтому их движение вскоре будет так жестоко подавлено.

В конце XIX столетия, в мире новых технологий, новых источников энергии и новых способов ее использования, одним из знаменитейших литературных символов неуправляемой энергии и человеческой беспомощности перед ней стал паровоз из финальной сцены нашумевшего железнодорожного романа Золя «Человек-зверь». Читателю «Карьеры Ругонов» предлагалась сложная система описаний и метафор; здесь же все спрессовано в одном-единственном образе. Два машиниста мчащегося поезда убивают друг друга в драке — и энергия паровоза остается единственной силой, определяющей судьбы сотен пассажиров (в основном это солдаты, едущие на фронт франко-прусской войны). Роман заканчивается ужасающей картиной — поезд без машинистов, пролетая мимо всех станций, мчит в ночь, все быстрее и быстрее:

Пролетая мимо семафоров и станций, он не подавал никаких свистков и мчался прямо, не разбирая ничего перед собою, как бешеный конь. Он мчался, нигде не останавливаясь, все ускоряя ход, как будто устрешенный собственным громким пыхтением [...] Что ему было до жертв, раздавленных на его пути! Несмотря ни на что, он стремился к будущему, стоило ли обращать внимание на пролитую кровь! Он мчался во мраке, без водителя, словно ослепшее и оглохшее животное, которое погнали на смерть. Он мчался, нагруженный пушечным мясом, солдатами, которые, одурев от усталости и водки, орали во все горло патриотические песни.

Мы снова видим опьяняющее и ослепляющее действие неуправляемой энергии направленного движения. В аллегорическом прочтении «будущее», к которому мчится поезд без машинистов, — это именно тот сценарий, которого Золя больше всего страшился (и в то же время был им зачарован): будущее общества, искореженного последствиями неукротимой индустриализации. В войне 1870—1871 годов, для которой поезд из «Человека-зверя» везет пушечное мясо, Золя видел саморазрушение культуры, павшей жертвой капитализма в его дичайшей форме; однако он надеялся, что на пепелище этой культуры возникнет, как Феникс, новое общество.

Франц Кафка, который, подобно Эмилю Золя, был равно одержим и чувством тщетности и иллюзиями относительно человеческих усилий, всего несколько десятилетий спустя наверняка увидел бы в дорогах романов Золя чересчур много значимости, критицизма и политических надежд. Дорога к замку в романе Кафки «Замок», вне сомнения, обладает деятельной силой: она и пробуждает, и убивает надежду К. достичь замка и попасть на

прием к некоему анонимному чиновнику, который, как ему представляется, там находится. Дорога действительно «ведет» К. к замку, а потом каким-то образом — и он не может точно объяснить, как — сбивает с пути:

Его неудержимо тянуло к новым знакомствам, но каждая новая встреча усугубляла усталость. Нет, будет вполне достаточно, если он в своем теперешнем состоянии заставит себя прогуляться хотя бы до входа в Замок. Он снова зашагал вперед, но дорога была длинной. Оказалось, что улица — главная улица Деревни — вела не к замковой горе, а только приближалась к ней, но потом, словно нарочно, сворачивала вбок и, не удаляясь от Замка, все же к нему и не приближалась. К. все время ждал, что наконец дорога повернет к Замку, и только из-за этого шел дальше...

Решающую роль в этом фрагменте играет обстоятельственный оборот, которая характеризует поведение дороги как намеренное действие («словно нарочно» — «wie absichtlich»). Этот оборот явно наделяет дорогу своевольным упрямством («нарочно») и в то же время как бы берет эту интерпретацию в скобки, придавая ей статус метафоры («словно нарочно»). Дорога в романе «Замок», таким образом, обладает силой, но не обладает смыслом — и эта нарративная модель повторяется во многих европейских романах начала XX века, указывая на определенную философскую диспозицию.

Так, книги Луи-Фердинанда Селина, как правило, о путешествиях. Но то, куда дороги в романах Селина заводят героев, — а главное, то, что поджидает героев на этих дорогах, — никак не сходится с их, героев, намерениями и планами. Именно эта дисгармония между героями романа и действующими в нем дорогами производит впечатление, что мир, с одной стороны, подвержен разнообразным влияниям, а с другой — хаотичен. В романе «Смерть в кредит» героя-рассказчика на дороге поджидает труп Перрейра — сумасшедшего изобретателя, на которого он работал. Рассказчик видит человеческое тело, превратившееся в нечто страшное и бесформенное, приближается к нему, описывает его во всех кровавых подробностях, при этом ни разу не сбившись с пути, направление которого непонятно читателю (и, похоже, самому рассказчику):

За широкой равниной... после размокших грядок начинался крутой подъем по склону холма... Когда мы поднялись на него на самый верх, нашему взору открылся весь окрестный пейзаж!.. [...] Оттуда, с вершины за рекой Дрюв, которая текла внизу... между мостиком и поворотом дороги... прямо там, посредине шоссе я заметил что-то вроде большого пакета... Ошибки быть не могло!.. Еще километра три мы шли по гравию... О! А потом, мгновенно... с первого взгляда!.. Я понял, кто это... [...] Нам это удалось... Но тогда снова хлынула кровь, причем очень сильно... Его фланелевый жилет теперь превратился в сплошной сгусток желатина... серое стало красным...

В романах XX века дороги сами властно распоряжаются героями, указывают им направление, навязывают определенные реакции, подталкивают к тем или иным поступкам — и, следовательно, причиняют боль; однако эта боль далеко не всегда является отправной точкой экзистенциального кризиса. Напротив, если персонаж принимает эту боль и переживает ее, не теряя самообладания, она придает ему ореол экзистенциального героя. Именно это происходит в заключительной сцене классического романа Рикардо Гуиральдеса «Дон Сегундо Сомбра» о неспешной и полной трудов жизни

аргентинских гаучо. Дон Сегундо Сомбра, ставший рассказчику «приемным отцом», прожил на его ферме целых три года, что для него необычайно долго, а потом, поддавшись внутреннему порыву, ощутил потребность перебраться на другое место. Но не сам Сомбра принимает решение расстаться с рассказчиком; дорога, по которой они едут, подталкивает их к разлуке:

Лошадь дона Сегундо отвернулась от моей, как бы указывая, что с этого момента каждый из нас пойдет своей дорогой и что дороги эти ведут в разные стороны. [...] По дороге, вившейся по склону холма, словно ручей, всадник, полускрытый зарослями кардо, поднялся на вершину. Какой-то миг его четкий силуэт вырисовывался на фоне неба, перечеркнутого зеленоватым вечерним лучом. Это был скорее символ, нежели живое существо.

В конце этого исследования я должен высказать мысль тривиальную, но неизбежную: возникновение в романах последнего столетия дорог, обладающих собственной волей, есть не что иное, как симптом (а во многих случаях — сознательное выражение или даже аллегория) всеобщей утраты веры в возможности и силы человека. В отличие от дорог в романах раннего Нового времени, нынешние активно действующие дороги не предлагают герою приключений, которые позволили бы ему расти и развиваться как личности. Это, скорее, дороги встреч и расставаний, которые герою предстоит пережить.

Но если мы действительно хотим понять, куда ведут дороги романа в новейшее время, необходимо сделать еще одно философское замечание. Я говорю сейчас о том, что на сцену западной философии вернулись такие понятия — и «чувства», — как «субстанция», «материя» и «пространство», и уже с середины XIX века они бросили вызов господствующим представлениям о человеческом существовании — представлениям, основанным на таких понятиях, как «сознание», «время» и «язык». Еще с 1920-х годов очень многие исследователи западной философии сознания указывали на ее тенденцию — и, возможно, принадлежащую современной эпохе в целом — «брать в скобки» пространственное измерение, что неизбежно влечет за собой утрату системы отсчета. Быть-в-мире, существовать в мире телесно, то есть переживать мир в пространственном измерении — для многих из нас это стало экзистенциальной ценностью. Следовательно, активно действующие и обладающие силой дороги в романе — это не только литературная форма человеческого бездействия и бессилия, но еще и литературное восстановление в правах пространства, позволяющего нам быть-в-мире.

Героиня романа Уильяма Фолкнера «Свет в августе» Лина Гроув, путешествуя на грузовике по южным штатам с новорожденным сыном, «носила по свету», и ей это нравилось. И я убежден: Фолкнер подразумевал под этим отнюдь не простодушие:

[...] Немного погода я говорю:

— А вот вам и Солсбери.

А она говорит:

— Что?

— Солсбери, — говорю, — Теннесси. — Оглянулся и на лицо ее посмотрел, а она уже как будто приготовилась и ждет, когда ее удивят, и знает, что удивление будет приятное. И, видно, так оно и случилось, как она ждала, и ей это подошло. Потому что она говорит:

— Ну и ну. Носит же человека по свету. Двух месяцев нет, как мы из Алабамы вышли, а уже — Теннесси».

Перевод с англ. Евгении Канищевой

В переводе использованы следующие издания:

- Стендаль*. Красное и черное / Пер. с фр. М.: Правда, 1978.
- Софокл*. Трагедии / Пер. с древнегреч. С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1988.
- Кретьен де Труа*. Эрек и Энида / Пер. с фр. Н.Я. Рыковой // Кретьен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. М.: Наука, 1980.
- Данте Алигьери*. Божественная комедия // Пер. с итал. М.Л. Лозинского. М.: Наука, 1967.
- Беньян Дж.* Путь паломника / Пер. с англ. Т.Ю. Поповой. М.: Грантъ, 2001.
- Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы / Пер. с англ. И. Кашкина, О. Румера, Т. Поповой. М.: Грантъ, 1996.
- Сервантес Сааведра Мигель де*. Хитроумный идальго Дон-Кихот Ламанчский / Пер. с исп. Н. Любимова. М.: Правда, 1979.
- Сервантес Сааведра Мигель де*. Странствия Персилеса и Сихизмунды / Пер. с исп. Н. Любимова // Мигель де Сервантес Сааведра. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Правда, 1961.
- Жизнь Ласарильо с Тормеса*, его невзгоды и злоключения / Пер. с исп. К.Н. Державина. М.: Художественная литература, 1967.
- Кеведо Франциско де*. История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников / Пер. с исп. К.Н. Державина под ред. И. Лихачева. М.: Художественная литература, 1980.
- Скаррон Поль*. Комический роман / Пер. с фр. Н. Кравцова. М.; Л.: Academia, 1934.
- Филдинг Генри*. История Тома Джонса, найденыша / Пер. с англ. А. Франковского. М.: Художественная литература, 1973.
- Дидро Дени*. Жак-фаталист и его Хозяин / Пер. с фр. Г. Ярхо. // Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его Хозяин. М.: Правда, 1984.
- Сад Донасьен Альфонс Франсуа де*. Жюстина, или Несчастья добродетели / Пер. с фр. СПб., 2000.
- Гёте Иоганн Вольфганг*. Годы учения Вильгельма Мейстера / Пер. с нем. Н. Касаткиной // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1978.
- Руссо Жан-Жак*. Прогулки одинокого мечтателя / Пер. с фр. Д.А. Горбова // Жан-Жак Руссо. Избр. соч. Т. III. М.: ГИХЛ, 1961.
- Бальзак Оноре де*. Утраченные иллюзии / Пер. с фр. М.: Правда, 1989. (Библиотека зарубежной классики).
- Келлер Готфрид*. Зеленый Генрих / Пер. с нем. М.: Художественная литература, 1972.
- Флобер Гюстав*. Воспитание чувств / Пер. с фр. А. Федорова. М.: Художественная литература, 1989.
- Золя Эмиль*. Карьера Ругонов / Пер. с фр. Е. Александровой // Золя Эмиль. Собр. соч.: В 18 т. Т. 1. М.: Правда, 1957.
- Золя Эмиль*. Человек-зверь / Пер. с фр. В. Ранцова // Золя Эмиль. Собр. соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Правда, 1957.
- Селин Л.-Ф.* Смерть в кредит / Пер. с фр. Т.Н. Кондратович. М.: Акционерное общество «Мокинг», 1994.
- Кафка Франц*. Замок / Пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой // Кафка Ф. Избранное. М.: Радуга, 1989.
- Гуиральдес Рикардо*. Дон Сегундо Сомбра / Пер. с исп. В. Крыловой. М.: ГИХЛ, 1960.
- Фолкнер Уильям*. Свет в августе. Особняк / Пер. с англ. В. Голышева. М., 1975.



ВИКТОРИАНСКАЯ КУЛЬТУРА: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД

О. Б. В а й н ш т е й н

ПРЕДИСЛОВИЕ СОСТАВИТЕЛЯ

Предлагаемый читателям «НЛО» блок материалов составлен из статей российских и зарубежных ученых. Название этой подборки можно понимать двояко. Во-первых, мы заинтересованы представить современные научные подходы к исследованию викторианской эпохи (1837–1901) и — в более широком смысле — всего XIX века. Для этого были отобраны наиболее репрезентативные работы, отражающие актуальную проблематику в гуманитарном знании сегодня. Во-вторых, все публикуемые статьи так или иначе затрагивают проблематику «модерна» (modernity) как культурной современности¹.

Публикуемые здесь статьи английских и американских исследователей — это переработанные доклады, ранее представленные на конференции «Миры XIX столетия: локальное и глобальное» (Лондон, июль 2003).

¹ Термин «модерн» в отечественной науке обычно используется для обозначения периода развития европейского искусства конца XIX — начала XX века. Но мы ориентируемся на более широкое понимание этого термина, как аналог английского термина «modernity», немецкого «Modernität» и французского «modernité». Он обозначает эпоху «современности», когда после завершения основных буржуазных революций в Европе начинала формироваться городская культура, главными ценностями которой выступали Прогресс, Новизна и Мода. Впервые понятие «modernité» в таком значении стал использовать Бодлер в своих очерках «Художник современной жизни» (1845). Хронология общества «модерна» исчисляется примерно с конца XVIII — начала XIX века. Теория модерна разрабатывалась Г. Зиммелем, Э. Дюркгеймом, В. Беньямином, М. Вебером, Ю. Хабермасом. Подробнее о разных концепциях модерна см.: *Frisby D. Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin.* Cambridge: Polity Press, 1985.

Конференция была организована американским Университетом Нотр-Дам и проходила под эгидой международного Общества междисциплинарного изучения XIX века (INCS). По результатам конференции будет выпущен специальный номер журнала «Контексты девятнадцатого века»².

В центре внимания на конференции были проблемы «другого», имперское сознание и колониализм, тематика национальной идентичности (докладчики неоднократно ссылались на труды Эдварда Саида). В ходе дискуссии опровергались стереотипные представления о викторианском обществе как о закрытой системе, как о культуре благопристойной и самодостаточной в своем экономическом расцвете. Присутствие «другого» оказывалось необходимым компонентом, позволяющим конструировать собственную идентичность, расширяя и совмещая глобальное и локальное. Проявления «другого» в культуре бесконечны в своем разнообразии: это и чужеземец в столичном городе, и телесный уродец, карлик, выставленный на потеху толпы, и необычные формы торговли в только-только появившихся тогда супермаркетах, и новые социальные практики — женский спорт, и даже изменения в структуре зрительного восприятия.

Модерн реально является первой эпохой современности именно потому, что в XIX веке были созданы культурные механизмы, помогающие освоить взаимодействие с «другим» на всех уровнях — от городской повседневности до утопических романов. В этот период окончательно оформляются все базовые институты городского общества, которые благополучно функционируют и поныне: массовая культура, глянецовые журналы, реклама, пешие прогулки (фланирование), кафе, универсальные магазины, средства скоростного перемещения и быстрой связи. Напомним, что в 1825 году в Англии была пущена первая линия железной дороги — современная городская цивилизация набирала свой темп. Первоначально дешевые романы были предназначены именно для чтения в дороге — во Франции они даже так и назывались: «железнодорожными» («de chemin de fer»). Они стоили 3 франка 50 сантимов. Это была упакованная и точно рассчитанная доза читательского удовольствия на определенный отрезок времени в пути.

Стандартизация оказалась удобной в век повышения скорости: повсеместное распространение массовой литературы в Европе совпало с появлением готовой одежды, и это далеко не случайность. Уже в 30-е годы XIX века портные стали оперировать системой костюмных размеров вместо индивидуальных мерок: вычисление стандартных телесных пропорций оказалось удобным и позволяло экономить рабочее время³. К тому же в 1850-е годы была изобретена швейная машинка: отныне любая хозяйка могла шить платье на дому. Производство готовой одежды вскоре значительно унифицировало зрелище городской толпы — как представители среднего класса, так и подающие надежды парвеню стали носить стандартные темные костюмы. Понадобились новые способы чтения одежды и внешности, умение замечать тонкие детали — и тут пригодились зрительные приемы, уже нарабатанные в английском дендизме первых десятилетий XIX века (статья **О. Вайнштейн**). Городское пространство диктовало свои правила визуальных игр —

2 Nineteenth-Century Contexts: an Interdisciplinary Journal. Сайт журнала: <http://www.nd.edu/~ncc/>.

3 Д. Уайатт в 1822 году одним из первых пытался сделать таблицы соответствий между мерками различных частей тела: *Wyatt J. The Taylor's Friendly Instructor*. L., 1822, 1830. P. 47–59 (переиздание в серии «Late Georgian Costume»: R.L. Shep, в 1991 году).

от скользяще мимолетного взгляда фланера до аффективного созерцания уродливых тел в викторианском паноптикуме (статья **Л. Карпенко**).

Среди культурных институтов городского модерна особую роль играли всемирные выставки: Лондонская выставка 1851 года, как демонстрирует статья **Т. Праша**, превратила Лондон в лабораторию современности, столицу «всего мира». По сути, сам выставочный центр — Хрустальный дворец — ретроспективно стал восприниматься как прообраз гигантского супермаркета. Экзотические товары, представленные в универсальных магазинах, в буквальном виде осуществляли метафору универсума, одновременно демонстрируя коллизии имперского всемогущества. Мегаполис — выставка — магазин: таков путь структурирования городского пространства, очерченный эпохой модерна. Эти перспективы сулили утопию общества потребления, но вот закономерный парадокс: этот путь далеко не всеми приветствовался как беспроблемный триумф. Утопический роман Э. Беллами «Взгляд назад» (1888) рисовал будущее отнюдь не в духе капитализма, а скорее государственного социализма. В том же ключе социалистической утопии предстает идиллия потребления в романе Б. Пека «Мир как универмаг» (1900). Эти утопии, по замечанию **М. Бьюмонта**, «наделены одновременно и функцией критики, и функцией профилактики» (а происходило все это, заметим, задолго до Бодрийяра и Уэльбека!) Наконец, на городской арене появляется — и в этом несомненное завоевание модерна — тип современной женщины. «Ангел в доме» — становится активным посетителем новых универсальных магазинов, и более того: «невидимая прохожая» вдруг садится на велосипед, скандализируя консервативную публику (статья **Л. Алябевой**).

Концептуальное поле материалов нашей подборки можно обозначить емким термином «cultural studies» — «культурные исследования». В этой широкой рубрике тема модерна наиболее разработана в трудах по городской повседневности: это прежде всего программные книги В. Беньямина⁴, З. Кракауэра⁵, Р. Сеннета⁶ и М. де Серто⁷. Однако современный научный взгляд не может не учитывать также опыт гендерных исследований, культурной географии, штудий по истории телесности и визуальности. И, наконец, нельзя забывать, что XIX век успешно существует в виртуальном измерении: специальный обзор «Викторианская Англия в Интернете», сделанный **Л. Алябевой**, дает представление об электронных ресурсах по викторианской культуре (что, кстати, особенно ценно для отечественных «зарубежников», зачастую не имеющих доступа к необходимым источникам).

Хотелось бы надеяться, что публикуемый блок статей послужит необходимым материалом для историков европейской культуры XIX века.

4 *Benjamin W.* The Arcades project. Cambridge: Belknap, 1999.

5 *Kracauer S.* The mass ornament. Weimar essays. Harvard U.P., 1995.

6 *Sennett R.* The fall of public man. N.Y.; L.: Norton, 1974. Русский перевод: *Сеннет Р.* Падение публичного человека. М.: Логос, 2003.

7 *De Certeau M.* The practice of everyday life. Minnesota U.P., 1998.

Л ю д м и л а А л я б ъ е в а

КАК ВОСПИТАТЬ «ОРГАНИЗАТОРА
СОВЕРШЕННОГО ДОМА И БУДУЩЮЮ МАТЬ
КРЕПКИХ И КРАСИВЫХ ДЕТЕЙ»:
ДИСКУССИИ О ЖЕНЩИНЕ И СПОРТЕ
В ВИКТОРИАНСКОЙ АНГЛИИ

— А как вы забрались сюда, так далеко от дома, барышня? — спросил он, заглядывая Анне-Веронике в лицо.

— Я люблю далекие прогулки, — глядя на него сверху вниз, ответила она.

— Одинокие прогулки?

— В том-то и прелесть. Я обдумываю всякие вещи.

— Какие-нибудь проблемы?

— Да, и порой довольно сложные.

— Вам повезло, что вы живете в такой век, когда это возможно. У вашей матушки, например, такой возможности не было. Ей приходилось размышлять дома, под взглядами других ¹.

Герберт Уэллс. Анна-Вероника (1909)

Сама она [женщина. — Л.А.] быстро изменяется — как говорится, идет вперед. Десять лет тому назад ни одна, которой была дорога добрая слава и надежда выйти замуж, не посмела бы сесть на велосипед; теперь же они разъезжают по стране тысячами; старики при виде их качают головами, но молодые люди догоняют на своих велосипедах и едут рядом. Еще недавно катание на коньках признавалось достаточно женственным только в том случае, если девушка беспомощно висела на руке своего родственника мужского пола, теперь же она самостоятельно выписывает восьмерки в углу пруда целыми часами, пока не придет на помощь какой-нибудь юноша. Она и в теннис теперь играет, и я даже наблюдал однажды — с безопасной позиции, — как девушка правила лошадыми в двухколесном экипаже ².

Джером К. Джером.

Трое на четырех колесах (1900)

1

Еще в XVIII веке представительницы разных сословий принимали самое активное участие в спортивных развлечениях, в качестве как зрителей, так и непосредственных участников. Вспомним, что Сэмюэль Пипс, автор уникальных мемуаров и известный любитель веселой жизни, ходил повсюду в сопровождении жены, которая не считала зазорным или неприличным для женщины ее происхождения появляться на боксерских матчах. Любопытно, что и среди бойцов было немало женщин: так, например, в 1722 году в таверне некоего мистера Фигга, что на Оксфорд-Роуд, состоялась встреча между знаменитыми столичными амазонками Элизабет Уилкин-

1 Уэллс Герберт. Анна-Вероника / Пер. В. Станевич // Уэллс Герберт. Собр. соч.: В 15 т. Т. 9. М.: Правда, 1964. С. 68.

2 Джером К. Джером. Трое на четырех колесах / Пер. М. Жаринцовой. Ростов-на-Дону, 2000. С. 201.

сон и Ханной Хайфилд. Вызывая Ханну, Элизабет выдвинула условие, что во время боя участницы «должны держать по полкроны в каждой руке», соответственно «та, которая первой уронит монету, считается проигравшей». В свою очередь, Ханна, принимая вызов Элизабет, пообещала «хорошенько отколотить» свою соперницу³.

Однако уже в конце XVIII века ситуация изменилась: женщины почти перестали выходить из дома, а спорт перешел в разряд исключительно мужских занятий, противопоказанных представительницам слабого пола, которым была отведена роль полуинвалидов с весьма ограниченными физическими и интеллектуальными возможностями. В рамках новой идеологии настоящая женщина, этот хрупкий «Ангел в доме»⁴, запертый в четырех стенах, по определению, не могла обладать крепким здоровьем. Еще в 1797 году Джон Грегори, давая наставления своим дочерям, писал: «...хотя доброе здоровье является подарком природы и одним из величайших жизненных благ, никогда им не хвалитесь, но наслаждайтесь в благодарном молчании». Когда «дама говорит о своей силе, отменном аппетите и способности выдерживать серьезные нагрузки», мужчина отступает, поскольку он естественным образом склонен связывать идею женской мягкости и изящества с соответствующей хрупкостью организма⁵. Таким образом, здоровье рассматривалось как нечто вульгарное, недостойное утонченной женской природы. Вынужденная пассивность женщины была подтверждена «доказанными» наукой фактами физической и эмоциональной слабости прекрасного пола, состоятельные представительницы которого превратились в идеальных пациенток для целой армии докторов, которые наперебой предлагали уникальные методики лечения, специально разработанные комплексы упражнений и чудодейственные терапии. Психофизическая неполноценность женщины стала основанием для формирования своеобразного «медико-коммерческого

3 *Boulton W.B.* The Amusements of Old London Being a Survey of the Sports and Pastime Tea Gardens and Parks, Playhouses and Other Diversions of the People of London from the 17th to the Beginning of the 19th Century: 2 v. L., 1901. Vol. I. P. 29. Вообще англичане всегда уважали кулачные бои. Бывший в Лондоне в XVIII веке путешественник Конрад фон Уффенбах присутствовал наединке между англичанином и мавром. Уффенбах вступил в разговор с сидящей рядом парой, причем женщина рассказала ему «о том, как в прошлом году на этом самом месте она подралась с другой дамой, которая была без корсета и в одном манто. Драка была славной и кровавой и никого в Лондоне не удивила».

4 «Ангел в доме» («The Angel in the House») — название поэмы Ковентри Пэтмора (Coventry Patmore), написанной в 1854 году. С момента первой публикации и вплоть до конца XIX столетия поэма пользовалась большой популярностью. Пэтмор посвятил «Ангела в доме» своей жене Эмили, которую он считал идеальной викторианской женой, усвоившей простейшую формулу взаимоотношений между мужчиной и женщиной — на этой формуле была построена викторианская идеология: «Мужчина должен быть доволен; а приносить ему удовольствие / Есть удовольствие для женщины». Эта модель представлялась все еще актуальной и Вирджинии Вулф, которая писала в 1931 году в эссе «Профессии для женщин»: «Убить Ангела в доме было одной из задач женщины-писательницы» [ее поколения. — Л.А.].

5 См.: http://duke.usask.ca/~vargo/barbauld/related_texts/gregory.html.

комплекса»⁶ и, как следствие, для рождения огромной индустрии с многочисленными клиниками, санаториями и специализированными курортами, которые были призваны обслуживать зачастую мнимые потребности постоянно растущего потока пациенток.

Представления о болезненности, нервной хрупкости и телесной слабости женщины объясняют и негативное по преимуществу отношение к предполагающему физические нагрузки спорту. В эпоху Джейн Остен даже продолжительные пешие прогулки считались неподобающим времяпрепровождением для дамы. Вспомним, какую реакцию вызвала эскапада Элизабет Беннет, которая решила навестить свою заболевшую сестру Джейн в поместье мистера Бингли: «И так как экипажа не было, а ездить верхом она не умела, ей не оставалось ничего другого, как отправиться в Незерфилд пешком... Сестрам мистера Бингли казалось просто невероятным, что она могла пройти в такую рань, при такой погоде да еще в полном одиночестве целых три мили пешком»⁷. По словам последних, Элизабет появилась в доме с «лицом обветренным, волосами растрепанными», «словно какая-то дикарка»⁸. Элизабет не умела ездить верхом, потому что семья Беннет принадлежала к среднему классу и их дочери, в отличие от аристократок сестер мистера Бингли, верховой езде обучены не были.



1. Тяжеловесные наряды — не помеха активному образу жизни.

Действительно, представительницы аристократических кругов, в отличие от своих современниц из промышленного и коммерческого сословия, принимали более активное участие в общественной жизни, в том числе и в спортивных развлечениях вроде верховой езды или охоты. Вместе с тем,

6 См.: *Hargreaves Jennifer*. The Victorian Cult of the Family and the Early Years of Female Sport // *Gender and Sport: a Reader* / Ed. by S. Scraton and A. Flintoff. L.; N.Y.: Routledge, 2002. О том, как медицина в XIX веке стала инструментом социального контроля за женщиной, см. подробнее в: *Vertinsky Patricia A*. The Eternally Wounded Woman. Women, Doctors, and Exercise in the Late Nineteenth Century. Chicago, 1994.

7 *Остен Джейн*. Гордость и предубеждение. М., 1992. С. 33–34.

8 Там же. С. 35.

чтобы оправдать свои занятия верховой ездой, женщина должна была продемонстрировать полное соответствие этого вида спорта принятым в обществе правилам приличия. Поскольку мужчины тоже ездили верхом, женщина никоим образом не должна была копировать мужскую манеру, но оставаться женственной, строго придерживаясь предписаний, разработанных и кодифицированных в сборниках по этикету, где было расписано буквально каждое движение наездницы: «Садясь на лошадь, подберите амазонку левой рукой, станьте как можно ближе к лошади, лицом к ее голове, и положите правую руку на седельную шишку. Помогающий вам сесть на лошадь мужчина держит правую руку на некотором расстоянии от земли. Поставьте на его руку вашу левую ногу и прыгните на лошадь в тот самый момент, когда он вас подсадит...»⁹ Само собой разумеется, «молодым девушкам не следует ездить верхом без провожатого». Наконец, «дама, садящаяся на лошадь, должна быть одета по самой последней моде — но преувеличивать моду или придавать костюму фантастический характер никогда не следует, так как дама, одетая слишком ярко и вычурно, рискует походить на наездницу из цирка»¹⁰.

Для соблюдения приличий женщинам предписывалась асимметричная (то есть боковая) посадка в седле, специально разработанном так, чтобы наездница не сползала с лошади. Боковая посадка сохранилась вплоть до начала XX века: в 1908 году в «Газете для девушки» («*Girl's Own Paper*», 1880—1927) была напечатана статья «Почему и как девушкам следует ездить верхом», где говорилось об очевидных преимуществах мужской посадки, о чем свидетельствует хотя бы «аналогия с женским велосипедом»¹¹. По словам автора статьи, «девушки, попробовавшие прокатиться в мужском стиле (англ. «*masculine style of riding*»), кричали от восторга, так свободно и безопасно в седле они себя никогда прежде не чувствовали». Слово «безопасный» возникло в тексте не случайно, поскольку неудобная боковая посадка не только приводила к развитию у девушек искривления позвоночника, но также служила причиной самых серьезных травм, полученных в результате падения с лошади. Показательно, что оппоненты верховой езды не касались в своей критике вопроса о чреватой опасностями асимметричной посадке, но рекомендовали женщинам вообще отказаться от занятий этим видом спорта, увлечение которым якобы приводит к «нестественному укреплению костей в нижней части тела», что, в свою очередь, может стать причиной бесплодия¹². Несмотря на грозные предупре-

9 Правила светской жизни и этикета. Хороший тон. Сборник советов и наставлений на разные случаи домашней и общественной жизни. СПб., 1889. С. 232—233. Перездание: М., 1991.

10 Там же. Женский специальный наряд для езды верхом появился в начале XVIII века и состоял из жакета, жилета, длинной юбки, которая должна была быть адаптирована к асимметричной посадке в седле. Потому юбки стали кроить с одним более длинным краем, который при ходьбе подворачивался и пристегивался с помощью пуговицы. Правда, уже к 1900 году усилиями реформаторов юбка превратилась в декоративный фасад, так как наездницы носили под ней брюки и сапоги (далеко не все дамы решались совсем отказаться от юбки). После Первой мировой войны женщины почти перестали ездить в специальном женском седле с боковой посадкой. См.: *Пирас Клаудия, Ротцель Бернхард*. Леди. Путеводитель по моде и стилю. М., 2003. С. 140.

11 *Girl's Own Paper*. 1908. March 7. № 1471. P. 356—357.

12 Цит. по: *Hargreaves J.* Op. cit. P. 57.

ждения, некоторые дамы отваживались наравне с мужчинами принимать участие в охоте, как, например, страстная охотница маркиза Сэлсбери, которая, частично утратив зрение в старости, приказывала привязывать себя к лошади, чтобы поохотиться, и «обходила при этом всех мужчин»¹³.

Собственно верховой ездой и охотой ограничивался круг спортивных развлечений, для участия в которых допускались представительницы прекрасного пола. На остальных спортивных мероприятиях женщины могли присутствовать только в качестве зрительниц, правда, и в этом пространстве их передвижения были весьма ограниченными и строго регламентированными. Например, «дамы, присутствующие на скачках, помещаются обыкновенно на особенно устроенных для этого случая трибунах или же остаются в своих экипажах. Хотя костюм должен сообразоваться с погодой, но и при пасмурном небе светлые цвета не только дозволяются, но даже предпочтительнее темных, так как разнообразием ярких красок и цветов своих костюмов дамы придают празднику еще более блестящий, нарядный, веселый и оживленный вид»¹⁴. Другими словами, женщина выступала здесь в роли «дамы-декорации», которая своей красотой и богатством наряда как бы усиливала позиции сопровождаемого ею мужчины¹⁵. Кроме того, даме «негоже оставлять трибуну или коляску, чтобы присутствовать при взвешивании наездников, хотя бы она и принимала косвенное участие в скачках, т.е. будучи владелицей одной из назначенных для скачки лошадей... Есть много женщин, которые являются такими же хорошими знатоками лошадей, как и мужчины; но лучше, если они свои знания и сведения сообщают только близким знакомым, — посторонние легко могут вывести невыгодное для них заключение, другие даже позволяют себе упрекнуть их в недостатке [что могло быть ужаснее! — Л. А.] женственности»¹⁶.

2

В 60-е годы XIX века представительницы среднего класса начали постепенно открывать для себя мир спортивных развлечений. Первым легитимным видом спорта, признанным приличным и безвредным для хрупкого женского организма, стал крокет, для игры в который не требовалось особой физической силы. Крокет не предполагал наличия ни дорогостоящего оборудования, ни специального костюма, кроме того, эта игра открывала новые возможности для контактов между мужчинами и женщинами, которые могли играть в крокет вместе в саду за домом или даже внутри помещения. Таким образом, именно крокет выполнил важнейшую социальную функцию, впервые сведя мужчин и женщин из среднего класса (которые до сих пор встречались разве что в бальных комнатах или в театре) на одном поле и в гораздо более неформальной обстановке. Это нехитрое спортивное развлечение сразу же вошло в моду. По свидетельству современника, страсть к крокету буквально захватила всех вокруг; в то время «трудно было найти дом с лужайкой без принадлежностей для игры в крокет»¹⁷.

13 Цит. по: *Margetson Stella*. *Leisure and Pleasure in the 19th Century*. Newton Abbot, 1971. P. 56.

14 Хороший тон. Сборник правил и советов на все случаи жизни общественной и семейной. СПб., 1881. С. 401–402.

15 См.: *Hargreaves J.* *Op. cit.* P. 55.

16 Хороший тон. С. 402.

17 См.: *Powell Braden Roberta*. *Women and Sport in Victorian America*. Diss. University of Utah, 1981. P. 62.



2. Последние моды для энтузиасток фигурного катания («Girl's Own Paper», 1890-е годы).

В 1875 году страну охватила «ринкомания» (от англ. «rink» — каток): английские барышни ненадолго, но весьма серьезно увлеклись катанием на роликовых коньках. Для их нужд спешно приспособлялись самые разные площадки на открытом воздухе и здания, потому как катались и зимой и летом, при этом основной заботой катавшихся девиц было не столько само упражнение, сколько возможность свести знакомство с представителями противоположного пола. Не исключено, что происхождение известного английского выражения «Свежий воздух и флирт прекрасно дополняют друг друга» (англ. «Fresh air and flirtation in good combination») каким-то образом связано с «ринкоманией» 1870-х годов. Наблюдатель-

ный «Панч» («Punch, or The London Charivari», 1841–1992), как обычно, отмечал: «Флиртуют повсюду — на асфальте, цементе и деревянных полах, причем, катаясь, <...> многие, сами того не заметив, потеряли свои сердца»¹⁸. Между тем уже через год ролики утратили былую славу. Одной из причин кратковременности этого увлечения историк моды Элисон Адбергэм считает узкую юбку, вошедшую в моду в 1876 году: она отбила у барышень охоту выдвигать па на роликах.

Как только ролики переселились в чулан, дамы стали спешно обзаводиться ракетками для игры в теннис, который очень скоро оказался в эпицентре спортивных интересов женской аудитории. В отличие от большинства видов спорта, теннис всячески поощрялся обществом и с самого начала был признан безвредным для хрупкого женского организма занятием. Теннисный корт, как до него лужайка для игры в крокет или каток, стал местом встреч мужчин и женщин: там можно было на других посмотреть и себя показать, поэтому собственно спортивные достижения зачастую отходили на второй план. Для молодой девушки, находившейся в поисках мужа, участие в теннисной партии могло стать первым шагом на пути к замужеству. Эдуард Фукс в своем очерке буржуазных нравов отмечает: «Если прежде матери водили дочерей-невест на балы, то теперь они посылают их играть в теннис или кататься на лыжах. Зимние курорты стали выполнять роль международных брачных бирж, летом эта функция



3. Теннис. Художник — Джордж Дю Морье (1880). Партия в теннис — не столько возможность поддерживать хорошую физическую форму, сколько способ себя показать и на других посмотреть, вариант ярмарки невест со спортивным уклоном.

18 Цит. по: *Park Jihang*. Sport, Dress Reform and the Emancipation of Women in Victorian England: A Reappraisal // *The International Journal of the History of Sport*. 1989. № 6. P. 13. Подробнее о «ринкомании» см.: <http://www.victorianlondon.org/entertainment/skating.htm>.

узурпируется всеми скверами и площадками больших городов, где играют в теннис»¹⁹. Американская жена лорда Ричарда К. Джебба, известного переводчика Софокла и кембриджского профессора, была убеждена, что «девушки должны играть в теннис... [потому что] трудно найти упражнение лучше»²⁰. Научившись управляться с мячом и ракеткой, когда ей самой было уже под сорок, леди Джебб стала устроительницей теннисных партий в Кембридже, которые в 1880–1890-е годы были главным событием тамошней светской жизни. Она не без оснований считала их не только «самым недорогим способом повидаться с друзьями», но и гораздо более приятным времяпрепровождением по сравнению со всеми зваными обедами и ужинами. Рецепт такой теннисной вечеринки был крайне прост: «Торт, блюдо с хлебцами и маслом и чай выставляются на столе в саду, а Кейт обслуживает всех в своем симпатичном белом передничке»²¹.

За относительно невинным увлечением теннисом последовали такие силовые командные виды спорта, как крикет, футбол и хоккей, которые требовали от участниц гораздо большей концентрации на игре, физической активности и свободы телодвижений. Автор боевого гимна суфражисток «Избирательные права для женщин» («Votes for Women»), известная американская феминистка Этель М. Смит вспоминала, что в конце 1880-х годов дамы из ее окружения серьезно увлеклись крикетом. В отличие от тенниса, женский крикет, который всегда считался исключительно мужской игрой, вызвал крайне негативную реакцию в обществе. Женщины-крикетистки не раз становились предметом насмешек, их обвиняли в мужеподобности и грозили необратимыми последствиями здоровью. Современник писал: «Красота лица и фигуры особенно важна для женщины, однако не знающее ограничений увлечение такими жесткими видами спорта, как крикет, езда на велосипеде и <...> хоккей, самым пагубным образом воздействуют на ум и внешность девушки [букв.: оказывают неженственное влияние — «unwomanly effect». — Л.А.] <...> Пускай, соблюдая меру, девушки ездят верхом, катаются на коньках, танцуют и играют в теннис <...>, оставив полевые виды спорта тем, для кого они и предназначены, — мужчинам»²². Таким образом, крикет (как и хоккей) считался слишком силовым, слишком активным, наконец, слишком сложным для женщины. «Панч» вообще отказывался воспринимать новое увлечение английских барышень всерьез: «Метнула первый мяч, чтобы остаток дня провести, флиртуя за чаем»²³. Между тем, дамы не спешили соглашаться с ограниче-

19 Фукс Эдуард. Буржуазный век: конвейер удовольствий. М., 2001. С. 689.

20 Цит. по: *Hargreaves J.* Op. cit. P. 56.

21 Цит. по: *Margetson S.* Op. cit. P. 211.

22 Цит. по: *Hargreaves J.* P. 62–63. В романе «Нортенгерское аббатство» (1803) Джейн Остен, представляя читателю Кэтрин Морланд, заявляет, что та совсем не походит на героиню романа. Среди «антисвойств» Остен называет отсутствие внешней привлекательности, а также характер и привычки Кэтрин, которые «ничуть не больше годились для героини романа»: «Ей всегда нравились мальчишеские игры — крикет она предпочитала не только кулакам, но даже таким возвышенным влечениям поры детства, как воспитание мышки, кормление канарейки или поливка цветочной клумбы» (*Остен Дж.* Нортенгерское аббатство / Пер. И. Маршака. М., 2003. С. 5). Таким образом, увлечение крикетом выступает здесь как еще одно свидетельство неженственности героини.

23 Цит. по: *Park J.* Op. cit. P. 17.



“ Avoid all excess in
the field games which are
suitable only to sporting
men.”—“*Medicus.*”

4. В хоккей играют не только настоящие мужчины. Постоянный корреспондент «Газеты для девушки», пишущий под псевдонимом Медик, предостерегает: «Избегайте излишнего напряжения в командных играх, которые годятся только для мужчин-спортсменов». «*Girl's Own Paper*», 1890-е годы).

ниями и были полны решимости отстоять крикет, в связи с чем в 1890 году было основано «Общество первых английских крикетисток» («*Original English Lady Cricketers*»), призванное доказать, что крикет служит «подходящим времяпрепровождением для представительниц прекрасного пола»²⁴.

24 Ibid.

Точнее, для его юных представительниц, поскольку подавляющее большинство женщин старшего возраста по-прежнему оставалось в стороне от спортивных занятий. Ситуацию спас размеренный гольф, который в отличие от более подвижных видов спорта, вроде тенниса, футбола и тем более крикета, не предполагал серьезной физической активности. К концу XIX века женам и дочерям членов гольф-клубов разрешалось играть на клубных площадках, а в некоторых из них был учрежден специальный «дамский день».

Несмотря на то что женщины принимали все более активное участие в спортивных мероприятиях, их движения по-прежнему были стеснены и ограничены костюмом, поскольку во время занятий спортом дамы, как никогда, должны были выглядеть и «вести себя, как подобает леди». После одного из крикетных матчей директриса школы команды-победительницы получила комплимент в духе того времени: «Ваши девушки играли как джентльмены, но вели себя как леди». Оставаться женственной во время игры было тем более важно, что спорт, несущий в себе идею соревновательности, конкуренции, традиционно относился к сфере мужской деятельности. Играя в теннис или хоккей, задыхаясь в блузке с длинными рукавами и накрахмаленным воротничком-стойкой, путаясь в длинной, по шиколотку юбке и спотыкаясь на высоких каблуках, одновременно придерживая рукой шляпку, которая могла слететь в любой момент, женщина исполняла декоративную роль, своим внешним видом демонстрируя успех и благосостояние отца или мужа²⁵.

Известно также, что, находясь на теннисном корте в жаркие летние дни, многие дамы прикрывали носы маленькими черными мешочками, сшитыми из бархата, которые привязывались к лицу лентой из эластичной ткани, — таким образом они пытались защитить лицо от солнечных лучей²⁶.

25 Подробнее см.: *Веблен Т.* Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.

26 Вопрос о том, когда загар вошел в моду, представляет особый интерес. В романе Оливера Голдсмита «Векфильдский священник» дочка пастора, как и викторианские теннисистки, боялись выйти на улицу, поскольку «солнышко было врагом, посягающим на белизну кожи» (*Голдсмит О.* Векфильдский священник. М., 1959. С. 69). А в «Эвелине» (1778) Фанни Берни одна из дам жалуется на «неприятное солнце» и с ужасом думает о том, что «будет загорелой и потому не сможет показаться на людях». Загар в те времена рассматривался как отличительная черта человека, работающего на свежем воздухе, соответственно, бледность выступала символом праздности и неучастия в физическом труде. Еще в 1907 году в «Газете для девушки» некто под псевдонимом Медик выступал в защиту солнечного света, рассуждая о его благотворном влиянии на здоровье и внешность женщины. Автор этой статьи высказывал убеждение, что очень скоро настанет время «новой красоты», воплощением которой будет изящное женское тело, покрытое здоровым бронзовым загаром (*The Girl's Own Paper*. 1907. P. 591). В начале XX века большая часть низкостатусных работ стала выполняться в закрытых помещениях, в связи с чем изменилось значение загара: его наличие свидетельствовало о том, что у человека есть время (и деньги) загорать. В 20-е годы XX столетия, благодаря усилиям легендарной Коко Шанель, загорелое тело вошло в моду. В романе Агаты Кристи «Зло под солнцем» герои проводят отпуск 1934 года на юге Англии, весьма активно загорая. Однако консервативно настроенный Пуаро выступает решительно против солнечных

Кроме того, под верхней одеждой дамы — даже те из них, кто занимался спортом всерьез — носили традиционный корсет. Теннисистка Бетти Райан, перед Первой мировой войной ставшая чемпионкой Уимблдонского турнира, до участия в котором женщины были впервые допущены в 1884 году, вспоминала, что после игры на ее корсете, стеснявшем движения и впивавшемся в тело, оставались кровавые пятна. Спортсменки окончательно отказались от корсета только в 10-е годы XX столетия. Во время игры в хоккей не раз возникали комические ситуации, когда мяч закатывался под юбку, и чтобы извлечь его из-под множества складок, девушке нужно было проявить настоящие чудеса ловкости. В 1897 году на хоккеисток одной из женских школ поступила жалоба, согласно которой девушки «подолгу удерживали мяч под своими нижними юбками»²⁷. Все чаще раздавались голоса о необходимости реформирования женской одежды, которая была совершенно непригодна для занятий спортом. Не случайно, когда в 1895 году был образован «Клуб британского женского футбола» («British Ladies' Football Club»), его члены поставили перед собой две основные задачи: укрепление здоровья и уничтожение «этого монстра, современного женского костюма»²⁸. Вопрос о практичной женской одежде стал предметом серьезных общественных дискуссий только в связи с массовым увлечением велоспортом в середине 1890-х годов.

3

Велосипед стал настоящей социальной революцией, поколебавшей самые прочные устои викторианской системы ценностей и изменившей людей и их представления о мире и о себе. Джон Голсуорси не сомневался в том, что таких «перемен в нравах страна не видела со времен короля Карла II»²⁹. В отличие от других видов спорта, которые женщины осваивали вслед за мужчинами, велоспорт был принципиально новым занятием для представительниц обоих полов.

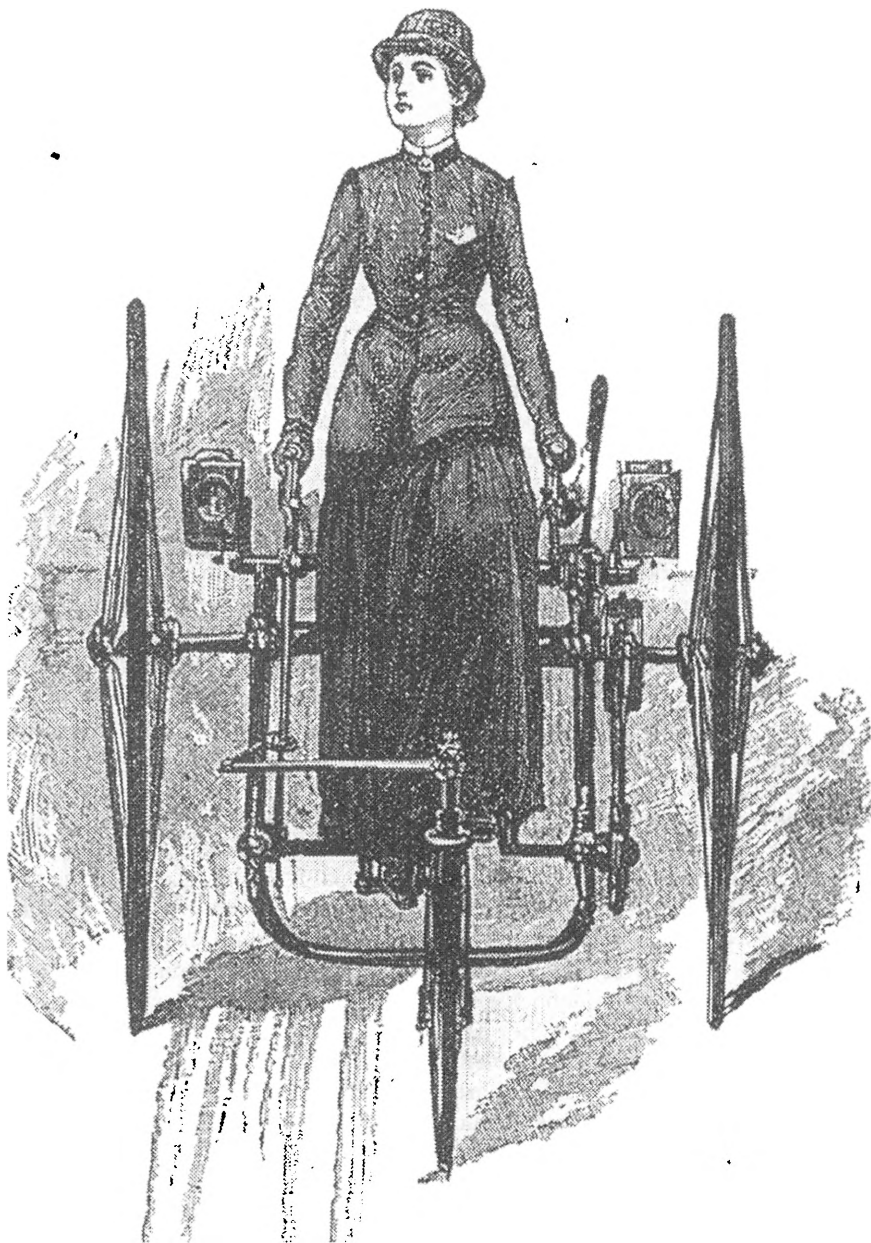
Первые велосипеды были весьма опасным и крайне громоздким средством передвижения, поэтому и сестры на них рисковали разве только молодые атлетически сложенные мужчины. В 1883 году для них был разработан специальный велосипедный костюм — Fred Wood Champion Suit, названный так в честь Фреда Вуда, чемпиона велосипедных гонок того же года. Вскоре, однако, появился трицикл, который пережил пору своей популярности в Англии в 80-е годы XIX века, в том числе и среди представительниц королевской фамилии. Ада Боллин, автор известной в свое время книги «Наука костюма» («The Science of Dress», 1885), вспоминала, что дамы из королевской семьи, сев за руль трицикла, подавали своим соотечественницам пример, достойный подражания: королева Виктория презентовала по трициклу своим внукам, а принцесса Уэльская подарила чудо-

лучей, ему вторит миссис Гарденер, которая в духе викторианских псевдонаучных страшилок утверждает, что «девушкам, что по столько часов лежат под палящим солнцем, угрожает чрезвычайный рост волос на руках и ногах» и даже на груди (*Кристи А. Немой свидетель*. Романы. М.: Центрполиграф, 2002. С. 397).

27 Цит. по: *Hargreaves J.* Op. cit. P. 63.

28 Цит. по: *Park J.* Op. cit. P. 12.

29 Цит. по: *Rubinstein David.* Cycling in the 1890s // *Victorian Studies*. Autumn 1977. P. 71.



5. Дама на трицикле. Иллюстрация к статье «Времяпрепровождение для дам» (Woman's World. 1887. Vol. 6).

машину старшей дочери на день рождения. По свидетельству миссис Боллин, в Манчестере можно было наблюдать «дам, выезжающих на трицикле за покупками или с визитами»³⁰.

30 Цит. по: *Adburgham Alison. Shops and Shopping. 1800—1914. Where, and in What Manner the Well-Dressed Englishwoman Bought her Clothes.* L., 1967. P. 227—228.

Вскоре мода на трициклы распространилась по всей Англии. В 1887 году в журнале «Мир женщины» («Woman's World», 1887–1890), редактором которого был Оскар Уайльд, появилась статья «Времяпрепровождение для дам. На трех колесах», посвященная модному среди представительниц прекрасного пола занятию — езде на трехколесном велосипеде. Статья сопровождалась иллюстрацией с изображением хрупкой девушки, уверенно оседлавшей чудо техники. Автор статьи заявлял, что «три колеса станут талисманом, который откроет женщине волшебную страну неведомых прежде удовольствий»³¹. Действительно, продолжал он свои размышления, десять-двенадцать лет назад мало кто мог предположить, что когда-нибудь женщина разделит с мужчиной радость совместной велосипедной прогулки или, что совсем невероятно, посмеет прокатиться в одиночестве. Между тем, это «приятное и укрепляющее здоровье занятие... стало любимым упражнением женщин самых разных возрастов»³². Катаются не только принцессы — представительницы среднего класса с большим энтузиазмом отнеслись к новому изобретению: трицикл для них — не только развлечение и упражнение, но и способ передвижения. В статье особенно подчеркивалось благотворное влияние, которое оказывает велотерапия на здоровье женщины, с апелляцией к мнению медиков, которые считают «регулярные дозы езды на трицикле» лучшим лекарством от большинства женских болезней³³. Все, кто сел на трицикл, забыли о «головной боли, ревматизме, невралгии... нервы стали крепче, наладилось кровообращение»³⁴. Трицикл представляет собой «наиболее экономичный и, бесспорно, самый приятный вид транспорта», на котором дама вполне может путешествовать на большие расстояния, открывать новые места, осваивать неизведанные дороги. Главное — «не выезжать на полный желудок, одеваться теплее и всегда сохранять изысканность и элегантность», присущую прекрасной половине человечества³⁵.

В 1885 году компания Джона Кемпа Старли разработала модель так называемого «безопасного велосипеда» (англ. «safety bicycle») «Ровер» с передним и задним колесом одинакового размера. В рекламных объявлениях фирмы Старли с гордостью и справедливо говорилось, что их последняя модель «положила начало велосипедной моде во всем мире»³⁶. А после того, как в 1888 году Джон Бойд Данлоп представил свои знаменитые покрышки, велосипед приобрел вид знакомого нам двухколесника. Однако потребовалось еще десять лет для того, чтобы велосипед стал популярным видом транспорта и развлечением, востребованным обоими полами. Действительно, мода на велосипеды пришла в Англию несколько позднее, чем в США или во Францию. Констанция Эверетт-Грин, севшая за руль велосипеда в 1894 году, спустя год писала, что в Англии «вопрос о том, прилично ли даме ездить на велосипеде, по-прежнему остается открытым»³⁷. Между тем, уже через несколько месяцев увлечение велосипедны-

31 Цит. по: <http://www.fathom.com/course/21701733/session4.html>.

32 Woman's World. 1887. Vol. 6. P. 243–244. Цит. по антологии: Victorian Women's Magazines / Ed. by Margaret Beetham and Kay Boardman. Manchester, 2001. P. 41.

33 Ibid. P. 42.

34 Ibid.

35 Ibid. P. 43.

36 Цит. по: Rubinstein D. Op. cit. P. 48.

37 Ibid. P. 49.

ми прогулками буквально захлестнуло страну: «Не будет преувеличением сказать, что если в апреле 1895 года всякий, кто отважился прокатиться на велосипеде, объявлялся чудачком, то к концу июня [того же года] в чудаки стали записывать тех, кто этого еще не сделал»³⁸.

Слава самого модного места среди лондонских велосипедистов закрепились за парком Баттерси (Battersea Park), на дорожках которого в воскресенье утром устраивался настоящий «парад велосипедистов». Баронесса Орчи вспоминала, что «во второй половине 90-х годов сразу после полдника парк заполнялся толпами самых элегантных женщин Лондона» на велосипедах³⁹. Вскоре к Баттерси присоединился Гайд-парк: некогда основная площадка любителей конного спорта, он в одночасье превратился в рай для сотен велосипедистов, которые стекались туда со всего города и катались до самого полудня⁴⁰. Неожиданное увлечение горожан стало настоящей проблемой для властей, которые пытались выработать некую систему правил и как-то урегулировать отношения между велосипедистами и владельцами других транспортных средств, а также пешеходами, которые нередко становились жертвами любителей быстрой велосипедной езды. Полицейский Эдвард Оуэн, вспоминая о своем дежурстве в Гайд-парке в период «велосипедной лихорадки», писал: «Кольцевая дорога (англ. "Ring Road")... была излюбленным маршрутом... и каждое утро вскоре после 10 часов велосипедисты — преимущественно дамы — появлялись со всех сторон, а к 11 часам эта часть дороги оказывалась настолько загроможденной, что всадникам и тем более экипажам было почти невозможно проехать». Полисмену «повезло, и его не сбили», что казалось ему чем-то невероятным, поскольку велосипедисты гоняли туда-сюда без соблюдения правил, как будто, сев на велосипед, они напрочь утратили всякий здравый смысл. Страж порядка с нетерпением ждал наступления полудня, когда толпы «восторженных велосипедистов» должны были покинуть парк, после чего «можно было вздохнуть с облегчением»⁴¹. Позднее временное ограничение для въезда велосипедистов было снято, и они, наряду с владельцами других транспортных средств и пешеходами, получили право неограниченного доступа в Гайд-парк.

Вскоре в сборник вопросов и ответов (так называемый «Police Duty Catechism»), составленный специально для полицейских, вошел весьма подробный раздел о велосипедистах. Согласно сборнику, велосипедист обязан «включать фонарик через час после заката солнца и выключать его за час до наступления рассвета», а «перед обгоном телеги, экипажа, лошади, мула или пешехода» велосипедист должен предупредить о своем намерении при помощи «звукового сигнала: звонка, свистка или крика». В слу-

38 Cassell's Family Magazine. 1895. May. Цит. по: *Rubinstein D.* Op. cit. P. 49.

39 *Baroness Orczy.* Links in the Chain of Life (1947). Цит. по: <http://www.victorianlondon.org>.

40 The Queen's London: a Pictorial and Descriptive Record of the Streets, Buildings, Parks and Scenery of the Great Metropolis, 1896 — Cycling in Battersea Park. Цит. по: <http://www.victorianlondon.org>. Вообще тема противостояния лошади и велосипеда не раз обыгрывалась на страницах журнала «Панч». См., например, карикатуры «Вымирание лошади» (Punch. 1895. August 10. P. 64) или «Выживает сильнейший» (Punch. 1895. September 7. P. 110).

41 *Owen Edward.* Hyde Park, Select Narratives, Annual Event, etc. During Twenty Years' Police Service in Hyde Park. 1906. Цит. по: <http://www.victorianlondon.org>.



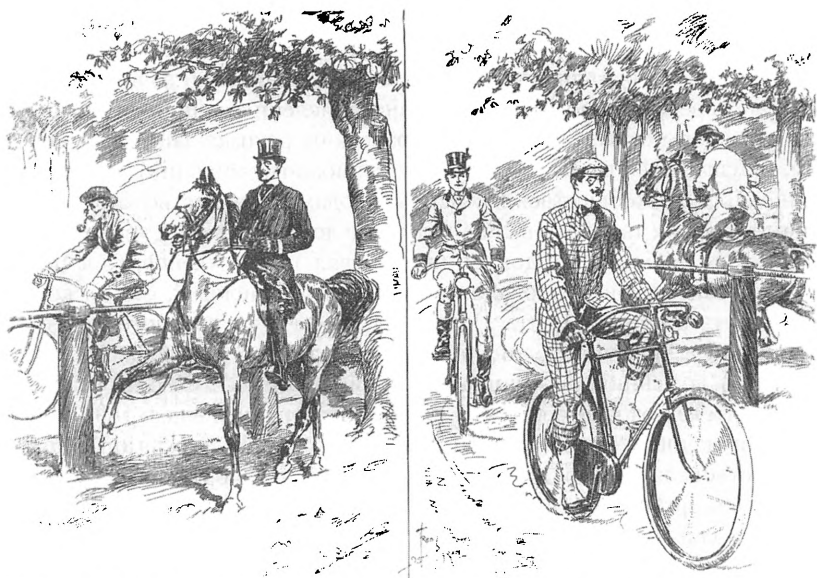
ON THE TRACK IN BATTERSEA PARK.

6. Велосипедная дорожка в парке Баттерси (Punch. 1895. July 27).

чае нарушения этих правил с велосипедиста взимался штраф в размере 40 шиллингов. Чтобы остановить велосипедиста, нарушившего правило, полицейский должен был, «если возможно, ухватиться за заднюю часть рамы»⁴². К сожалению, сборник умалчивает о том, как нужно было действовать в случае, если попытка стража порядка задержать таким образом нарушителя на колесах окажется неудачной.

Нередко и сами велосипедисты нуждались в защите, в связи с чем еще в 1878 году был образован так называемый Клуб велосипедного туризма

42 Ibid.



7. Противостояние лошади и велосипеда (Punch. 1895. May 4).



8 а) Велосипедистки в лондонском Гайд-парке.



б) Кружок велосипедистов-туристов на пути (Новь, 1896. № 13).

(Cyclists' Touring Club), задачей которого было объединить всех любителей и любительниц велосипедного спорта, обеспечить им необходимую юридическую и социально-экономическую поддержку и защитить «новое средство передвижения от нападков многочисленных оппонентов»⁴³. Благодаря деятельности Клуба были выработаны рекомендации велосипедистам, призванные свести к минимуму возможные конфликты «между велосипедистами и общественностью»⁴⁴. С годами количество членов Клуба сильно выросло: так, если в 1894 году, еще до наступления «велосипедной лихорадки» 1895—1897 годов, он насчитывал 14 166 членов, то в 1899 году в его списках фигурировало не менее 60 449 человек, сто из которых были депутатами парламента. Наряду с Клубом велосипедного туризма существовали и другие объединения, вроде сети клубов «Кларифон» («Clari-phon Clubs»), созданной по инициативе социалиста Роберта Блэтчфорда для представителей рабочего класса, а также образованная еще в 1892 году Ассоциация женщин-велосипедисток (Lady Cyclists' Association), которая «способствовала распространению велосипедного спорта среди женщин и занималась организацией совместных велосипедных прогулок»⁴⁵. Наблюдая своих современников, разъезжающих повсюду на велосипедах, Джон Рескин не без раздражения заметил: «Человеческое тело предназначено для того, чтобы ходить, бегать, прыгать и танцевать, а не шагать на ходулях, виллять на колесах или висеть на канате»⁴⁶.

Все стремились как можно скорее обзавестись велосипедом и научиться им управлять. В фешенебельном районе Лондона Найтсбридж была открыта женская школа, где премудрости управления велосипедом учились богатые и знаменитые, включая Сару Гранд, известную активистку женского движения и писательницу, автора так называемых «романов о Новой Женщине» («New Woman novels»). Среди энтузиастов велосипедного спорта были Джером К. Джером, Герберт Уэллс и Бернард Шоу, который во время одной из прогулок столкнулся с велосипедом Бертрана Рассела, причем в результате аварии машина последнего серьезно пострадала. Герберт Уэллс отреагировал на появление велосипеда сочинением в жанре «романа дороги» под названием «Колеса фортуны» («The Wheels of Chance», 1896), где главный герой Хупдрайвер, молодой приказчик галантерейного магазина, отправляется в отпуск на велосипеде, по его собственным словам, в «велопробег по южному побережью»⁴⁷. Ему открывается совершенно новое измерение жизни, которое до появления двухколесной машины было для него и ему подобных совершенно закрыто: «А здесь тихо и зелено, и поезжай куда хочешь, и нигде ни души, и не надо кричать: "Подписать!", не надо складывать остатки, никто не орет на тебя: "Хупдрайвер, пошевеливайтесь!" Он даже чуть не переехал какого-то удивительного маленького рыжего зверька на коротких лапках и с желтым хвостом, который перед самым его носом выскочил на дорогу. Это была

43 Our Girls A-Wheel // *Girl's Own Paper*. 1897. Vol. 18. P. 220—221. Цит. по антологии: *Victorian Women's Magazines* / Ed. by M. Beetham and K. Boardman. Manchester University Press, 2001. P. 81.

44 *Dickens' Dictionary of London* (1879). Цит. по: <http://www.victorianlondon.org>.

45 *Victorian Women's Magazines*. P. 81—82.

46 Цит. по: *Rubinstein D.* Op. cit. P. 55.

47 *Уэллс Герберт. Колеса Фортуны* // Уэллс Г. Собр. соч.: В 15 т. Т. 8. М.: Правда, 1964. С. 423—424.

первая белка, которую он видел за всю свою жизнь обитателя лондонских окраин. А впереди были мили, десятки миль пути — хвойные леса и дубовые рощи, лиловые вересковые пустоши и зеленые долины, сочные луга, по которым лениво пролагали свой путь сверкающие реки, деревни с каменными церквями, увенчанными четырехугольной колокольной, и простыми, увитыми плющом, приветливыми гостиницами, чистенькие, беленькие городки, длинные, пологие склоны, по которым катишь без помех (если не считать двух-трех случайных толчков), и далеко там, за всем этим, — море». Поэтому что могут значить всякие мелкие неприятности, когда «перед человеком открываются такие перспективы»?

Поначалу велосипедный спорт относился скорее к категории элитарных, поскольку новомодное средство передвижения было весьма дорогим удовольствием: цены на него колебались от 10 до 30 фунтов в зависимости от комплектации, что на сегодняшний день составляет сумму от 400 до 600 фунтов стерлингов. Представители имущих слоев населения покупали велосипеды, отказывая себе в более привычных удовольствиях, вроде часов, ювелирных украшений и музыкальных инструментов. В журнале «Принцесса» («The Princess», 1890—1898) от 27 июня 1896 года говорилось о том, что «в наши дни деньги, выделенные на одежду, женщины предпочитают тратить на велосипедное снаряжение», все средства, что оказываются в их распоряжении, «уходят на приобретение новых машин»⁴⁸. Неудивительно, что среди противников велосипеда было немало торговцев предметами роскоши, чей бизнес серьезно пострадал из-за того, что захваченные веломагией люди предпочитали чудо техники новому колье. В разгар велосипедного бума в одном только 1896 году было образовано 312 компаний по производству чудо-машин, а в районе Холборна, модном в те времена центре лондонской торговли, было открыто 22 велосипедных магазина.

Стремясь привлечь менее состоятельных покупателей, торговцы велосипедами стали продавать их в рассрочку, устраивать специальные акции: так, например, в августе 1896 года в одном из лондонских магазинов священники, чей годовой доход составлял от 80 до 120 фунтов, могли приобрести велосипеды с еженедельной выплатой по 2 шиллинга и 6 пенсов. Вскоре появился вариант покупки подержанных велосипедов, объявления о продаже которых пестрят газеты и журналы того времени. В романе Джерома К. Джерома «Трое на четырех колесах» герой, от лица которого ведется повествование, рассказывает о том, как он «предложил одному магазину продать [свой] велосипед хотя бы по бросовой цене»: «Не желая обманывать публику, я просил предупредить, что велосипед был в употреблении целый год.

— Лучше не обозначать, сколько именно времени он был в употреблении, — снисходительно отвечал на это комиссионер. — Между нами говоря, на этом мы ничего не выгадаем. Не будем говорить ничего ни про год, ни про десять лет службы, а возьмем за него сколько дадут.

Я не настаивал и предоставил все дело ему; наконец кто-то дал пять фунтов, и в магазине мне сказали, что это даже очень много»⁴⁹.

Многочисленные велосипедные клубы закупали для своих членов велосипеды по оптовым ценам, а также брали машины внаем для проведения совместных экспедиций. Таким образом, почти все, кто хотел, обзавелись персональным транспортным средством на двух колесах, и к началу ново-

48 Цит. по: *Rubinstein D.* Op. cit. P. 56.

49 *Джером К. Джером.* Цит. соч. С. 43.

го столетия «не осталось такого бедняка, который не мог позволить себе велосипед»⁵⁰. 10 августа 1895 года в «Панче» появилась очередная карикатура на велосипедную тему: две дамы — хозяйка и кандидатка на место поварахи — сидят в гостиной и беседуют. Перед уходом принятая на работу женщина обращается к своей хозяйке с вопросом: «Мадам, могу я попросить вашего слугу показать мне подвал? Я должна посмотреть, есть ли у вас подходящее место для моего велосипеда!» На что хозяйка отвечает: «Конечно, я об этом уже позаботилась. Мы отвели для него специальную комнату»⁵¹. Еще недавно предмет роскоши, велосипед стал доступным средством передвижения для массового потребителя. Аристократы, состоятельные буржуа и их жены, доктора и священники, учителя и клерки, торговцы и слуги — все сели на велосипед и поехали, кто на службу, кто за город подышать свежим воздухом, кто за покупками или в гости на другой конец города, а кто просто ради развлечения. Реагируя на западное увлечение велосипедным спортом, российский журнал «Новь» писал в 1896 году: «Из дорогой игрушки, из предмета забавы состоятельных и праздных людей, каким он был на первых порах, велосипед очень быстро превратился в очень полезный и ценный в практическом отношении аппарат, с постепенным удешевлением, все более и более входящий во всеобщее употребление и оказывающий весьма серьезные услуги, как удобное средство быстрого передвижения. В настоящее время велосипед служит уже далеко не для одного только удовольствия, моциона или спорта, — им теперь уже пользуются представители занятого, делового, трудового люда, начиная с докторов, всякого рода служащих, учащихся... и пр. и кончая комиссионерами, торговыми агентами, рабочими. Если про него пока еще и нельзя сказать, чтобы он уже сделался предметом первой необходимости, то, по всей вероятности, таковым он станет очень скоро»⁵².

Известно, что некоторые представители духовенства организовывали церковные шествия на велосипедах. Отдельные энтузиасты даже женились на колесах: в журнале «Набросок» («Sketch») от 3 марта 1897 года сообщалось о необычной свадьбе, кортеж которой состоял из 13 тандемов и 16 двухколесных велосипедов. Или отправлялись в велосипедное свадебное путешествие, как это сделал Гаррис, герой романа Джерома, поехавший с женой по Голландии на тандеме. Правда, случались и накладки: «...из-за тандема всегда выходят неприятности: человек, сидящий впереди, воображает, что он один жмет на педали и что тот, кто сидит за ним, просто катается; а человек, сидящий сзади, глубоко убежден, что передний пыхтит нарочно и ничего не делает»⁵³. В знаменитой песенке Гарри Дакра «Дейзи Белл, или Велосипед для двоих» («Daisy Bell, or a Bicycle Made for Two», 1892) герой предлагает своей возлюбленной Дейзи Белл пожениться. Он вынужден признать, что ему «не по средствам нанять экипаж» для проведения церемонии, но его Дейзи «будет мило смотреться на сиденье / Велосипеда для двоих». Далее он рисует перед Дейзи картину их счастливового союза, используя для описания их безмятежной семейной жизни образ совместной велосипедной прогулки на тандеме:

50 *Besant Walter*. East London. L., 1901. P. 310.

51 *Punch*. 1895. August. P. 66.

52 Велосипедное дело во Франции, Англии и Америке // *Новь*. 1896. № 13. С. 397.

53 *Джером К. Джером*. Цит. соч. С. 29.

Мы поедем тандемом, как муж и жена,
Дейзи, Дейзи,
Крутя педали по дороге жизни,
Я и моя Дейзи Белл...⁵⁴

С появлением велосипеда в свет стали выходить многочисленные печатные издания, посвященные модной технической новинке, в частности еженедельник «Езда на велосипеде» («Cycling»), тираж которого в 1896 году, на самом пике веломании, вырос до 41 000 экземпляров. Кроме того, в учебники по этикету вошли специальные разделы, посвященные правилам поведения во время велосипедной прогулки, поскольку «ни одно руководство по искусству вести себя [в обществе] не было бы полным без такой главы»⁵⁵. Современник писал: «Велосипедист — человек дня. Пресса, публика, священники и ученые, все обсуждают его. Они говорят о его здоровье, его ногах, его обуви, его скорости, его головном уборе, его бриджах, его руле и подшипниках, его покрышках и раме — словом, обо всем, что с ним связано, вплоть до его нижнего белья. Он — человек *Fin de Cycle*, то есть *Siècle* (здесь автор играет на созвучии фр. слова «siècle» — век, и англ. «cycle» — велосипед). Он — Король Дороги»⁵⁶.

4

Велосипед, ставший бесспорным благом для мужчины, произвел настоящую революцию в жизни женщины. В августе 1895 года Луис Джей писала на страницах журнала «Велосипедистка» («Lady Cyclist», 1895—1897): «Настало время рассвета... благодаря велосипеду пробил час освобождения женщины. Открывая для себя чудесный мир... вращая колесо своего велосипеда, независимая девушка нашего времени укрепляет здоровье и развивает ум... Какой же ограниченной кажется жизнь до появления в ней велосипеда!»⁵⁷ По мнению репортера журнала «Набросок», «велосипед оказал-

54 Цит. по: <http://www.rienzihihills.com/SING/daisy.htm>. Вообще велосипед с самого начала ассоциировался с более свободными отношениями между полами. Так, например, в августе 1896 года на обложке популярного велосипедного журнала «Ступица» («Hub») (любопытно, что другой вариант перевода слова «hub» — «центр внимания», которым, собственно, и оказался велосипед в 90-е годы XIX столетия) появилось изображение двух велосипедистов — мужчины и женщины, целующихся на ходу.

55 *White Anna R., Mrs. Youth's Educator for Home and Society, Being a Manual of Correct Deportment for Boys and Girls as Well as for Older Ones who Have Been Denied the Privileges and Benefits Arising from Social Intercourse, with Choice Chapters upon Kindred Topics. Chicago, 1896.* Цит. по сайту: <http://www.history.rochester.edu/ehp-book/yefhas/>.

56 Из журнала «Король дороги» («King of the Road»), издававшегося клубом «Кларифон». Цит. по: *Rubinstein D.* P. 51.

57 *Ibid.* P. 68. По словам исследовательницы Патрисии Вертински, езда на велосипеде не только стала «формой активного отдыха», но внесла в жизнь женщины «совершенно новое ощущение свободы от тесной и препятствующей движению одежды и сопровождения». См.: *Vertinsky Patricia. Women, Sport, and Exercise in the 19th century // Women and Sport / Ed. D. Margaret Costa. Champaign: Human Kinetics, 1994. P. 70.*

ELLIMAN'S UNIVERSAL EMBROCATION
1/1 1/2

IT WILL HAVE OR IT WILL HAVE NONE.

S.T. BOND.

Prepared only by
ELLIMAN Sons & Co.
Slough ENGLAND

STIFFNESS. ACHES. SPRAINS. BRUISES.

9. Триумфальное шествие женщины-велосипедистки. Реклама обезболивающего средства «Elliman's», запущенного в производство в 1847 году Джеймсом Эллиманом. Любопытно, что в качестве потенциального потребителя выступает мужчина, упавший с велосипеда.

ся гораздо эффективнее усилий журналистов и законодателей в деле эмансипации женщин»⁵⁸. Активная велосипедистка графиня Сюзанна Малмберри заметила, что этот вид спорта стал «великим благом для современной женщины»⁵⁹. Действительно, до тех пор женщина занималась спортом

58 Цит. по: Rubinstein D. P. 68.

59 Ibid. P. 61.

вдали от посторонних глаз, в саду своего дома или на специально отведенной площадке. Велосипед, который превозносили как освободителя женщин, снял эти ограничения. В романе Герберта Уэллса «Анна-Вероника» мистер Рэмедж, беседуя с главной героиней, говорит, что, «с тех пор как девушки восьмидесятых годов сбросили свои цепи и укатили на велосипедах», произошло «удивительное (в оригинале «triumphant», букв. «триумфальное». — Л.А.) ослабление всяких тисков». Анна-Вероника, настроенная куда менее оптимистично, не без горечи замечает, что возможность повсюду развезжать на велосипеде, увы, не несет полной свободы: «Мы ходим на длинной веревочке, да, но все равно привязаны... Может быть, веревка и длинная, достаточно длинная, чтобы опутать ею самых разных людей, но она существует!»⁶⁰ Несмотря на скептический настрой героини Уэллса, надо признать, что с появлением велосипеда женщина получила бесценную возможность более или менее свободного передвижения в публичном пространстве. Прежде всего, это касалось представительниц среднего класса, которые до тех пор были лишены мобильности и, по сути, исключены из мира спортивных развлечений, в отличие от аристократок, наравне с мужчинами принимавших активное участие в развлечениях вроде верховой езды и охоты. Хотя и среди аристократок было немало таких, которые тяготились традиционной ролью женщины в обществе, потому что «всякая женщина, у которой есть муж, дети и дом, связана. <...> Такая женщина вынуждена жить согласно тому положению, для которого ее едва ли не наняли. (И если случается так, что это положение ее не удовлетворяет, она не может ни заявить об этом, ни что-либо изменить.) И только в том случае, если женщина согласна любоваться своим отражением в зеркале <...> и радоваться тому, что у нее есть меха и бриллианты, забывая о своей душе, она может быть счастлива»⁶¹.

В заметке «Наши девушки на колесах» (1897), помещенной на страницах «Газеты для девушки», в очередной раз говорилось, что «женщины XIX века могут вести гораздо более независимый образ жизни, чем их мамы и бабушки»⁶². Любопытно, что, размышляя о преимуществах велосипедной езды перед другими видами спорта, автор статьи указывает на принципиальную публичность этого занятия. Действительно, «в теннис можно играть в саду, купаться — в ванной, заниматься гимнастикой — в спортивном зале, упражняться в крикете — на пустом поле», однако развезжать на велосипеде в ограниченном пространстве скучно и не имеет никакого смысла. Поэтому «сотни изящных женщин», свободных и уверенных в себе, «мчатся на своих изысканных железных конях» по проселочным дорогам и центральным улицам больших городов⁶³. Между тем, автор статьи советует девицам воздержаться от путешествий в одиночку, которые, увы, небезопасны. Мало того, предупреждает он, что за вами могут увязаться мальчишки с криками «Маргышка на проволоке!», что одно уже способно вывести юную неопытную девушку из душевного равновесия; иногда агрессивно настроенные противники велосипедного спорта переходят от словесных оскорблений к активным действиям. Многие женщины

60 Уэллс Герберт. Анна-Вероника. С. 69.

61 Мемуары принцессы Дейзи Плесской цит. по: *Ливен Доминик*. Аристократия в Европе. 1815–1914. СПб., 2000. С. 169.

62 Our Girls A-Wheel. Girl's Own Paper. 1897. Vol. 18. P. 220–221 // *Victorian Women's Magazines*. P. 80.

63 Ibid. P. 80–81.

вспоминали о весьма неприятных инцидентах на дорогах, когда разъяренные прохожие буквально стаскивали их с велосипедов, хватая за юбки. Известно, что летом 1899 года на редактора «Ведомостей рационального костюма» («Rational Dress Gazette») напали и ударили мясным крюком, когда она каталась на велосипеде по Килберну. Подобные случаи были редки, обыватели в основном лишь тихо злобствовали вслед велосипедисткам. Флора Томпсон вспоминала: «Жена доктора из городка Кэндлфорд была первой велосипедисткой в том районе. “Я стащил бы ее с этой машины и отшлепал как следует”, — проговорил старик, стиснув в ярости зубы. Тот, что характером помягче, вздохнул и заметил: “Мое сердце бы не выдержало, если бы я увидел свою жену на одном из них”, — и это звучало весьма разумно, принимая во внимание формы его немолодой супруги»⁶⁴.

Автор статьи «Наши девушки на колесах» писал также, что для самостоятельного управления велосипедом требуются «крепкие нервы и мышцы»⁶⁵, иными словами, физическая сила, которая, по мнению противников женских спортивных занятий, превышает возможности женского организма. Более того, оппоненты утверждали, что, согласно научным данным, такое физическое напряжение может привести к необратимым последствиям — вплоть до утраты способности к деторождению. Эти размышления полностью соответствовали традиционным викторианским представлениям о слабой, подверженной перепадам настроения женщине, которая не способна совершать активные действия и принимать самостоятельные решения и нуждается в постоянной поддержке сильного телом и духом мужчины. Четкое разграничение гендерных ролей было канонизировано в многочисленных учебниках по этикету того времени, согласно которым мужчина «принадлежит обществу и заботится вне дома о делах своих и своего семейства», а женщина «живет для домашнего быта», в связи с чем центральным и определяющим событием в жизни каждой женщины является рождение и воспитание детей⁶⁶. Эта модель взаимоотношения полов нашла свое выражение в строчках поэмы Теннисона «Принцесса» («The Princess», 1847): «Мужчина с головой, а женщина с сердцем, / Мужчина приказывает, женщина подчиняется» («Man with the head and woman with the heart: / Man to command and woman to obey»)⁶⁷. Все, что могло негативно сказаться на женском здоровье, в конечном итоге подрывало самые основы викторианского уклада, главной ценностью которого была семья. К таким факторам повышенного риска сторонники традиционных ценностей относили занятия спортом, и в частности велосипедную езду, которая, по их мнению, могла привести к необратимым изменениям в развивающемся организме девушки и поставить под вопрос саму возможность будущего материнства.

Энтузиасты велосипедных прогулок решительно встали на защиту велосипеда, подчеркивая, что в своей аргументации они также опираются на точку зрения авторитетов в области медицины, которые отмечают благоприятное воздействие велосипедного спорта на женский организм. Действительно, только физически крепкая и развитая женщина способна про-

64 *Holt Richard*. Sport and the British. A Modern History. Oxford, N.Y.: Oxford University Press, 1990. P. 123.

65 *Victorian Women's Magazines*. P. 81.

66 Хороший тон. С. 34.

67 *Tennyson Alfred*. The Works of Alfred Lord Tennyson. Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library, 1994. P. 261.

известии на свет здоровое и жизнеспособное потомство, поэтому необходимо как можно быстрее отказаться от малоподвижного образа жизни, сесть на велосипед и отправиться покорять пространство за пределами душных городов. Во время катания активизируется мышечная деятельность, кровь насыщается кислородом, улучшается реакция, что для развивающегося женского организма может быть только благом. Однако, продолжали защитники велоспорта, благоприятное воздействие велосипедного спорта не ограничивается сферой физиологии: катание на велосипеде дисциплинирует и организует, способствует «формированию характера», а это означает, что движения тела и интеллекта девушки сосуществуют в гармоническом единстве⁶⁸.

Во многом благодаря велосипеду юные представительницы имущих слоев населения освободились от тотального контроля со стороны семьи, который обычно проявлялся в форме необходимого сопровождения молодой девушки за пределами дома, причем в роли компаньонки обычно выступала родственница старшего возраста. Правила хорошего тона предписывали молодой особе «выходить из дому с матерью или с кем-нибудь из своих старших родственников, имеющих право на ее уважение»⁶⁹. Правила поведения запрещали девушке «являться на каток одной, без сопровождения старшей или пожилой особы», более того, «дамам на льду дозволяется бегать прямо, описывать большие круги, составлять цепь или исполнять подходящие к кадрили и к полонезу туры, — но всегда со знакомым им обществом»⁷⁰. Возвращаясь к велосипедному спорту, заметим, что потребность в услугах компаньонки по-прежнему оставалась актуальной, прежде всего, для родителей девушки, тем более что оппоненты велосипедного спорта всерьез объявили прогулки на двух колесах неприличным занятием, способным привести молодую девушку даже к занятиям проституцией. В 1896 году, в самую пору велосипедного бума, с целью уберечь юных велосипедисток от нравственного падения была организована так называемая Ассоциация сопровождающих велосипедисток (*Chaperon Cyclists' Association*). Согласно требованиям Ассоциации, провожатая при молодой особе должна была иметь свой собственный велосипед, располагать прекрасными рекомендациями, быть замужней, вдовой или старше 30 лет. Ее услуги стоили 3 шиллинга 6 пенсов в час или 10 шиллингов 6 пенсов в день. Современница, выступавшая под псевдонимом «Мятежная дочь», писала от лица всех юных особ о том, что, отправляясь на велосипедную прогулку, девушки хотят всего лишь «невинных маленьких радостей» без «неизбежного сопровождения вечно недовольной и скучающей компаньонки». Она выражала горячее желание дожить до того дня, когда этот обычай окончательно уйдет в прошлое⁷¹.

Свобода передвижения, ставшая реальностью благодаря велосипеду, далеко не всем казалась бесспорным благом для женщины. Миссис Элиза Линн Линтон, бессменная оппонентка идеологии «Новой Женщины» и убежденная противница велосипеда, полагала, что женщина-велосипедистка напрочь лишена всякой привлекательности и что «опьянение свободой» в

68 *Victorian Women's Magazines*. P. 82.

69 Правила светской жизни и этикета. С. 228.

70 Хороший тон. С. 377.

71 *Cuffe Kathleen. A Reply from the Daughters // Nineteenth Century*. № 35 (March 1894). P. 439, 442. Цит. по: *Park J.* P. 19.

конечном итоге ведет к забвению женщиной ее первых обязанностей⁷². Ей вторил автор журнала «Королева» («The Queen», 1861—1967), называвший велосипедисток «жесткими, агрессивными и самонадеянными» существами, «не знающими ни стыда, ни страха»⁷³.

5

С появлением нового увлечения встал вопрос о необходимости соответствующего женского костюма, тем более что причиной многих, нередко весьма серьезных, аварий на дорогах являлись длинные юбки и каблуки велосипедисток. Современница жаловалась, что при езде на велосипеде ее «длинная юбка смотрелась нелепо и представляла опасность», поскольку часто «подол юбки так крепко перекручивался вокруг педали, что не было никакой возможности встать, чтобы его распутать»⁷⁴. На самом деле, длинное тяжеловесное платье не раз бывало причиной происшествий не только на спортивных площадках и велосипедных дорожках: так, например, королева Виктория вывихнула лодыжку, наступив на подол своего платья. На страницах авторитетного медицинского журнала «Ланцет» («Lancet», изд. с 1823 года) высказывалось мнение, что «немало болезней, от которых страдают женщины, а также общая слабость и подавление мышечной деятельности и нервной системы» своей причиной имели массу женского платья, которая доходила до двух десятков килограмм⁷⁵.

Казалось бы, самым очевидным и простым решением в сложившейся ситуации мог стать так называемый «рациональный костюм», который представлял собой женский вариант бриджей и был весьма популярен среди парижских велосипедисток. Однако на этот раз модное общество Англии не спешило копировать парижские моды, продолжая придерживаться традиционных взглядов на женский костюм. Отказалось оно и от так называемой раздвоенной юбки, которую еще с начала 80-х годов безуспешно пыталась популяризовать большая энтузиастка велосипедного спорта виконтесса Флоренс Харбертон, причем не только для занятий спортом, но и для повседневной носки. За несколько десятилетий до инициативы леди Харбертон американка Амелия Блумер, редактор феминистской газеты «Лилия» («The Lily»), выступила со своим проектом рационального костюма, вошедшего в историю под названием «блумеры» и представлявшего собой тунику, под которую надевались шаровары по шиколотку. Этот наряд, более или менее доброжелательно принятый в самой Америке, был очень агрессивно встречен и решительно отвергнут подавляющим большинством английской публики, не склонной в те времена экспериментировать с атрибутами мужского и женского — святая святых викторианской мифологии.

72 Цит. по: *Holt R.* Op. cit. P. 122. Элиза Линн Линтон (*Eliza Lynn Linton*, 1822—1898) начинала свою карьеру с исторических романов. Ее статьи против женских свобод и феномена «Новой Женщины» публиковались на страницах «Субботнего обозрения» («The Saturday Review») и вошли в сборник эссе «Девушка нашего времени» («The Girl of the Period», 1883).

73 Цит. по: *Margetson S.* P. 215.

74 Цит. по: *Wilson Elizabeth, Taylor Lou.* Through the Looking Glass. A History of Dress from 1860 to the Present Age. BBC Books, 1989. P. 56.

75 Цит. по: *Park J.* P. 13.



10. Взобраться на велосипед в юбке до пят – задача не из простых! Фотография 1890-х годов.

В 1881 году леди Харбертон стала президентом Общества рационального костюма (Rational Dress Society), которое позднее было преобразовано в Лигу рационального костюма (Rational Dress League). Среди активисток движения за реформу костюма фигурировала жена Оскара Уайль-

да⁷⁶ Констанция, а также известная журналистка Изабелла Бишоп. Общество «выступало против введения моды на одежду, которая уродует фигуру, препятствует свободе движения или может нанести вред здоровью», поэтому основными объектами критики реформаторов стали «тугие корсеты, узкие туфли, сапоги на высоком каблуке и тяжелые юбки», то есть все те предметы женского туалета, которые делали проблематичным любое физическое упражнение. Общество объявило своей основной целью «продвижение... одежды, созданной с учетом представлений о здоровье, красоте и удобстве»⁷⁷. Таким образом, акцент делался на функциональности, утилитарности костюма, его приспособленности к условиям и ритмам современности, в связи с чем любые украшения и излишества в одежде были объявлены сторонниками реформы нерациональными, неразумными и бесполезными. Естественно, что одним из первых был атакован корсет, который, по мнению апологетов рационального костюма, ограничивает кровообращение, приводит к обморокам и вообще служит причиной многих женских болезней. На страницах «Велосипедистки» было высказано немало аргументов против корсета, ношение которого может привести к «обморокам, истерикам, несварению желудка, усталости, упадку сил и многим заболеваниям системы кровообращения и органов дыхания»⁷⁸. Корсетный вопрос стал настолько актуальным, что в 1888 году его вынесли на обсуждение Британской ассоциации, на очередном заседании которой два доктора выступали с докладом о влиянии корсета на здоровье женщины. Вместо вредного корсета немецкий зоолог Густав Джегер, чьи гигиенические идеи проникли в Англию в 1880-е годы, предлагал дамам нижнее белье из шерсти. Работавший под девизом «Кто мудр, тот выбирает шерсть», доктор Джегер считал, что не только женщины, но и мужчины должны носить одежду, изготовленную исключительно из животных материалов, например из шерсти, поскольку от тканей из растительного сырья могут исходить «вредные испарения»⁷⁹. Известно, что одним из приверженцев гигиенической системы доктора Джегера (Dr. Jaeger's Sanitary Woolen System) был и горе-велосипедист Бернард Шоу, который обычно носил шерстяные изделия. Однако широкого распространения проект Джегера не получил, поскольку предложенное им нижнее белье было дорогим и не очень практичным, кроме того, его было тяжело стирать.

В конечном итоге за жаркими дебатами о корсетах и кринолинах просматривался главный спор эпохи — о роли и месте в обществе женщины, которая постепенно, отчасти посредством спорта, проникала в публичную сферу городской жизни. Знаменитая раздвоенная юбка леди Харбертон, по сути своей, юбка-брюки, впервые была представлена в 1884 году на Международной выставке здоровья (International Health Exhibition). Этот костюм вызвал особый интерес общественности, однако, несмотря на все

76 Кстати, сам Уайльд был активным и весьма радикальным сторонником реформирования костюма, со страниц «Мира женщины» писатель призывал своих современниц облачиться в брюки.

77 Цит. по: *Wilson E., Taylor L.* Op. cit. P. 53.

78 См. сайт: <http://www.pro.gov.uk/pathways/census/living/time/wear.htm>.

79 Подробнее о деятельности доктора Джегера и других гигиенистов см.: *Дзеконьска-Козловска Алина.* Женская мода XX века. М., 1977. С. 20—26.



11. Гертруда: «Дорогая Джесси, зачем ты надела этот велосипедный костюм?»
Джесси: «Ну конечно, чтобы носить!» Гертруда: «Но у тебя же нет велосипеда!»
Джесси: «Зато у меня есть швейная машинка!» (Punch. 1895. January 12).

преимущества раздвоенной юбки, современницы не спешили отказываться в его пользу от «варварских нарядов, которые они были вынуждены носить». Казалось бы, именно велосипедный спорт, во многом «стимулировавший реформу женской одежды», должен был послужить платформой



12. Одна из редких фотографий, где виконтесса Флоренс Харбертон запечатлена в собственной версии рационального костюма (1890-е годы).

для продвижения реформированного костюма⁸⁰. Между тем, женщины-спортсменки не спешили надевать рациональный костюм, который казался им «безобразным, неживописным и лишенным всякого артистизма»⁸¹.

80 *Powell Braden Roberta*. Op. cit. P. 85.

81 Определение принадлежит активной велосипедистке графине Малмсберри. Цит. по: *Park J.* P. 25.

Они ни за что не хотели жертвовать красотой ради комфорта, хотя о какой красоте могла идти речь, когда, путаясь в юбках, дама весьма неуклюже пыталась взобраться на велосипед — зрелище, по мнению журналиста из «Ежедневной хроники» («Daily Chronicle»), «способное позабавить женоненавистника»⁸².

Интересно, что и большинство велосипедных журналов выступало на стороне традиционного костюма, полагая, что «юбки, если только они хорошо скроены, никак не могут служить помехой для езды»⁸³. Согласно статистике, приведенной в журнале «Жизнь женщины» («Woman's Life», 1895—1934), ни одна из пяти тысяч учениц велосипедной школы в Найтсбридже никогда не надевала «рациональный костюм». Судя по всему, женщины предпочитали выглядеть скорее забавными, лишь бы не мужеподобными (англ. — «manly»). В очередном номере журнала «Панч», который немало посмеивался над новым увлечением и рациональной экипировкой современниц, было помещено стихотворение—диалог между молодым человеком и девушкой — «Мужчина и девица. Современная “велосипедная” версия» («The Man and the Maid. Up-to-date “Biking” Version»):

«Куда направляетесь, молодой человек?» — воскликнула девица.

«Кататься на велосипеде, мисс!» — ответил он.

«А можно мне с вами, молодой человек?» — спросила девица.

«Ну... да, если хотите, мисс! — сказал он. —

Но отчего вы вырядились как мужчина?»

«О, в бриджах так удобно, молодой человек!» — ответила она.

«Боюсь, мисс, мальчишки засмеют вас!»

.....

«Каков ваш идеал, молодой человек?» — спросила девица.

«Женственная женщина», — ответил он.

«В таком случае, сэр, я не могу выйти за вас замуж!» — воскликнула девица.

«И слава Богу, мужеподобная мисс!» — заметил он⁸⁴.

В связи с велосипедной темой 16 ноября 1895 года в «Панче» было опубликовано весьма любопытное стихотворение «Езда на велосипеде в России» («Cycling in Russia») с подзаголовком «Единственная велосипедистка в Санкт-Петербурге недавно попала в аварию и сейчас находится в больнице. Полиция больше не выдаст женщинам ни одного разрешения на велосипедную езду».

Прекрасная барыня, отчего вы упали со своего велосипеда?

Ваше несчастье умножило рвение фон Валя⁸⁵ и полицейских —

Он клянется, что дамы больше не сядут на своих железных коней!

Что вас так расстроило? Может, огромный Невский...

.....

Или, может, трамвайные пути, где и разбился ваш легкомысленный

«Свифт»⁸⁶?

82 Ibid. P. 21.

83 Ibid.

84 Punch. 1895. June 22. P. 291.

85 Фон Валь Виктор Вильгельмович (1840—1915) — генерал от кавалерии, член Государственного совета, служивший градоначальником Санкт-Петербурга с 16 мая 1892 по 18 декабря 1895 года.

86 Марка велосипеда, производившегося в Англии.

Или вы ехали, нарушая правила, по Английской набережной,
Пытаясь учредить русский Баттерси-парк,
А может, выезжали на Миллионную?..

Вероятно, вы кружили по Елагину острову
И въехали в клумбу или в пруд, которых там не счесть,
Или, натолкнувшись на пьяного мужика, упали на землю.

Что бы там ни было, факт остается фактом, отсутствие у вас умения
Привело к тому, что в Питере больше нет места велосипедисткам —
В таком случае приезжайте к нам, в Лондон, и падайте [с велосипеда]
хоть каждый день!⁸⁷

Позднее на страницах «Панча» была помещена карикатура с изображением велосипедистки в бриджах, путешествующей по северу Нидерландов. Она катит свой велосипед мимо пожилого господина, одетого в точно такие же штаны, который курит и в недоумении поглядывает на даму-велосипедистку. Подпись под карикатурой, призванная, видимо, выразить мысли прохожего и мнение редакции журнала о нововведениях реформаторов в области женского костюма, гласила: «Какой нелепый наряд!»⁸⁸

Между тем, находились дамы, которые вопреки всем и вся облачались в рациональный костюм и отправлялись покорять пространство, подобно мисс Тесси Рейнольдс, которая в 1893 году в бриджах и на мужском велосипеде проехала из родного Брайтона в Лондон и обратно. Скорее всего, на своем пути мисс Рейнольдс не раз столкнулась с грубостью и насмешками толпы. Ее современница писала, что женщина, решившаяся надеть бриджи или раздвоенную юбку, «должна быть очень храброй, чтобы все выдержать»: оглушительные крики, смех, улюлюканье и самые грязные оскорбления⁸⁹. Лидер реформаторов виконтесса Харбертон также не избежала столкновения с агрессивными настроенными противниками рационального костюма. Путешествуя по графству Суррей на велосипеде в 1898 году, леди Харбертон попыталась войти в кофейную комнату отеля, куда ее отказались пропустить по той простой причине, что на леди были надеты бриджи. Ей, правда, предложили воспользоваться общим залом или заплатить за отдельную комнату, однако радикально настроенная виконтесса отказалась и подала на владелицу отеля миссис Марту Джейн Спраг

87 Punch. 1895. November 16. P. 239. Известно, что князь Б.Д. Потемкин составил и издал первую в России книгу о велосипеде «Велосипед и применение его в военном деле», опубликованную в Санкт-Петербурге в 1887 году. Лев Толстой в 1896 году в возрасте 68 лет получил разрешение от московского градоначальника на велосипедную езду по Москве. Толстой был принят в почетные члены Московского кружка велосипедистов-любителей (его велосипед хранится в яснополянском музее). Великий князь Сергей Михайлович был почетным председателем Санкт-Петербургского общества велосипедной езды. В 1895 году при его непосредственном участии был организован первый велопробег Москва—Санкт-Петербург. Кстати, великий князь и сам не раз принимал участие в велосипедных гонках.

88 См.: <http://www.victorianlondon.org>.

89 Из письма Китти Джейн Бакмэн, сестры известного геолога и большого энтузиаста рационального костюма С.С. Бакмэна, от 23 августа 1897 года. Цит. по: *Rubinstein D.* P. 64.

жалобу в суд. Будучи членом Клуба велосипедного туризма, леди Харбертон имела все основания рассчитывать на гостеприимный прием в отеле, во всяком случае, таково было соглашение между Клубом и отелями по всей стране. Судебное дело было выиграно ретроградкой Спраг, поскольку формально леди Харбертон не было отказано в услугах. В связи с этим инцидентом появилась анонимная карикатура, на которой была изображена немолодая дама-велосипедистка в бриджах. Картинку сопровождал стихотворный текст весьма жесткого содержания:

Велосипеды и блумеры, может быть, и в моде,
Но не в вашем же возрасте;
Уезжайте поскорее, не появляйтесь больше
В таком наряде и продайте свой велосипед.
А на вырученные деньги, только без обид,
Купите себе пристойную длинную юбку⁹⁰.

Так или иначе, именно женщина-велосипедистка оказалась в центре основных дискуссий конца века — об оправданности физических упражнений и роли спорта в жизни женщины, о свободе ее передвижения, о необходимости реформы костюма и, наконец, о месте женщины в обществе. Характерна в этом смысле песенка из известной музыкальной комедии того времени «Джентльмен Джо» (1895) Бэзила Гуда:

...Вот едет велосипедистка!
Посмотрите, посмотрите, посмотрите на нее!
.....
Обратите свой взор на вело-
Велосипедистку!⁹¹

6

Одновременно с экспансией в сферу женского досуга спорт начал проникать и в систему женского образования. В основе физического воспитания девочек из среднего класса лежал курс специальных терапевтических упражнений, импортированный из Швеции. Так называемая «шведская гимнастика», включавшая в себя упражнения и игры, была разработана доктором Пером Лингом, который исходил из того, что «женщинам, так же как и мужчинам, необходимо быть здоровыми»⁹². В 1814 году для пропаганды своей системы он открыл школу в Стокгольме, которая позднее получила хартию от короны и была преобразована в Королевский институт гимнастик. Последователь Линга Матиас Рот добился введения шведской системы в лондонских школах. Руководителем этого проекта была назначена мисс Бергман (мадам Бергман-Остерберг с 1886 года), которая незадолго до этого закончила курс обучения в Стокгольмском институте. Приехав в Лондон, мисс Бергман организовала курсы по подготовке кадров для преподавания физкультуры в школе, а также давала открытые уроки. Вскоре шведская гимнастика, а также ее разновидность «калистеника» (от греч. слов «калос» — красота, и «стенос» — сила), способствовавшие развитию и укреплению мышц, гибкости суставов и исправлению осанки, ста-

90 Ibid. P. 67.

91 См.: <http://www.victorianlondon.org>.

92 Цит. по: Holt R. Op. cit. P. 119.

ли предметом всеобщего интереса. В изданном в 1880-е годы четырехтомном «Руководстве по ведению домашнего хозяйства» калистенике посвящен весьма подробный раздел с несколькими иллюстрациями, так как «важность гимнастики для здоровья женщины» трудно переоценить⁹³. По мнению авторов «Руководства...», беспомощность, отсутствие активности и слабое здоровье перестали считаться первейшими «женскими достоинствами». Кроме того, многие телесные недостатки и отдельные заболевания являются следствием отсутствия физических упражнений, особенно в юности, когда происходит формирование организма. В связи с этим необходимо скорейшее и повсеместное внедрение физического воспитания в систему женского образования. Однако многим современникам шведская система не без оснований напоминала военную муштру. Достаточно взглянуть на пособие с подробными инструкциями и командами, которые преподаватель должен был давать своим ученицам:

1. Позиция! Бедрa — упругие! Позиция! И раз и два! Расслабились.
2. Позиция! Ноги — вместе! Ноги — врозь! И раз и два! Расслабились. И так далее в том же духе⁹⁴.

Тем временем в 1885 году мисс Бергман открыла женский колледж в Хампстеде, где предлагался курс по подготовке преподавателей физкультуры. В колледже царила атмосфера строгости и жесткой дисциплины, а директриса получила от своих воспитанниц прозвище Наполеон. Во всяком случае, планы у мадам Бергман-Остерберг были и впрямь наполеоновскими. Она считала, что улучшение физического здоровья женщины непременно приведет к оздоровлению нации в целом, поскольку «о прогрессе народа можно говорить только в том случае, если его женщины сильны, здоровы и чисты»⁹⁵. По формуле директрисы, физическое здоровье женщины служило залогом ее нравственной чистоты и душевного равновесия. Только такая гармонически развитая личность, а не «болезненное изможденное существо», способна стать образцовой матерью образцового семейства⁹⁶. Мадам Бергман-Остерберг писала: «Гимнастика одновременно развивает тело, душу и интеллект, делая мужчин мужественными, а женщин женственными»⁹⁷. Физические упражнения, игры на открытом воздухе, соблюдение дисциплины лучшим образом подготовят девушку для роли всей ее жизни — «организатора совершенного дома и воспитателя поколения крепких и красивых детей»⁹⁸. Очевидно, что в то время как противники спорта говорили о вредном воздействии физических упражнений на репродуктивную систему женского организма, его сторонники утверждали совершенно обратное, считая физические нагрузки необходимым элементом подготовки женщины к материнству.

Уроки физкультуры становились неотъемлемой частью расписания в женских учебных заведениях Англии. Рекламный проспект женской шко-

93 Cassell's Household Guide. New and Revised Edition. См.: <http://www.victorianlondon.org>.

94 Цит. по: *Atkinson Paul. Fitness, Feminism and Schooling // The Nineteenth-Century Woman: Her Cultural and Physical World / Ed. by S. Delamont and L. Duffin. L., 1978. P. 98.*

95 Ibid.

96 Ibid. P. 99.

97 Цит. по: *Hargreaves J. P. 61.*

98 Ibid. P. 60.

лы, открытой в 1885 году в Брайтоне, наглядно демонстрирует, какое внимание уделялось тогда физическому воспитанию девочек: два-три часа ежедневно предполагалось отводить под «упражнения на открытом воздухе и игры», не считая плавания, верховой езды и гимнастики⁹⁹. Командные игры вроде крикета, футбола или хоккея особенно поощрялись школьным руководством. Так, например, Фрэнсис Дав, директриса привилегированной школы Уиком-Абби (Wuscombe Abbey), бывшая большой энтузиасткой спортивных игр, считала совместную игру настоящей школой нравственности, в которой развиваются такие бесценные качества, как товарищество, надежность и организованность.

Несмотря на явный прогресс идеи женской физической культуры, занятия спортом продолжали вызывать серьезные опасения общественности и в начале XX века. Среди обеспокоенных было немало консервативно настроенных врачей, которые эксплуатировали аргументацию полувековой давности, согласно которой спорт наносит непоправимый ущерб здоровью женщины, лишает ее природной хрупкости и плавности телодвижений, мало-помалу превращая в «агрессивное, жесткое и самоуверенное существо среднего рода»¹⁰⁰. Точка зрения докторов-традиционалистов неожиданно оказалась весьма близкой Пьеру де Кубертену (1863–1937), по инициативе которого в 1896 году были возрождены Олимпийские игры. До конца своей жизни он был убежденным противником женской атлетики, называя ее преступлением «против законов природы»¹⁰¹. Выступая «против участия женщин в публичных соревнованиях», Кубертен считал «венчание победителей-олимпийцев лавровыми венками главной прерогативой женщины», которая должна оставаться женственной и выступать в привычной для всех декоративной роли, оставив сферу спортивных состязаний за мужчинами¹⁰².

Викторианская позиция идеолога Олимпийского движения представляется весьма архаичной, поскольку в 30-х годах XX века женщины принимали самое активное участие не только в спортивных мероприятиях, но и в других, прежде табуированных, сферах общественной жизни. Действительно, еще в 1880–1890-е годы «современная девушка» (англ. «girl of the period»), «уставшая от безапелляционного “Нельзя!”», решительно выступила против «устаревших представлений о женственности». Она больше не верила сказкам о том, что «активные физические упражнения противоречат идеалу женственности», а «солнце и свежий воздух вредны для цвета кожи»¹⁰³. Ей «надоело смотреть, как ее брат играет в футбол; она и сама не прочь погонять мяч. <...> Она гордится тем, что стала спортсменкой... У нее есть велосипед, она играет в крикет, гольф, хоккей, теннис; существуют женские спортивные клубы, открыты женские спортивные залы. <...> Она чувствует себя гораздо увереннее, общаясь со свои-

99 Цит. по: *Atkinson P.* Op. cit. P. 110.

100 *The Home Friend: Magazine of the Scottish Girls' Friendly Society.* Edinburgh. November 1924. P. 164.

101 Цит. по: *Holt R.* Op. cit. P. 129.

102 Высказывание Кубертена относится к 1935 году. Цит. по: *Holt R.* Op. cit. P. 129–130. Несмотря на жесткую позицию Кубертена, женщины в первый раз приняли участие в Олимпийских играх, проводившихся в 1900 году в Париже. Правда, среди разрешенных тогда оказались всего три вида спорта: теннис, гольф и крокет.

103 *A Chat with Girl of the Period. Girls' Realm.* 1899. Vol. I. P. 216. Цит. по: *Victorian Women's Magazine.* P. 85.

ми друзьями мужского пола...». Она «больше не согласна жить в кукольном домике, она хочет заниматься спортом и делать карьеру», наконец, «она хочет быть хозяйкой своей собственной жизни»¹⁰⁴. Заметим, что спорт выступает здесь в качестве основной движущей силы, которая, среди прочего, способствовала активной социализации женщины, ускорила процесс реформирования костюма, изменила представления о роли женщины в обществе и ее физических и духовных возможностях. На смену болезненному «Ангелу в доме» пришла свободная женщина, носительница «новой женственности» и обладательница крепкого здоровья и развитого интеллекта. Благодаря спорту женщина открыла для себя мир за стенами викторианского дома-крепости: испытала настоящий восторг, забив гол, играя с подругами в футбол на школьном дворе, познала радость непринужденного общения с представителями противоположного пола во время партии в теннис, наконец, получила возможность, вращая колесо своего велосипеда, свободно передвигаться и осваивать новые неизведанные пространства.

ВЕСЬ МИР В ОДНОМ ГОРОДЕ:
ЛОНДОН В 1851 ГОДУ

«Лондон накануне открытия Всемирной выставки являл собой любопытное зрелище даже для самих лондонцев», — утверждал Генри Мейхью в книге *«1851 год, или Приключения мистера и миссис Сендбойз с семьей, приехавших в Лондон “поразвлекчься” и посмотреть Всемирную выставку»* — юмористическом романе о Первой всемирной торгово-промышленной выставке, написанном по горячим следам. В нем Мейхью подробно описывал, что именно в городской жизни становилось все более необычным в тот знаменательный год: «Каждый день появлялись новые или возрождались прежние увеселения. В столицу вернулась китайская коллекция, в которой экспонировались настоящая китайская семья из Пекина и женщина со ступнями всего два с половиной дюйма длиной — знак ее высокого *положения* в обществе; мистер Келин [так! имеется в виду Кэтлин. — Т.П.] заново открыл свою индейскую выставку; мистер Уайл [так! имеется в виду Уайльд. — Т.П.] скупил центр Лестер-сквер, чтобы толпы могли втиснуться — “да, да, в тот самый огромный глобус”»* (Mayhew, 132). Еще в одном пассаже своего пародийного описания выставочной лихорадки Мейхью предложил обзор прочих «транснациональных» достопримечательностей Лондона, вроде ресторана Алексиса Сойера**, «где смогла бы отобедать вся вселенная, за шесть пенсов или сотню гиней, а меню включало блюда от соленых рубцов до соловьиных язычков», от «русских сальных свечей» *a-naturel* до «тушеного миссионера с Маркизских островов» или «холодного жареного епископа» из Новой Зеландии (Mayhew, 2). Мейхью замечает, что в год Всемирной выставки знаменитый предприниматель Ф.Т. Барнум*** «отделался» от Дженни Линд**** и заключил соглашение с уполномоченными Комиссии по общественному призрению

* Географ Дж. Уайльд выстроил к Всемирной выставке самую большую на тот момент модель земного шара. Глобус был продан и перемещен с Лестер-сквер в 1862 г. — *Здесь и далее примечания, отмеченные цифрами, принадлежат автору и помещены в конце статьи, а подстрочные примечания, отмеченные звездочками, — редакции.*

** Алексис Бэнуа Сойер (1810–1858) — знаменитый английский шеф-повар французского происхождения, был шеф-поваром так называемого Лондонского клуба реформ. Сойер прославился тем, что во время голода в Ирландии открывал специальные кухни, в которых продавал продукты питания за полцены. Во время Крымской войны был советником британской армии. Автор книг по кулинарии.

*** Финеас Тэйлор Барнум (1810–1891) — известный предприниматель, один из основателей американского шоу-бизнеса. Организатор Американского музея в Нью-Йорке и многочисленных паноптикумов и подобных им зрелищ. Прославился как владелец самого известного в США цирка.

**** Дженни Линд (1820–1887) — знаменитая оперная певица шведского происхождения, выступала в Лондоне с 1847 г.; Ф.Т. Барнум организовал ее выступления в 1850 г. в США, где она, как и в Великобритании, пользовалась огромной популярностью. Именем Дженни Линд была в 1850-е годы названа одна из моделей британских локомотивов.

(Poor Law Commissioners) об уплате им годовой суммы налога на бедных за всех английских налогоплательщиков, что давало ему право единоличного владения зданием Сомерсет-хаус*, которое он собирался превратить во “Всемирный Гранд-отель” <...> Там каждому гостю должны были предоставить постель, будуар и торжественный обед, а также <...> бесплатное посещение всех театров <...> и право входа в Тайный совет и в Бекингемский дворец (Maughew, 2). В список доступных в Лондоне в год Всемирной выставки развлечений Мейхью поместил как действительные, так и вымышленные туристические достопримечательности. Китайская коллекция, индейская выставка Кэтлина, глобус Уайльда, ресторан Сойера и увеселения Барнума действительно были частями великого года Выставки, хотя то, что эти заведения предлагали своим посетителям, не совсем соответствовало гиперболизированным описаниям Мейхью.

В самом деле, в некоторых отношениях Мейхью лишь немного преувеличивает. Китайская коллекция, как она экспонировалась в год выставки, включала, по свидетельству одного путешественника, «полную панораму искусств, ремесел, а также традиционных технологий и развлечений китайцев»; в том же зале помещалась и Выставка Камминга — «экспозиция охотничьих трофеев, среди которых были настоящее оружие и национальные костюмы кафрских племен [по-английски это название должно было читаться как «kaffir» — уничижительное южноафриканское прозвище чернокожего местного населения**] и другие африканские диковины, приобретенные Гордоном Каммингом во время его путешествий по Южной Африке» (British Metropolis, 267). Коллекция Кэтлина, посвященная американским индейцам, насчитывала «600 рисунков маслом и несколько тысяч предметов, произведенных представителями разных индейских племен, — одежду, оружие и т.п., — и экспонировались с целью распространить [согласно орфографии автора, «to develope», — Т.П.] вкусы, нравы и обычаи этой особой расы, столь быстро истребляемой цивилизацией и коммерцией»; там была и «модель Ниагарского водопада, выполненная в рельефе и цвете» (Limbird, 79). Все эти реалии не так уж далеки от описаний Мейхью.

Ресторан Сойера похож на рисуемые Мейхью картины еще больше. «Путеводитель Лимбёрда» (1851) описывает «Симпозиум» Сойера, используя почти такие же гиперболические выражения: «Комнаты отделаны соответственно стилям разных национальных культур, но в этих стилях ни один народ не признает свой собственный. Сады разбиты в совершенно новой манере. <...> В них огромное количество статуй, ваз и гротов, газонов, дорожек, посыпанных гравием, освещенных цветочных клумб и разнообразных ландшафтов со многими другими примечательными объектами. <...> *Пиршественный зал баронов* — 100 футов длиной <...>, его стены покрыты роскошной малиновой драпировкой, которая контрастирует с пилястрами в коринфском стиле. Пространства между колоннами заполнены написанными маслом картинами самой г-жи Сойер в богатых рамах, а также памятными трофеями из разных стран. <...> Тут есть Пиршественный

* Сомерсет-хаус (постр. 1776—1786, архитектор — Уильям Чэмберз) — здание, в котором располагалась в то время Комиссия по исполнению закона о бедных. В настоящий момент оно принадлежит Королевской академии художеств.

** Kaffir (араб.) — неверный; наименование, данное в XVIII в. бурами народам банту (главным образом народу коса).

мост, Приют Флоры, Цыганская долина, Тайнственная башня и Аллея любви — тех, кто по ней гуляет, как мы искренне верим, никогда не испугают сосульки из Грота вечного снега» (Limbird, 141—142). В другом путеводителе говорится, что помещенная при входе вывеска с названием этого заведения «ночью освещена и ярко сияет», а список залов дополнен «Большим павильоном Амфитриона», или «Всемирным лагерем», специально придуманным, по словам Сойера, «для тех, кто “предпочитает пестрое многолюдное пиршество менее радостному обществу отдельного кабинета”» (British Metropolis, XVIII). И если меню совершенно соответствовало оформлению, то очерк Мейхью не мог быть беспочвенной фантазией.

То, что все в Лондоне во время первой Всемирной выставки превратилось в торжище, совершенно отвечало замыслу Мейхью. Провинциальное семейство Сендбойз, которое приезжает в его романе в Лондон на Всемирную выставку, из-за досадных недоразумений и путаницы никак не может туда добраться (хотя самому автору это удается — и он прерывает свое повествование, развлекая слушателей рассказом о разнообразных экспонатах Хрустального дворца). Так и не побывав внутри творения Пакстона, Сендбойзы тем не менее приобрели сувениры на память о своем визите: улицы по соседству с выставкой были переполнены «разъездными торговцами, расхваливающими свои товары — одни держали подносы с посеребрёнными медалями Выставки, другие — изображающие выставку картинки с золотым тиснением или “желатиновые карточки”»* (Mayhew, 132). В переполненных пансионах города Сендбойзы сталкиваются с многочисленными иностранными туристами, приехавшими посмотреть Лондон, среди которых особенно выделялись усатые французы. Еще более ловкий ход Мейхью заключается в том, что интернационализм, столь характерный для Всемирной выставки, был выставлен на всеобщее обозрение даже в самых неприглядных частях города, вроде лавки подержанной одежды, куда мистер Сендбойз вынужден отправиться в поисках замены утраченным брюкам (и не спрашивайте, как он их потерял; это очень долгая история): «Покупатели представляли группу почти такую же живописную и пеструю, как и продавцы, — здесь были представители всех народов, одетые во все возможные одежды. Одни — греки, другие — швейцарцы, третьи — немцы. Некоторые пришли за покупками <...> для “ирландского рынка”. <...> Этот еврей намеревается приобрести поношенную одежду “знатных” господ, чтобы сбыть эти поobleкшие наряды актрисам второсортных театров или “веселым” дамам из верхних лож. А тот старый израэлит <...> выбирает такие черные одеяния, которые бы позволили “прилично выглядеть” или походили бы на “благородное облачение” бедного священника» (Mayhew, 100). Всемирную выставку народов можно было обнаружить на любом уличном рынке столицы.

В своих гиперболизированных описаниях Мейхью высмеивает те приспособления, с помощью которых столица извлекала выгоду из проведения Всемирной выставки, превращая значительные по площади районы города в продолжение огромной экспозиции, размещенной под сводами Хрустального дворца Пакстона. Но эта сатира имела реальную основу: в 1851 году экспозиции Всемирной выставки, действительно, были перенесены в пре-

* Желатиновые карточки — открытки, печатавшиеся особым образом на покрытой желатином бумаге. Не путать с желатиновыми фотографическими отпечатками, которые были изобретены Г.Ф. Талботом только через год после Лондонской выставки — в 1852 г.

делу города. Лондон уже стал к тому времени «всемирным городом» (world city), если воспользоваться выражением Селины Фокс¹, но именно международная выставка предоставила ему возможность вновь превратиться в космополитический центр, образец сосуществования народов — в пределах островных границ, положенных Великобритании самой природой. И если в 1851 году на Всемирную выставку явился весь мир, то и Лондон тогда же приобрел черты всемирного восточного базара.

Многое в этой трансформации города было связано с явлениями, совершенно не относящимися к самой Всемирной выставке. Выставка хронологически совпала с преобразованием Лондона в город, благоприятный для международного туризма (оно включало в себя революции в сфере транспорта (Sheppard, 264—273), административные реформы² и закрытие старых городских рынков: сенной рынок, от которого район Хеймаркет получил свое имя, перестал существовать к 1830 году, а мясной рынок Смит-филдз был закрыт в 1852 году³). История лондонских театрализованных зрелищ насчитывала к тому времени уже многие и многие годы: диорамы, цирки и парки развлечений эпохи Регентства⁴ к выставке 1851 года нужно было просто подновить. Дж. Сондерс, например, вспоминает о возобновленных ко Всемирной выставке развлечениях в Воксхолле (зеркальный зал, балет и выступления канатоходцев, конную выездку и, конечно, фейерверки) (см.: Knight, 1:410—411). Путеводители 1851 года отмечают, что эти усовершенствования были сознательно приурочены к открытию Всемирной выставки: «В этих садах <...> недавно были проведены разнообразные переделки. Их новое оформление выдержано в стиле интерьеров Хрустального дворца, а театр значительно расширен» (Limbird, 136). Развитие лондонских театров, особенно множества мюзик-холлов (с разнообразными интернациональными элементами, от появившихся в спектаклях элементов юмора тех или иных этносов до заграничных песенок), было обусловлено пересмотром в 1843 году законов, регулирующих работу театров⁵. За несколько десятилетий до Всемирной выставки началось оживление деятельности музеев, на волне которого был построен Хрустальный дворец: он должен был объединить в единый комплекс музеи Южного Кенсингтона*. 1851 год дал этому процессу новый импульс, и всего за несколько лет до выставки были пересмотрены также и принципы организации коммерческих экспозиций⁶.

Еще важнее то, что на 1851 год приходится пик значительного притока и изменения состава населения центрального Лондона, и значительную роль в этом, равно как и в трансформации облика города, сыграл уровень иммиграции. В десятилетие, предшествовавшее открытию Хрустального дворца, в столице поселились 330 тысяч иммигрантов, а в последующее десятилетие к ним прибавилось еще 286 тысяч (Porter, 205). Причины такого наплыва были разнообразны — от неурожая картофеля в Ирландии до высылки радикальных политиков после неудавшихся европейских ре-

* По инициативе ряда английских художников и архитекторов и сотрудничавшего с ними во время Выставки 1851 г. немецкого зодчего Г. Земпера была создана система обучения мастеров дизайна и архитекторов на базе специальных художественных музеев. Такой музей и связанная с ним школа дизайна были созданы в 1857 г. в Южном Кенсингтоне (Лондон). Впоследствии эта школа стала главным центром обучения молодых дизайнеров в Англии. На основе Южнокенсингтонского музея и школы при нем позднее возникли Музей Виктории и Альберта (который получил это имя в 1899 г.) и Королевский колледж искусств.

волюций 1848 года и переворота во Франции в 1851 году (Адольф Смит подробно рассказывает о притоке политических беженцев в своей статье, написанной для Вальтера Безанта*). Как бы то ни было, в середине века в Лондоне нашли убежище разнообразные этнические группы, и их число продолжало расти⁷.

Ширли Брукс, оценивая это разнообразие и те процессы, которые, как ему казалось, вследствие распространения новых видов передвижения, вели к упразднению национальных границ, высказал в 1849 году предположение, что «в один прекрасный день иностранцев просто не станет». Он имел в виду, что исчезнут национальные различия, а не то, что приезжих больше не пустят на остров: «Времени уже нет, и нам остается только упразднить пространство» (Brooks, 175). Между тем присутствие чужестранцев на лондонских улицах было вполне заметно, и очерк Брукса «Благородные иностранцы в Лондоне» предлагал разнообразные способы распознать приезжих из Америки, Испании, Италии или Франции. В действительности иностранцы в Лондоне не растворялись, а распределялись по легко опознаваемым этническим анклавам и профессиям, каковые были уже вполне очевидны для комментаторов лондонской жизни середины века. Джордж Огастас Сейла в 1859 году составил список множества иностранных обитателей столицы: «Много лет назад доктор Джонсон назвал Лондон “канализационной трубой Парижа и Рима”, но в наши дни это — резервуар, огромная бочка, куда сливаются бесчисленные потоки иммигрантов из Европы. <...> Немцы становятся портными и сапожниками; швейцарцы — лакеями, привратниками и официантами. <...> В Лондоне есть и иностранцы — представители свободных профессий, в число которых я включил бы французских, швейцарских и немецких гувернанток, французских художников, актеров, певцов и поваров; итальянских певцов и музыкантов; французских парикмахеров, модисток, портных, прачек-крахмальщиц** и преподавателей. <...> Очень много здесь и служащего люда: французские и итальянские лакеи и продавцы, немецкие кормилицы и няни. Есть иностранцы-коммерсанты: целые колонии — купцов-греков в Финсбери, немцев в Майнориз, французов вокруг Остин-Фрайерз, потомков переселившихся из Испании евреев — в Уайтчепеле. <...> Есть иностранцы-мастеровые: французские, швейцарские и немецкие часовщики, французские и немецкие литографы, итальянские гипсовщики и немецкие кондитеры, пивовары и кожевники. Есть иностранцы-нищие: немецкие и эльзасские продавщицы метел, итальянские шарманщики, французские составители прошений... индийские подметальщики и музыканты, играющие на тамтамах» (Sala [1859], 165–166). Все эти подданные разных стран, по сообщению Сейлы, селились в центре Лондона — в месте, которое он назвал Лондонским Патмосом, — «на острове, ограниченном четырьмя площадями — Сохо-сквер на севере, Лестер-сквер на юге, четырехугольником Линкольнз-Инн-Филдз <...> на востоке и Голден-сквер на западе» (р. 166). Сейла помещает иностранцев не просто в самом центре Лондона, но и в непосредственной близости от его главных выставочных площадок.

* Вальтер Безант (1836–1901) — английский писатель, литературовед, общественный деятель, филантроп; в своих произведениях неоднократно описывал общественные язвы лондонского Ист-Энда. Редактор и составитель сборника «London in the Nineteenth Century»

** Речь идет об особом способе чистки вещей, при котором не использовалась вода: сухие грязные вещи посыпали крахмалом, а затем выбивали, как ковры.

Еще в 1842 году журнал «Панч» отмечал интернационализацию лондонского публичного пространства в статье о «Диване Глиддона» — арабском ресторане, где «официантами были настоящие мусульмане, разумеется, облаченные в восточные костюмы. <...> За большие деньги сюда выписан араб, который с восьми до десяти рассказывает любопытствующим сказочные истории» («Gliddon's Divan»). В следующее десятилетие все эти процессы лишь усилились. Так, Огастас Хее писал о Сохо: «Весь этот район <...> выглядит по-французски. <...> Там есть французские школы, французские фамилии на вывесках многих лавок, французские рестораны <...> и шарманщики в Сохо считают, что мелодия “Марсельезы” приносит самый большой доход» (Have, 2:130). Французы поделили территорию Сохо, добавляет Адольф Смит, с бежавшими из Италии соратниками Мадзини; у тех и других есть собственные гостиницы, пабы и рестораны (Smith, 399—404). Опубликованный в 1851 году в журнале Ч. Дикенса «Домашнее чтение» очерк «Прогулка по Уайтчепел» предлагал зарисовки анклавов иноземной культуры в Лондоне. На одном этапе этого путешествия «мы вдруг оказываемся в фатерлянде. <...> Повсюду здесь немецкие пивные, немцы-булочники и лавочки, где вы можете заказать кислую капусту и картофельный салат, словно вы в самом Франкфурте». Немного дальше «вас окружают еврейские ребятишки... и почти все дешевые кофейни, мимо которых вы пройдете, полны еврейской молодежи». А еще дальше — «что это? “Большая австралийская панорама” — передвижные картинки. Вход — один пенни. Спешите видеть! У дверей толкуются люди в одеждах эфиопских певцов» (цит. по: Korg, 87—88). Двигаясь из центра Лондона на восток, можно увидеть несколько таких этнических анклавов.

Так или иначе, на Лестер-сквер действительно было множество иностранцев и иностранных лавочек. Как замечал Адольф Смит, «карикатуристы обязательно связывают иностранца с Лестер-сквер, и именно в этом районе до сих пор можно найти больше всего чужеземных лавочек, ресторанов, кафе и гостиниц» (Smith, 399). Описывая этот район в 1861 году, Джордж Огастас Сейла оценивал эту ситуацию менее позитивно: «Поразительно, как много иностранного сброда и чужеродных мерзавцев окажется на маскараде: Лестер-сквер и Пантон-стрит, клоаки Хеймаркета и Сохо извергают бородатых и напوماженных негодяев из своих провонявших *потофё** кварталов в эти танцевальные залы» (Sala [1861], 415). Так что не все были довольны переменами в Лондоне, хотя, если быть объективными, в своих «круглосуточных» путешествиях, когда речь шла о других местах, Сейла более спокойно отзывался о присутствии чужеземцев и не находил ничего дурного в иностранцах, посещающих Ковент-Гарден (Sala, 35). Он даже передавал мнения самих иностранцев о Лондоне (к примеру, о различиях дневного и ночного города или суждения американцев о лондонских устрицах — р. 342, 350).

Однако поразительно, что взгляды Сейлы, кажется, разделяли немногие. Большинство современных ему комментаторов приветствовали участие иностранцев в жизни города, и даже их работу в бакалейных лавках. В хвалебном гимне Г. Додда, этой «истинной энциклопедии полезных советов», предлагавшейся в лондонских магазинах в 1851 году, экзотика становится предметом восторженных описаний: «Здесь вы окажетесь в об-

* Потофё — суп в горшочке (франц. кухня).

шестве мастеров и продавцов со всех концов земли: чаши “сучэн” и “тванкай”* в витринах бакалейной лавки знакомят нас с миллионами подданных Поднебесной империи, лежащие рядом пряности переносят нас на Цейлон, Молуккские острова и вообще в тропики; “итальянский магазин”, предлагающий тысячу кулинарных соблазнов, показывает, что дают нам властительная Италия, Греция и Левант» (цит. по: Knight, 5:385). Конечно, все это только вещи, а не люди, и, возможно, товары легче оценить отдельно от их производителей, но свидетельства современников — даже о прозаических сторонах жизни иностранцев, как в описанной в «Домашнем чтении» прогулке по Уайтчепел, — говорят скорее о восхищении, нежели о страхе в связи с присутствием чужестранцев.

Перечисление товаров и стран, которое приводит Додд при посещении бакалейной лавки, очень похоже на то, как современники описывали экспонаты Хрустального дворца, и это сходство кажется более чем неслучайным. Сопоставительное описание двух способов демонстрации товара — на витрине магазина и на Всемирной выставке — становится для Мейхью главной темой (насколько о ней можно говорить в данном случае) в романе «1851 год». Лестер-сквер, место наиболее явного присутствия иностранцев в Лондоне, за несколько месяцев до открытия Всемирной выставки, стало одновременно местом самой масштабной выставочной деятельности. По воспоминаниям Огастаса Хее, «с начала нашего [то есть девятнадцатого. — Т.П.] века Лестер-сквер стал приходить в упадок, и все больше представлял собой зрелище запустения... В 1851 г. его сдали в аренду, и нищету этого района скрасило сооружение глобуса Уайльда, а соседние дома были сданы под таверны, выставки восковых фигур, представления акробатов и панорамы» (Hage, 2:130). Говоря о глобусе, Тимбз приводит следующие факты: «В 1851 году земля была сдана в аренду на десять лет <...> господину Уайльду, географу, и по его заказу здесь воздвигли <...> круглое здание диаметром 90 футов, которое заключало в себе глобус диаметром 60 футов 4 дюйма. Днем он освещался через отверстие в центре купола <...> а ночью газом. Каркас глобуса составляли горизонтальные обручи, скрепленные поперечными рейками, а изнутри (что позволяло одним взглядом охватить весь рельеф) помещалась вылепленная из гипса физическая карта поверхности Земли» (Hage, 513). Вот описание, принадлежащее предшествующему десятилетию: «Это вид с высоты птичьего полета, представленный внутри огромного глобуса, который был размещен в здании, внешне напоминающем “Колизей” в Риджентс-парке. <...> Этот глобус изображает все особенности земного рельефа, так хорошо описанные Гумбольдтом. Горы представлены выпукло, области льда — во всем их радужном блеске; русла больших рек, вулканы и т.д. обозначены отчетливо, как и границы географических областей» (British Metropolis, XIX—XX). Лимбёрд передает свой опыт посещения глобуса так: «Посетитель видит сразу весь наш огромный мир сверху, снизу и вокруг себя — изображение земного шара, его богатств и чудес», и замечает, что в этом здании находится также «Аполлоникон» — «огромный механический музыкальный инструмент» (Limbird, 75). Это великолепие, по-видимому, было создано с тем, чтобы подчеркнуть зрелищный и интернациональный характер города.

* «Сучэн» (souchang) и «тванкай» (twankay) — сорта китайского чая, в англоязычных странах продаются под этими названиями до сих пор.

Дальнейшие изменения охватили и другие части Лестер-сквер, создавая беспрецедентную концентрацию зрелищ. Тимбз писал: «По центру восточной стороны Лестер-сквер в 1852–1853 годах был построен “Паноптикон науки и искусства” <...> с двумя минаретами около 100 футов высотой, куполообразной крышей и другими элементами восточной архитектуры. <...> Там были залы для публичных лекций, лаборатория, изумительное оборудование для опытов; электрофорная машина с пластинами восьми футов в диаметре и т.д. Сейчас в этом здании — “Дворце Альгамбры” — расположен гигантский мюзик-холл» (Timbs, 514). Этот случай напоминает нам о том, что выставки могут быть весьма кратковременными мероприятиями.

Временный характер таких развлечений не отменяет всего вышесказанного; и новые формы выставок начали сменять старые. Так было со зданием, которое также находится на Лестер-сквер и в конечном итоге было преобразовано в мюзик-холл «Империя»; дворец Севил-хаус превратился сначала в мюзик-холл «Эльдорадо», сгорел и был заново отстроен; и, как рассказывает Дж.Б. Бут, «затем на этом месте почти случайно сменяли друг друга самые разные развлекательные заведения, от кафешантана до панорамы», и после четырнадцати лет запустения здание было реконструировано в 1884 году и вновь стало мюзик-холлом (Booth, 135). С 1849 года, замечает Тимбз, там была выставлена «громкая движущаяся панорама Миссисипи», и «с тех пор это место стало подлинным Ноевым ковчегом для всех выставок, отличавшихся скорее пестротой, чем хорошим вкусом» (Timbs, 513). Итак, с 1851 года одновременно появившиеся на Лестер-сквер новые принципы организации выставок и элементы иностранной экзотики создали — не только в Хрустальном дворце — новое, все более интернациональное лицо Лондона.

В этом смысле процесс становления Лондона в качестве всемирного центра торговли соединял в себе притяжение иностранного (вследствие как усилившегося притока в город иммигрантов, так и недолгого наплыва путешественников в 1851 году) с эффектом постепенного усвоения на низших этажах культуры принципов, воплощенных в самом Хрустальном дворце. Под влиянием Всемирной выставки (и с использованием ее достижений) стало возможным сооружение комплекса, где соседствовали множество музеев, регулярные международные выставки и различные учебные заведения. Все это преобразило в течение последующей четверти века лондонский Южный Кенсингтон в единый выставочно-образовательный район *Альбертополис*⁸.

Но и другие музеи столицы претерпели сходную трансформацию. В то же время (особенно после открытия в 1847 году тогда еще недостроенного Смёрком* здания) вступил в новую эпоху Британский музей, широко распахнувший двери для посетителей и начавший ширококомасштабную кампанию по собиранию памятников материальной культуры, в особенности благодаря ассирийской экспедиции Лэйярда в конце 1840-х годов и раскопкам Ньютона в Галикарнасе в начале 1850-х годов (формирование этой коллекции было почти в те же годы описано в: Nare, 2:165–176). К 1867 г. Джон Тимбз насчитывает в Лондоне 53 музея и полдюжины кар-

* Смёрк Роберт (1781–1867) — один из крупнейших представителей классицизма в английской архитектуре, автор центрального фасада Британского музея (1823–1847), работу над проектом Британского музея с 1847 г. продолжил его брат Сидней Смёрк (1798–1877).

тинных галерей, многие из которых были новыми или переехали в новые помещения примерно в середине века (Timbs, 585—606, 674—678).

Торговые заведения Лондона тоже демонстрировали влияние новых принципов организации выставок, равно как и новые заграничные товары: прежде всего это касалось использования зеркального стекла, открытого пространства витрин и нового расположения товаров. Г. Додд в 1851 году отмечал: «Столичные магазины приняли тот вид, который они имеют сегодня — тяжеловесное бесформенное окно уступило место пронизанным светом эркерам, а крыши из дранки сменил плоский деревянный настил; мелкая расстекловка сменилась более крупной, кронглас — зеркальным стеклом, а грубые деревянные оконные переплеты — легкими латунными... эти перемены должны были заметить все, кто знаком с нашей огромной столицей» (цит. по: Knight, 5:389). Модель музейной витрины, доведенная до совершенства в выставочном пространстве Южного Кенсингтона, была воспроизведена и в столичных магазинах.

Как же далеко простиралось нисходящее влияние интернационализации города и новых принципов экспозиции? Удивительно, если судить по сочинениям авторов той эпохи, оно было более всего заметно в лондонских низах, среди бродячих уличных торговцев: присутствие иностранцев и всего чужеземного было доминирующей темой в тогдашних описаниях жизни улиц. Книга, которой более всего прославился Мейхью (и это не вышеупомнутый роман «1851 год»!), посвящена, по большей части, рассказу об уличных торговцах. Она создает впечатляюще пеструю картину — индийцы-травники в тюрбанах; малайцы, индейцы и африканцы — продавцы христианских брошюр; евреи из Северной Африки, торгующие пряностями; музыканты-эфиопы (настоящие или загримированные); китайские матросы; арабские и индийские барабанщики; цыганки-гадалки и цыгане-воры, — и эта картина служит в книге фоном и основой более общего тезиса о размывании коренных простолюдинов-«кокни» ирландцами и евреями⁹.

Однако Мейхью не был одинок в своих ощущениях. Альфред Розлинг Бранетт, вспоминая Лондон середины XIX века, сходным образом выделяет среди уличных артистов иностранцев (евреев, цыган, итальянцев, немцев, тирольцев и швейцарцев), а также подчеркивает, что панорамы и кинетоскопы стали все больше вытеснять кукольников прежнего времени, с их неизменными персонажами — Панчем и Джуди (Brunett, 43—71). Чарльз Менли Смит после подробного описания немецких духовых оркестров, французов-шарманщиков, швейцарских и тирольских шарманщиков с обезьянами, ирландца или савояра с органом на тележке делает очевидный вывод: «В этом отношении вот что примечательно: все они, за исключением небольшой примеси ирландцев, — иностранцы» (Smith, 17; примеры на р. 2—6). Однако не все были так великодушны по отношению к ирландцам, как Смит.

Постановки, разыгрывавшиеся на уличных представлениях, могли подобным же образом служить отражением формировавшегося нового глобализма. Смит, например, вспоминает выступление кукольного театра, где «Наполеон, Типу Саиб и королева Виктория танцуют рил» (Smith, 6). Франсис Уэй, приехавший в Лондон из Франции, вспоминает, как видел в 1856 году пантомиму в старинном духе, переложенную на современные нравы, в которой разыгрывались сюжеты Крымской войны (со свойственными пантомиме жестами): «Адмирал Напье появился в полной форме, приказал заковать нескольких казаков в кандалы, пожал руку редактору

“Таймс”, был избран председателем, а затем, сбросив мундир, танцевал безумную джигу с Арлекином. Все это закончилось сценой на завоеванном острове, освещенном разноцветными “римскими свечами”. В центре высилась огромная гирлянда цветов, которая поддерживала статуи королевы Виктории и Наполеона III. <...> Принц Жемчуга и Королева Винограда увенчали их лавровыми венками, их окружили балерины, одновременно делавшие изящные па ножками, Коломбина и шут пали на колени, солдаты Ричарда III обнажили оружие, и занавес опустился под величественные звуки “*Боже, храни королеву*” (цит. по: Kog, 147). Это представление, конечно, нельзя назвать последовательным политическим анализом, но его зрелищный, «демонстрационный» формат и очевидный интернационализм производят сильнейшее впечатление.

Новый облик Лондона как витрины жизни разных народов был глубоко значимым и оказывал влияние в диапазоне от высокой культуры музеев до низовой культуры уличных представлений, и это влияние оказалось впоследствии вполне устойчивым. «Паноптикон...» на Лестер-сквер не мог, наверное, существовать дольше, но его преемник — открывшийся в том же здании мюзик-холл «Альгамбра» — на рубеже веков все еще пользовался вниманием публики; и побывавший за его кулисами Джон Дуглас отметит доносившиеся звуки «французской и итальянской болтовни» (Douglas, 51). Дуглас также обнаружит среди уличных торговцев на Петтикот-Лейн «представителей всех народов — турок, матросов-индийцев, китайцев, японцев, индусов» (Douglas, 251). Значение Лондона как «всемирного города» с течением времени станет еще более явным.

Возможно, не самым важным, но, несомненно, одним из самых заметных признаков интернационализации Лондона стало расширение его привычного меню. Один из современников вскоре после 1851 года отмечал: «Мы предполагали извлечь множество уроков, а тем самым и выгод, от Всемирной выставки 1851 года. <...> Но давайте не забудем некоторых конкретных уроков, полученных тогда. <...> У нас тут было множество иностранцев, которые на беспокойный вопрос <...> “и где ж нам пообедать?” в ответ слышали лишь эхо. Если бы они спросили об этом у нас, что мы могли ответить? Мы так же не знали об этом, как и они» (London at Dinner, 5—6). Тенденция к интернационализации лондонской кухни видна уже по меню ресторана Сойера в год открытия выставки. И хотя этот эксперимент не был сколько-нибудь продолжительным, у него появились последователи, и уже в последние годы XIX века обзоры ресторанов подполковника Ньюнема-Дэвиса для «Пэлл Мэлл гзетт» регулярно отражали как влияние космополитизма, так и поразительную смесь разных альтернатив английской кухне. Ньюнем-Дэвис мог оказаться за обедом в обществе американки, с которой он познакомился в Суэце, а меню включало «яйца по-русски» в водочном соусе и «салат по-венетийски», а также множество французских блюд (Newnham-Davis, 52—56). Он мог заглянуть на Стренде в заведение, владельца которого называли «римлянином», а официантами были итальянцы (Ibid., 23); мог наслаждаться французскими и русскими блюдами под звуки вальсов Центральной Европы (Ibid., 38—44); мог оспорить мнение своего сотрапезника о том, «что за пределами Индии карри могут приготовить только на Сент-Джеймс-сквер», поскольку «самолично отведал отличный карри в “Крайтерионе”, где его приготовлением занимался темнокожий повар, и помнил еще, что карри было фирменным блюдом у Сесила» (Ibid., 59). Обедая у Гатти, Нью-

нем-Дэвис мог вспомнить, как однажды «странного вида иностранцы сели за столики с мраморной столешницей и расхваливали какое-то блюдо, в состав которого входило огромное количество макарон», и где он встретил «адъютанта Гарибальди» (Ibid., 68, 69). Ему довелось познакомиться с офранцузившейся русской и польской кухней в «Саво», где шеф-повар только что вернулся из Канна, а швейцаром был «африканский джентльмен» (Ibid., 73–76). Описанные современниками середины XIX века французские рестораны в Сохо и Лестер-сквер уже в начале следующего столетия рекомендовались в бедекеровском путеводителе по Лондону (Baedeker, 16).

К тому времени, если принимать во внимание статус Лондона как имперского города, все это выглядело совершенно естественным. Но истоки нового космополитизма британской столицы восходят еще к эпохе 1851 года. Достичь этого стало возможно благодаря соединению новых принципов организации выставок и интернационализма, основанному на традиционных структурах, новую силу которым сообщала длинная тень Хрустального дворца.

Примечания

- 1 Стоит отметить, что современные историки гораздо больше, чем их предшественники, интересуются этими изменениями. См. очень полезный и проницательный обзор историографии последних лет, посвященной иностранцам в Лондоне, в: Burton, ch. 1.
- 2 Хотя Лондону все еще не хватало той централизации, которая была характерна для крупнейших столиц, между 1851 и 1855 годами была осуществлена значительная рационализация его устройства, вызванная, в частности, подготовкой ко Всемирной выставке (Young, Garside, 22–25).
- 3 *Hare Augustus J.C. Walks in London* (б.г., но после 1877; 2 тома в одном). Vol. II. P. 46. Vol. I. P. 174; тот факт, что мясной рынок в середине века все еще существовал в центральном Лондоне, современникам казался странным.
- 4 Книга Ричарда Олтика «Shows of London» (1978) остается отправной точкой для исследования развития принципов торгово-выставочной деятельности. См. также: *Hyde Ralph. Panoramania* (1988).
- 5 См. сообщение Дж. Холлингсхеда о новооткрытых театрах в: *London in the Nineteenth century* / Ed. Walter Besant. L., 1909. 194 ff. Джон Тимбз насчитал в столице к 1867 году 41 мюзик-холл (Timbs, 607–609).
- 6 Подробнее об этих изменениях см. далее. Информативный исторический очерк см. в: Bennett.
- 7 См.: *The Peopling of London* / Ed. Nick Merriman. L., 1993, хотя более ранняя иммиграция тоже имела место, именно в середине XIX века в Лондоне образуются арабская, еврейская, ирландская, испанская, итальянская, китайская, немецкая и польская общины и поселяются представленные в меньших количествах африканцы и афроамериканцы.
- 8 Начальный этап его развития описан участником этого процесса в: *Bowring Eugene. South Kensington // Nineteenth Century*. 1877. № 1. P. 743–760; № 2. P. 62–81.
- 9 Этот круг проблем книги Мейхью «London Labour and the London Poor» (вышедшей в журнальном варианте в 1855-м и отдельным изданием в 1862 году и основанной на сведениях, собиравшихся с 1849 года) я уже неоднократно подробно обсуждал в других работах, выводы которых я не буду здесь повторять. См. мой доклад «Ethnicity as Marker in Henry Mayhew's *London Labour*», прочитанный на национальной конференции NACBS в октябре 1998 года.

Пер. с англ. О. Карповой

ЛИТЕРАТУРА

- Altick Richard*. The Shows of London. Cambridge, MA: Belknap Press, 1978.
- Baedeker Karl*. London and Its Environs: Handbook for Travellers. L.: F. Unwin, 1900.
- Bennett Alfred Rosling*. London and Londoners in the Eighteen-Fifties and Sixties. N.Y.: Adelphi, 1925.
- Bennett Tony*. Birth of the Museum. N.Y.; L.: Routledge, 1995.
- Booth J.B.* London-Town. L.: T.W. Laurie, 1929.
- Bowring Eugene*. South Kensington // Nineteenth Century. 1877. № 1. P. 743–760; № 2. P. 62–81.
- British Metropolis in 1851: A Classified Guide to London; So Arranged as to Show, in Separate Chapters, Every Object in London Interesting to Special Tastes and Occupations (anon.). L.: Arthur Hall, Virtu & Co., 1851.
- Brooks Shirley*. Foreign Gentlemen in London // Sketches of London Life and Character / Ed. Albert Smith. Полный текст с первоначальной пагинацией см. на: www.victorianlondon.org/publications/lifeandcharacter-22.htm.
- Douglas James*. Adventures in London. L.; N.Y.: Cassell, 1909.
- Garside Patricia, Young Ken*. Metropolitan London: Politics and Urban Change 1837–1981. L.: E. Arnold, 1982.
- Gliddon's Divan*. Воспроизведено по: Punch. 1842. Jan.–June; см. также на: www.victorianlondon.org/food/gildonn.htm.
- Hare Augustus J.C.* Walks in London: 2 vols., 1st ed. — 1877; 7th ed. G. Allen and Unwin, 1923.
- Hyde Ralph*. Panoramania! The Art and Entertainment of the «All-Embracing» View. L.: Trefoil, 1988.
- Korg Jacob*. London in Dickens' Day. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1960.
- Limbird John*. Limbird's Hand-Book Guide to London: or What to Observe and Remember of the Public Buildings, Cathedrals, Churches, Halls, Parks, Theatres, and Exhibitions including a History of the Scientific Societies, Museums, Libraries, and Schools for the Cultivation of the Allied Sciences, with the Names of their Presidents and Secretaries and a Descriptive Panorama of the Thames from Gravesend to Hampton Court Embellished with Views of Public Buildings, a Map, and an Engraving of the Great Exhibition Building. L.: John Limbird, 1851.
- London / Ed. Charles Knight: 6 vols. L.: H.G. Bohn, 1851.
- London at Dinner, or Where to Dine (anon.). 1858; полный текст с первоначальной пагинацией см. на: www.victorianlondon.org/publications/londonatdinner.htm.
- London — World City, 1800–1840 / Ed. Celina Fox. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Mayhew Henry*. 1851, or the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came Up to London to «Enjoy Themselves», and to See the Great Exhibition. L.: George Newbolt, 1851.
- Mayhew Henry*. London Labour and the London Poor. 1861–1862: 4 vols. Rpt. N.Y.: Dover, 1968.
- The Peopling of London: Fifteen Thousand Years of Settlement from Overseas / Ed. Nick Merriman. L.: Museum of London, 1993.
- Newnham-Davis, Lieut.-Col.* Dinners and Diners: Where and How to Dine in London. L., 1899 (включает статьи, впервые опубликованные в «Pall Mall Gazette»); полный текст с первоначальной пагинацией см. на: www.victorianlondon.org/publications2/dinners.htm.

- Porter Roy*. London: A Social History. Cambridge, MA: Harvard University, 1995.
- Sala George Augustus*. Gaslight and Daylight with Some London Scenes They Shine Upon. 1859; полный текст с первоначальной пагинацией см. на: www.victorianlondon.org/publications2/gaslight.htm.
- Sala George Augustus*. Twice Round the Clock; or, the Hours of the Day and Night in London. L.: W. Kent, 1861.
- Sala George Augustus*. London Up to Date. L.: A. and C. Black, 1894.
- Sheppard F.H.W.* London: A History. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Smith Adolphe*. Political Refugees // London in the Nineteenth Century / Ed. Walter Besant. L.: Chatto and Windus, 1909.
- Smith Charles Manley*. Curiosities of London Life: or, Phases, Physiological and Social, of the Great Metropolis. 1853; rpt. С новым предисловием Энн Хамфриз (Anne Humphries) — L.: F. Cass, 1972.
- Timbs John*. Curiosities of London: Exhibiting the Most Rare and Remarkable objects of Interest in the Metropolis, with Nearly Sixty Years' Personal Recollections. Rev. ed. 1867; rpt. Detroit: Singing Tree Press, 1968.

МИР КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ МАГАЗИН:
УТОПИЯ И ПОЛИТИКА ПОТРЕБЛЕНИЯ
В КОНЦЕ XIX ВЕКА

В эссе «Общество как универсальный магазин» польский философ Рышард Легутко говорит о разочаровании, которое ныне стало уделом многих восточноевропейских интеллектуалов, во время оно критиковавших косность советской системы и ратовавших за введение свободного рынка. Не говоря о том напрямую, Легутко настаивает на перспективности Третьего пути, призывая читателей «отказаться от дихотомии, предлагающей выбор лишь между тоталитарной диктатурой, в основе которой находится теократическое и/или идеологическое принуждение, и либеральным государством, чьи функции абсолютно минимализированы, так что оно стерильно в моральном и культурном отношении». Легутко приходит к выводу, что подобный выбор изначально ошибочен и продиктован исключительно «внешним обликом двух политических систем», в том виде, в котором он оформился к концу XX века: это выбор «между огромной тюрьмой [и] гигантским универсальным магазином»¹. Западное общество — гигантский универмаг, — образ, нарисованный польским философом, весьма впечатляет. Однако образ этот далеко не нов. И если уж подыскивать метафору для современной цивилизации, основу которой составляет культ потребления, то тут, скорее, уместен будет образ торгового центра. Еще в 1970-е гг. Жан Бодрийяр писал, что универмаг слишком похож на галантерейную лавку, чтобы выразить дух общества потребления².

Именно во второй половине XIX в. универмаг, с его претензией на «демократизацию роскоши», стал неотделим от самой идеи современности. Впервые подобный магазин был опробован в Париже, когда семейство Бусико (Boucsicauts) в 1869 г. перестроило торговую галерею «Bon Marché»: как писал один из историков, «магазин был выстроен таким образом, что в основе и архитектурного решения, и декора лежала идея *великого склада*»³. Вальтер Беньямин, чья работа «Проект аркад» бегло, но содержательно прослеживает «развитие универмагов из торговых аркад», предлагает следующую формулу, когда речь заходит об их роли в трансформации потребителя: «Специфичные черты универмагов: потребители ощущают себя массой; перед их глазами разворачивается широкий ассортимент товаров; они могут одним взглядом окинуть все этажи; они платят фиксированные цены; они могут обменять товар»⁴. Тем самым, мы можем сказать, что универмаг делает потребление индустрией.

- 1 *Legutko Ryszard. Society as a Department Store // Legutko Ryszard. Society as a Department Store: Critical Reflections on the Liberal State. L.: Lexington Books, 2002. P. 20.*
- 2 *Baudrillard Jean. The Consumer Society: Myths and Structures. L.: Sage, 1998. P. 27.*
- 3 *Miller Michael B. The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869–1920. L.: Allen & Unwin, 1981. P. 20.*
- 4 *Benjamin Walter. The Arcades Project / Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999. P. 40, 60.*

Беньямин приводит и высказывание Бодлера об «отраве как религии больших городов» и не без диалектической иронии заключает: универмаги — это «храмы, воздвигнутые во славу отравы»⁵. В том же беглом комментарии Беньямина отмечается, что в Европе универмаги возводились прежде всего в столицах, тогда как в США, где рост универмагов наблюдается с 1880-х гг., они стали приметой, отличающей города от сельской глубинки. Универмаги подминали под себя — или просто делали ненужными — оптовых торговцев, галантерейные фирмы и дилеров, занятых распространением товаров в регионах, — то есть, по сути, всю существовавшую до этого сеть дистрибуции товаров, и повсеместное появление универмагов в эпоху *fin de siècle* возвестило о неостановимом триумфальном шествии монополистического капитализма. И в этом, куда менее мистическом, смысле универмаги неотделимы от идеи современности.

Изначально имперская экспансия универмагов некоторыми комментаторами истолковывалась как предвестие мрачного будущего. Так, например, У.Т. Стед, редактор «Review of Reviews», инициировавший не одну ширококомасштабную кампанию в прессе, в книге «Приди, Христос, в Чикаго...» (1894) жестко напал на компанию «Маршалл Филд и Ко», в 1890-х гг. владевшую лучшим универмагом в Чикаго. Стед обвинял компанию в том, что в людоедской погоне за конкурентными преимуществами она вытеснила с рынка множество маленьких фирм и магазинчиков:

Чикагские старожилы рассказывают, что после появления в маршалловском универмаге нового отдела маленькие магазинчики, торгующие тем же товаром, мгновенно исчезали, будто их смел ураган. Открывая новый отдел, торгующий столовыми приборами или садовым инвентарем, женскими головными уборами или ювелирными изделиями и т.д., Маршалл Филд ставил заведомо заниженные цены, благо прибыль, приносимая другими отделами, это позволяла. Ни один конкурирующий — читай, вражеский, — магазинчик не мог выдержать подобного давления: силы были заведомо неравны. <...> Да, конечно, это был законный бизнес! Точно так же военные походы Цезаря или Густава Адольфа были законной войной!

Люди вроде Маршалла Филда, риторически замечает Стед, подобны «Ганнибалу, Тамерлану, Наполеону, хорошо знакомым нам из истории»: «...в глазах их собратьев они на голову возвышаются над толпой прочих предпринимателей — по той простой причине, что им удалось вскарабкаться на самую вершину пирамиды, сложенной из людских костей»⁶. Там, где Маркс, нарисовавший столь же мрачный портрет героев правящего класса, обнажает смертельную эксплуатацию капиталистами рабочих, Стед безжалостно описывает уничтожение крупным капиталом мелких буржуа. Что за утешение для чикагских лавочников и владельцев небольших магазинов в том, что Христос — на их стороне? На фронтисписе стедовского опуса был изображен Иисус, изгоняющий торгующих из храма (см.: Мф. XXI). Одному из персонажей этой сцены, сгибающемуся под тяжестью кошель с деньгами и неуклюже пытающемуся увернуться от плети Сына Божия, намеренно было придано сходство с Маршаллом Филдом, а на заднем плане, за спинами Филда и прочих хапуг, для которых, кроме денег, нет ничего святого, высилось здание типичного универсального магазина.

5 Ibid. P. 61.

6 *Stead William T. If Christ Came to Chicago! A Plea for the Union of All Who Love in the Service of All Who Suffer.* L.: The Review of Reviews, 1894. P. 63–64, 63.

Однако если универмаг мог служить символом духовной развращенности, то он же порой воспринимался как краеугольный камень, положенный в основание грядущего рая на земле. В 1900 г. Брэдфорд Пек, президент компании, владевшей крупнейшим универмагом во всей Новой Англии, опубликовал роман, с предельной ясностью выразивший утопические чаяния, которые конец XIX в. связывал с культурой потребления. Роман назывался «Мир как универмаг», а подзаголовок гласил: «Повесть о жизни при кооперации». События увидены глазами некоего Перси Брантфорда, «мелкого предпринимателя, занятого торговлей галантерейными товарами», который впал в глубокий сон в сочельник 1899 г. — и проснулся только в 1925 г. Брантфорд обнаруживает, что в результате промышленных кризисов конца XIX в. мелкие фирмочки были проглочены «огромными, находящимися в единоличном владении трестами и комбинатами» и возник прекрасный новый мир, основой которого стал успешный социальный эксперимент, начавшийся в одном из уголков штата Мэн. Оказывается, в 1901 г. там была создана Кооперативная ассоциация Америки:

Этот трест, в отличие от всех прочих трестов, находящихся в руках частных владельцев, был достоин своего имени: то была система доверительного управления, основанная на ДОВЕРИИ, и эта система обеспечивала жизнь и свободу всем своим членам. Трест был основан на принципах учения Иисуса Христа. И его задачей было переустроить города, провинциальные городишки и деревеньки, так чтобы XX век положил начало жизни при кооперативной системе, благодаря чему станет возможно реализовать христианские ценности на практике, осуществив «волю Твою на земле, как и на Небесах».

Брантфорду поясняют, что вся деятельность Ассоциации основана на кооперативном принципе, согласно которому труд может быть оптимизирован, если своевременно перебрасывать рабочие руки из секторов экономики, переживающих спад, туда, где в данный момент требуется дополнительная поддержка. Принцип этот настойчиво и неуклонно проводился в жизнь в течение двух десятилетий, и вот результат — превосходно организованные города, с широкими улицами, которые спланированы столь же рационально, как проходы и отделы в универмаге. Проводник, водящий Брантфорда по общественным зданиям города, поясняет новичку, что «сегодняшний мир обязан своим существованием той самой системе, которая когда-то использовалась в универмагах, — именно она лежит в основе нашей нынешней, столь продуманно организованной жизни». В XIX в. «лишенные воображения люди» могли «видеть в больших универмагах враждебную им силу, а на самом деле эти универмаги оказались ступенькой к “Великому мировому универмагу”, к Кооперативной ассоциации Америки». Реклама, размещенная на четвертой странице обложки книги, призывала читателя вносить пожертвования на Ассоциацию. «Читатель приглашается, — высокопарно провозглашал Пек, — поддержать создание Казначейского отдела, который является центром нашей организации: мы просим о средствах, которые позволят нам совершенствовать наше предприятие и способствовать его росту и популярности»⁷.

7 *Peck Bradford. The World a Department Store: A Story of Life Under a Cooperative System. L.: Gay & Bird, 1900. P. 3, 9, 242–243.*

Предисловие к этому роману, читать который, будем честны, невозможно, написано преподобным Честером Э. Люндом и представляет собой развернутую программу кооперации. Уже одного названия этой программы достаточно, чтобы отпугнуть читателя: «Конкуренция, монополия, кооперация — что же выбрать? Чтобы вы были довольны». Преподобный Э. Лунд сразу же заявляет: «...при том, что Эдвард Беллами, Генри Джордж, преподобный К.М. Шелдон и другие предлагали свои методы улучшения состояния нашего общества», именно на долю господина Пека выпало «произвести социальную и промышленную революцию». И действительно, нет никаких сомнений в том, что Эдвард Беллами, автор изданного в 1888 г. романа «Взгляд назад»⁸ — чрезвычайно популярной утопии государственно-социалистического или даже «националистического» толка, — оказал самое непосредственное влияние на творение Пека. Обращение президента компании, управляющей универмагом, к утопической беллетристике как к средству довести до сведения общественности выношенную им реформу уже само по себе об этом свидетельствует. Присутствие Беллами в романе Пека сказывается и в том, насколько серьезное значение придается принципам кооперации в структуре социоэкономической организации в целом, и в социальной архитектуре того идеального города, который рисует нам Пек. Во «Взгляде назад» Бостон образца 2000 года — это «километры широких улиц, осененных тенью деревьев, по сторонам улиц — прекрасные здания, которые не стоят вплотную друг к другу, нет — вокруг каждого из них свободное пространство». Еще один момент, особенно заметный на фоне монолитного содержания книги Пека: общественная жизнь при кооперативной системе, как и при системе государственного социализма, протекает в «громдах общественных зданий, поражающих своей архитектурой», как это описано у Беллами, — в зданиях, которым невозможно найти соответствие в городской среде конца XIX в., созданной в условиях конкуренции⁹.

Как и Генри Джордж, чья книга «Прогресс и нищета» (1879) пропагандировала идею реформы страны на основе «Единого налога», Беллами упомянут в опусе Пека в качестве... пророка. Гид, водящий Брантфорда по городу будущего, благочестиво объясняет, что, как это было с Христом, «сделанное этими людьми при жизни стало еще популярнее после их смерти и сами они живы в сердцах людей, как истинные последователи Всемогущего Бога». На самом деле подобное объяснение отклоняется от истины: и Генри Джордж, и Беллами *de facto* еще при жизни стали лидерами влиятельного политического движения, у которого были последователи как в Европе, так и в США. Но религиозная риторика Пека станет понятнее, если мы увидим, к чему он клонит: для американского движения за социальные реформы Генри Джордж был своего рода Иоанном Крестителем, а Беллами — Христом. И как бы наследуя им, Пек отводил себе роль святого

8 Таким образом заглавие этого романа обозначено в справочнике: Писатели США. М., 1990. С. 35, — однако более точный его перевод — «В ожидании сбывшегося» (англ. «Looking backward», образованное от «Looking forward»). — *Примеч. перев.*

9 *Bellamy Edward. Looking Backward (2000—1887); or, Life in the Year 2000 A.D. L.: William Reeves, 1895. P. 14.* Далее ссылки на книгу Беллами приводятся непосредственно в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.

Петра, основателя истинной Церкви. «Именно изучение такого рода работ и экономических вопросов привело торговцев к основанию того, что сегодня стало христианской организацией XX века — трестом ныне живущих: Кооперативной ассоциацией Америки, всемирной по своему характеру, — организации, работающей к выгоде миллионов и миллионов людей»¹⁰.

В не так давно вышедшей книге «Утопия и космополис» Томас Пейсер склоняется к мысли о том, что, «совершенно явственно, Пек находился под глубоким влиянием Эдварда Беллами». Пейсер прав, подчеркивая, что «в работе ученика Беллами делается акцент на те аспекты мысли учителя, которые до того не привлекали к себе достаточного внимания», но впадает в заблуждение, когда начинает доказывать, что эти аспекты связаны «с присущей учителю тенденцией к глобализации». На мой взгляд, гораздо важнее та утопическая функция, которая — это отмечает и Пейсер, — связана в романе Беллами с культурой потребления. Вводная глава книги Пейсера, посвященная Беллами, весьма кстати напоминает читателям романа, что автор «Взгляда назад» «совершенно явно выстраивает свою утопию вдоль тех же линий, вдоль которых <...> располагаются прилавки в универсаме». Именно универсам «предлагает, в полуоформленном виде, систему совершенной интегрированной экономики, о которой грезит Беллами, — экономики, где конкуренция ослаблена за счет того, что индивидуальные предприниматели превратились в наемных работников государства»¹¹. Надеюсь, мне удастся не только проиллюстрировать этот тезис, проследив связь политики потребления в романе Беллами с развитием капиталистического мира грез в конце XIX в., но и в общих чертах идентифицировать такого рода политику потребления с идеологическим проектом утопического реформизма, существовавшим в те годы.

В данной статье рассматривается один из вымышленных миров, рожденных утопической беллетристикой, — государственный социализм, описанный Беллами, в его отношениях с реальным капиталистическим обществом XIX в. В эпоху *fin de siècle* мировая экономика испытывала серьезнейшую трансформацию. Одним из важнейших аспектов мирового экономического развития — наравне с расширением рынка до границ империи — была монополистическая концентрация капитала, нарастающая рационализация промышленного производства и, что особенно важно для нашей темы, — «не имевшая в прошлом аналогов трансформация рынка потребительских товаров». Как замечает Эрик Хобсбаум, «с ростом населения, его реальных доходов, при набирающей темпы урбанизации на массовом рынке, где прежде доминировали продукты питания и предметы одежды, обеспечивающие первичные потребности человека, все больше и больше стали преобладать производимые в промышленных масштабах потребительские товары»¹². И тут я бы хотел остановиться на том, что такое, на самом деле, государственный социализм Беллами, если ключом к рисуемому в романе утопическим перспективам служит рациональное *производство*, в его отношениях с развивающимся и складывающимся новым социальным пространством — пространством *потребления*. В конце XIX в.

10 Peck B. The World... P. 187.

11 Peyser Thomas. Utopia and Cosmopolis: Globalization in the Era of American Literary Realism. Durham: Duke University Press, 1998. P. 29, 43.

12 Hobsbawm E.J. The Age of Empire, 1875—1914. L.: Sphere, 1980. P. 53.

мы видим развитие универсальных магазинов и института коммерческих выставок — и за этими процессами можем разглядеть попытки создания капиталистической утопии. И самая успешная социалистическая утопия той эпохи — «Взгляд назад» — оказывается на удивление близка этому призрачному, но столь желанному миру потребления.

За последнее тридцатилетие XIX в. в США и Англии было опубликовано несколько сотен утопических романов. Наибольший успех выпал на долю «Взгляда назад»: в первый год с момента выхода книги было продано около 200 000 ее экземпляров в Америке, а к началу 1890-х гг. примерно еще 100 000 разошлось в Англии¹³. Конечно, именно успех книги Беллами предопределил популярность самого утопического жанра в течение последующего десятилетия. Статья «Что читают», опубликованная в журнале «Академия» в 1898 г. — когда у всех на слуху уже были ранние романы Герберта Уэллса, — многое может объяснить в такой популярности утопической беллетристики. «Мы обратились с вопросом к некоей даме: за что она любит “романы о будущем”. С минуту она хранила молчание, хмуря брови... “Знаете, я бы не сказала, что я их люблю, — но их приходится читать, потому что все о них говорят”»¹⁴.

Популярность литературных утопий в эпоху *fin de siècle* во многом объясняется особенностями тех социоэкономических условий, в которых они создавались. Уже начало 1870-х свидетельствовало о вступлении в достаточно длительную эпоху экономической неопределенности и политической нестабильности. Так называемая Великая депрессия, затянувшаяся с середины 1870-х до середины 1890-х, пошатнула доверие среднего класса к капиталистической системе. А с началом эпохи рабочих бунтов и волнений в конце 1880-х, когда «новый юнионизм» и зарождающееся социалистическое движение начали стремительно приобретать влияние и в США, и в Великобритании, капитализм превратился в нечто пугающее. Понадобилось совсем немного времени, чтобы в обществе среди представителей всех партий возникло чувство: последовательная и мягкая политическая трансформация была бы весьма и весьма желательна. И утопическая беллетристика, написанная, как правило, социал-реформаторами, принадлежавшими все к тому же среднему классу, выступала тут как средство осмысления или подготовки этих будущих изменений — в эпоху неоправдавшихся надежд и не до конца реализовавшихся страхов.

«Появление романов-пророчеств — характерная черта сегодняшней литературы, но не следует забывать: по большей части это — пропагандистские романы», — писал в 1891 г. один из литературных обозревателей¹⁵. В эпоху *fin de siècle* у утопической беллетристики была вполне определенная идеологическая функция. Социальные реформисты хотели провести корабль западной цивилизации между Сциллой духовно обанкротившейся буржуазии и Харибдой потенциально склонного к анархии рабочего класса. А утопия предлагала возможные (в воображении) решения реальных противоречий капиталистического общества. С одной стороны, уто-

13 Marshall Peter. «A British Sensation» // Edward Bellamy Abroad: An American Prophet's Influence / Ed. Sylvia E. Bowman et al. N.Y.: Twayne, 1962. P. 87–88.

14 'What the People Read XI. — A Wife' // Academy. № 53 (12 March 1898). P. 293.

15 Goschen George. The Use of Imagination in Study and in Life: An Address Delivered at Edinburgh University, November 19th, 1891. Edinburgh: Harrison, 1891. P. 28.

пия атаковала идею конкуренции, рождавшую жестокое неравенство в социуме, с другой — не хуже иного экзорциста изгоняла даже призрак коммунизма, — ведь его присутствие на политической сцене грозило свести на нет любую перспективу мирной эволюции к обществу будущего. Эта двойная идеологическая нагрузка неотделима, например, от повествовательной стратегии «Машины времени» (1895) Уэллса. Нарисованное Уэллсом будущее, в котором обезьяноподобные пролетарии охотятся на изнеженно-утонченных созданий, претендующих быть потомками человеческой расы, ее превзошедших, — предупреждение буржуазии о том, что ожидает ее, если в настоящем она не озаботится проведением хотя бы минимальных социальных реформ. Но тот, кто предостерегает, — разве сам не боится? Уж слишком малопривлекательной получилась проекция человеческой истории в романе. И нельзя избежать мысли, что корни этого будущего — в настоящем. То, что может случиться, по Уэллсу, с пролетариатом, — не есть ли это латентное или потенциальное состояние рабочего класса здесь и сейчас?

По сути, насколько утопия выполняла социально-критическую функцию, настолько же она была и социальной профилактикой. Фантазии на темы социальных реформ писались, чтобы занять головы читателей чем-то иным, нежели фантазии о социальной революции. Существовала надежда, что утопия, «спущенная сверху», предотвратит утопию, реализуемую снизу. В одной из футурологических работ той эпохи — «Английская революция двадцатого века: исторические перспективы» (1894) — эта ситуация представлена как выбор между двумя моделями политических изменений: «Сверху, путем смелой и бесстрашной реформы, или — снизу, путем ужаснейшей революции»¹⁶. На рубеже веков сама литературная форма утопии была взята на вооружение интеллектуалами-реформистами, которые хотели убедить читателей из среднего класса — и низов этого среднего класса: не следует разрушать основы капитализма только на том основании, что социализм способен разрешить противоречия классового общества. Что, как не это, прочитывается в подзаголовке первого издания утопического плана переустройства общества, предложенного Эбензиром Говардом: «Завтрашний день: Мирный путь к истинной реформе» (1898)? Переиздавая этот труд, Говард, испытавший глубочайшее влияние Беллами (поговаривали, что именно он убедил издателя Уильяма Ривса напечатать в Англии пиратское издание «Взгляда назад»), сменил заглавие на «Город-сад завтрашнего дня» (1902). Заметим при этом: в атмосфере конца 1880-х гг., когда политический дискурс так или иначе отдавал воинственной риторикой возрожденного социализма, заглавие книги Говарда воспринималось как своего рода скрытая издевка: в середине 1880-х в Англии некоторое время выходил марксистский журнал «День сегодняшний: ежемесячник научного социализма». Сравните структуру двух названий, подставив вместо слов «научный социализм» — «Насильственный путь к ложной реформе». Характерным образом, Говард в главе, посвященной «трудностям» социального реформирования, закликает читателя «не путать социальные эксперименты, за которые мы здесь ратуем, с экспериментами сторонников полного коммунизма»¹⁷.

16 [Lazarus Henry.] The English Revolution of the Twentieth Century: A Prospective History / Ed. Henry Lazarus. L.: Fisher Unwin, 1894. P. 9.

17 Howard E. To-Morrow: The Peaceful Path to Real Reform. L.: Swan Sonnenschein, 1898. P. 96.

Подобно тем социалистам, на которых нападает Маркс в «Нищете философии» (1847), утописты конца XIX в. хотели бы, чтобы «рабочие оставили старое общество, чтобы с тем большей легкостью войти в новое, уготованное им [рабочим — социалистами] с такой предусмотрительностью»¹⁸. Это новое общество, которое они предлагали, было не чем иным, как развитием старого, вовсе не претендующим на разрыв с принципами, на которых был воздвигнут старый социум. Достаточно сказать, что все утопические модели такого рода строились на принципе сохранения частной собственности. Конечно же, это вносило успокоение в душу читателя из среднего класса, осознающего угрозу своего вытеснения с исторической арены — буржуазией или рабочими. В своей рецензии на «Взгляд назад» Уильям Моррис писал о Беллами: «...единственный идеал жизни, который могут представить ему подобные, — это сегодняшнее существование трудолюбивого специалиста, принадлежащего к среднему классу, с одной лишь поправкой: бедняга освобожден от греха соучастия в преступлении монополистов и обрел независимость, пришедшую на смену его нынешней роли паразита»¹⁹. Книга была написана с таким расчетом, чтобы сфокусировать все страхи ее читателей перед рабочим движением и укрепить их веру в то, что возможен и гуманный капитализм. Недаром один из историков литературы заметил, что в Англии «нарисованная Беллами картина построения социалистического государства на путях мирной эволюции положила конец расширению классово-борьбы и росту классово-ненависти, которые для многих казались неотделимыми от социализма»²⁰. Возможно, это и преувеличение, но сама формула вполне соответствует идеологической программе книги.

Протагонист, от лица которого ведется повествование, Джулиан Вест страдает бессонницей. Он весьма богат — и приглашает гипнотизера, чтобы тот помог ему спать по ночам. И вот он наконец проваливается в сон. На дворе — 1887 год, за окнами — Бостон. Бессонница главного героя — зримая манифестация того лихорадочного беспокойства за свое будущее, которое охватило в те годы весь средний класс. США — в тисках «величайшего экономического кризиса», усугубляющегося «волнениями на производстве»: «рабочий класс оказался внезапно и крайне серьезно заражен глубоким недовольством теми условиями, в которых он вынужден жить, и захвачен идеей, что условия эти могли бы быть намного лучше, если только понять, как же этого добиться» (с. 19, 20–21 романа). Все ждут «неминуемой социальной катастрофы» — ее предчувствие висит в воздухе. И вот — Вест отключает свое сознание — он готов на все, лишь бы убежать от «нервного напряжения, охватившего все общество» (с. 7). Но это еще и бегство от истории: Вест просыпается лишь в 2000 г.

Вест не просто мечтает о том, чтобы проспать до начала следующего века, — ему это удается. Просыпаясь, он испытывает шок, но весьма быстро

18 Дословно цитата из Маркса (в русском переводе) выглядит так: «Социалисты советуют [рабочим] оставить в покое старое общество, чтобы с тем большей легкостью войти в новое, уготованное им с такой предусмотрительностью» (Маркс К. Нищета философии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1955. Т. 4. С. 182).

19 *Morris William*. «Looking Backward» (1889) // *Morris William. Political Writings: Contributions to Justice and Commonwealth 1883–1890* /Ed. Nicholas Salmon. Bristol: Thoemmes, 1994. P. 420–421.

20 *Marshall Peter*. «A British Sensation». P. 118.

встраивается в будущее. Не проходит и нескольких месяцев, как он заводит роман (весьма естественно — с одной из правнучек своей бывшей возлюбленной) и устраивается на работу (весьма логично — в качестве историка, знатока XIX в.). Кому, как не ему, выдвигать соображения о том, «насколько контрастирует социальный порядок девятнадцатого века с таковым — двадцатого», как сказано в предисловии к роману (с. 2). Облеченная в форму рассказа Веста о том, как живет в Бостоне будущего, большая часть романа отдана повествованию об истории развития городской инфраструктуры и обзорной экскурсии, призванной выявить структуру будущего социума. И с тем, и с другим Веста знакомит своеобразный чичероне, которого в романе зовут доктор Лиит.

Первое же, о чем Вест спрашивает своего проводника, — как был решен «рабочий вопрос», эта «загадка Сфинкса, над разрешением которой билось XIX столетие»? И далее Беллами разворачивает свой «грандиозный» набросок будущего. Вест делится с проводником своими недоумениями: ведь «Сфинкс грозился растерзать общество, ибо никто не мог предложить ответа». На это Лиит, не без самодовольства, заявляет, что «решение пришло в результате развития промышленности, — а развитие никто не в силах остановить» (с. 18). И далее проводник переходит к объяснению, в чем же это «развитие промышленности» заключалось. В 1880-е гг., объясняет Лиит, «организация рабочих союзов и забастовки дали свой эффект, который заключался в невиданном росте концентрации капитала». Следующие несколько десятилетий наблюдалось «поглощение предприятий все более и более крупными монополиями». То была «эпоха тирании крупных корпораций», когда все больше и больше углублялась пропасть между богатыми и бедными. Но эта же эпоха показала, что в качестве «средства производства богатства» капитал работал тем эффективнее, чем выше была его консолидация (с. 20).

На заре XX в., сообщает Лиит, монополистический капитализм естественным образом перешел в следующую стадию, которую можно назвать государственным капитализмом:

Производство и торговля, которыми прежде заправляла кучка безответственных корпораций и синдикатов, принадлежащих частным лицам, подверженным капризам и озабоченным лишь собственными доходами, трансформировались, так что образовался один-единственный синдикат, действующий в интересах всей нации во имя доходов всех и каждого. Нация создала одну великую корпорацию, поглотившую все остальные корпорации; на месте множества капиталистов возник один-единственный владелец капитала и работодатель — монополист, поглотивший все прежние мелкие монополии, — а все граждане стали получателями доходов и выгод от этой сверхмонополии (с. 21).

Трудовые конфликты исчезли, ибо «великое слияние» положило конец конкуренции — капиталистом стал весь народ в целом. По иронии истории, переход к социализму произошел «благодаря самим корпорациям». С определенного момента развитие в этом направлении поддерживалось самими массами. «Отношение народа к сверхкорпорациям и всему, что с ними связано, перестало быть отрицательным, когда люди поняли, что существование этих гигантов — не более чем переходная фаза в процессе эволюции, ведущей к появлению справедливой системы производства» (с. 21). И именно это счастливое единодушие позволило нации распространить

«принцип всеобщей воинской повинности» и на сферу труда, превратив весь народ в «промышленную армию» (с. 23). Эта «промышленная армия» стала основанием всей социальной структуры государственно-социалистического будущего. Производство, обеспечиваемое «полками трудящихся», оказалось столь же эффективным, «как немецкая армия эпохи фон Мольтке» (с. 340); эта система определила все аспекты жизни в XX в., от распределения благ до охраны порядка. Как мы видим, утопическая программа, изложенная во «Взгляде назад», не только эгалитарна, но и агрессивно утилитарна.

Описываемое им общественное устройство Беллами нарекает «национализмом», чтобы избежать нежелательных ассоциаций с «социализмом», весьма двусмысленных и пикантных, — так, в письме Уильяму Дину Холлессу он проговаривается: «...для среднего американского обывателя слово “социалист” неотделимо от запаха мазута, красного флага, всех видов сексуальной распущенности и ругани по адресу Бога и религии»²¹. «Взгляд назад» каждой страницей свидетельствует: меньше всего Беллами хотел, чтобы его отождествляли с революционерами. По ходу своего исторического очерка, посвященного созданию государственно-социалистической системы в XIX—XX вв., Лиит специально подчеркивает: «партия красного флага» фактически делала все, чтобы помешать развитию в этом направлении, так как все эти анархисты и коммунисты «были на содержании крупных монополий, плативших им, лишь бы они размахивали красными флагами да кричали о поджогах, грабежах и политических убийствах, пугая тем благонамеренных и препятствуя истинным реформам» (с. 90). Мы видим, что здесь отчасти реализовался навязчивый страх классового столкновения, которое должно закончиться катастрофой, — страх, который так мучает Веста, прежде чем тот забывается сном на целое столетие. Но сколь же мелодраматичен рисуемый Беллами образ социалиста и насколько он отдает дурновкусием! Впрочем, это достаточно характерно для всей утопической беллетристики антикоммунистического толка, в изобилии появлявшейся на рубеже веков. По сути, роману Беллами присущи черты «дистопии», и прежде всего эта тенденция проявляется в стремлении автора последовательно изгнать из текста все, что так или иначе связано с коммунизмом. Ирония заключается в том, что именно дистопия эпохи *fin de siècle*, требующая изображения социальной анархии, подсвеченного едкой карикатурой на борьбу рабочего класса, определяет политическое бессознательное автора «Взгляда назад» — этой архетипической утопии конца XIX в.

Собственно, сам Беллами ровно в той степени, в которой он озабочен изгнанием злых духов — революционеров, думающих о «поджогах, грабежах и политических убийствах», — озабочен тем, чтобы «воспрепятствовать истинным реформам» — систематической трансформации общества. Ведь, по сути, во «Взгляде назад» он прославляет творческий потенциал монополистических корпораций, и его политика куда ближе к политике капиталистов, чем к политике разного рода доморощенных коммунистов и анархистов. В 1890 г., выступая на торжествах, посвященных первой годовщине Бостонского национального общества, Беллами подчеркивал, что он в равной степени против «власти денег» и «власти масс». И все же — собственная риторика Беллами обнажает тот факт, что в неприятии «власти масс» он куда более последователен: «Чтобы никто не заблуждался:

21 Цит. по: *Morgan Arthur E. Edward Bellamy*. N.Y.: Columbia University Press, 1944. P. 374.

мы не революционеры, мы контрреволюционеры»²². И, вынося за скобки «партию красного флага», роман Беллами выступает как средство жесткого идеологического — пусть не устрашения, но — прессинга. Просто давление на читателя заключается не в том, что его страшат революционным хаосом, а в том, что ему внушают, будто может существовать индустриальная экономика, контролируемая государством, в котором все равны. Что провозглашает роман? Национализм столь же желателен, сколь и неизбежен. Все это напоминает письмо, рассылаемое потенциальным акционерам суперуспешной компании.

Как уже говорилось, действие «Взгляда назад» начинается в XIX в. Роман открывается изображением социальной ситуации, когда «связь между рабочим и нанимателем, трудом и капиталом перестала поддаваться описанию и исказилась» (с. 6). Итак, некий факт, по Беллами, «не поддается описанию». Факт, свидетельствующий о классовом конфликте, лежащем в самой сердцевине капиталистических отношений производства, подается как нечто, находящееся вне власти человека. Что ж, такой подход полностью оправдывает заявления о капиталистической «промышленной революции», которая перерастает в полную свою противоположность. Нужно лишь довериться абсолютному духу, проявляющемуся в истории: «Все, что требовалось от общества, когда тенденция стала совершенно очевидной, — признать эту эволюцию и слиться с событиями». Все зависит от истории, ничто не зависит от людей. Поэтому — что толку задавать вопрос: «Как произошли эти изменения?» — вопрос, который в романе-пророчестве Морриса «Вести из ниоткуда» (1891) раз за разом повторяют эмиссары из XIX в.

При всем своем антикапиталистическом, казалось бы, пафосе, утопия Беллами, как заметил философ-марксист Эрнст Блох, «целиком и полностью укладывается в проекцию современности, как она есть, на будущее: речь идет о глубочайшей удовлетворенности основами капиталистической цивилизации»²³. Подтверждение этому — и слова одного из членов Лиги защиты свободы и собственности, заметившего в связи с романом Беллами, что «государственный социализм, в лучшем случае, есть всего лишь наш нынешний псевдоматериализм, доведенный до грандиозной деспотической системы, будто отлитой из чугуна, — и прославляемой как настоящее *summum bonum*»²⁴. Говоря упрощенно, национализм, по Беллами, — это утопический извод тех решений, которые капитализм взял на вооружение, борясь с Великой депрессией, — протекционизма, монополизации, «тейлоровской» системы управления. («В «индустриальной армии» Беллами Тейлор был бы одним из лучших генералов», — заметил по этому поводу один из культурологов»²⁵.) Бостон XXI в. предлагает всего лишь

22 Цит. по: *Thomas John L. Introduction // Bellamy Edward. Looking Backward 2000—1887 / Ed. John L. Thomas. Cambridge, MA: Belknap Press, 1967. P. 77.*

23 *Bloch Ernst. The Principle of Hope / Trans. Neville Plaice, Stephen Plaice & Paul Knight. Cambridge, MA: MIT Press, 1986. P. 613.*

24 *O'Brien M.D. Socialism Tested by Facts: Being an Account of Certain Experimental Attempts to carry out Socialistic Principles and containing a Criticism of «Looking Backward» and the «Fabian Essays». L.: Liberty & Property Defence League, 1892. P. 73. Summum bonum (лат.) — высшее благо.*

25 *Kasson John F. Civilizing the Machine: Technology and Republican Values in America, 1776—1900. Harmondsworth: Penguin, 1977. P. 197.*

«очищенную от грехов» версию капиталистической реформации в сфере экономики образца эпохи *fin de siècle*.

Во «Взгляде назад» описано общество государственного социализма, кажущееся одновременно вызывающе-футуристическим и уютно-знакомым. «Уличные галереи», которые превращают Бостон будущего во что-то вроде системы внутренних коридоров, где, правда, чувствуется прохладный воздух улицы: климат все-таки не очень-то мягок, — напоминают о европейских торговых аркадах. Но также на память приходит амбициозный план Уильяма Мосли, вынашиваемый архитектором в годы после Большой торгово-промышленной выставки: выстроить Хрустальную дорогу — сплошную торговую аркаду длиной 4 километра, которая соединила бы лондонский Сити с Вест-Эндом. Один из современных комментаторов заметил по этому поводу, что в проекте Мосли «шопинг превращается в соединительную ткань, скрепляющую весь организм лондонской жизни»²⁶. Точно так же потребление — кровь, питающая город будущего Беллами. Магазины этого города напоминают павильоны на всемирных торговых выставках, с той лишь разницей, что эти «витрины будущего» обещают превзойти, а не просто модернизировать, те или иные «несовременные» черты индустриального капитализма. Как заметила Сюзан Бак-Морсс, отнюдь не случайно «все всемирные торговые выставки претендовали на воплощение сказки в реальном мире — то есть сулили массам социальный прогресс без всякой революции»²⁷.

«В утопическом мире Беллами, — лаконично замечает Джон Кассон, — именно материальное потребление становится основным развлечением для населения»²⁸. И, конечно же, первая прогулка по Бостону XXI в., которую совершает Вест в компании одной из жительниц будущего, оказывается походом по магазинам. Спутница Веста, Эдит, куда больше «неутомимая покупательница» — именно так ее характеризует доктор Лиит, доводящийся ей отцом, — чем провозвестница посткапиталистической социальной этики (с. 35). В Америке хождение по магазинам стало превращаться в модный вид буржуазного отдыха — особенно среди женщин — как раз в те же годы, когда вышла книга Беллами. Универмаг становится социальным пространством, в котором потребление превращается в самоцель. Двадцатилетие после Гражданской войны — это годы, когда «живущие в городах женщины, принадлежащие к среднему классу, обретают в универмагах целый новый мир — специально сконструированную безопасную среду, готовую удовлетворить их нужды и фантазии и предлагающую им способ самоутверждения — квазикарьеру на ниве приобретения», — отмечает Элайн Абельсон²⁹. Настоячиво-вкрадчивая юная бостонка из «Взгляда назад» — один из первых символов тех обещаний женской эмансипации, которую нес с собой капитализм конца XIX в.

Отец просил Эдит приобрести для него кое-какие вещи, и девушка берет Веста в соседний магазин, или «центр распределения», располагающийся в «одном из величественных муниципальных зданий», уже до того

26 *Sze Tsung Leong. Mobility // Project on the City 2: Harvard Design School Guide to Shopping / Ed. Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas & Sze Tsung Leong. N.Y.: Taschen, 2003. P. 480.*

27 *Buck-Morss Susan. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA: MIT Press, 1989. P. 86.*

28 *Kasson John F. Civilizing the Machine... P. 199.*

29 *Abelson Elaine S. When Ladies Go A-Thieving: Middle-Class Shoplifters in the Victorian Department Store. N.Y.: Oxford University Press, 1989. P. 40–41.*

обративших на себя внимание рассказчика. Это здание в неоклассическом стиле, на первый взгляд, совсем не напоминает магазин:

Во внешнем облике здания ничто не напоминало магазин, каким тот был в XIX веке. Не было ни огромных витрин, в которых выставлены товары, ни каких-либо реклам, призванных завлечь покупателей. Не было даже хоть какой-нибудь вывески или знака на фронтоне, по которым можно было бы судить о том, чем заняты в этом здании; вместо вывески на портале, вынесенная чуть вперед, возвышалась скульптурная группа в натуральную величину — в центре ее выделялась идеальная женская фигура — богиня изобилия со своим неиссякаемым рогом в руках (с. 36).

Отсутствие витрин — а именно витрины создавали облик того нового явления, которым были универмаги, и именно витрины способствовали превращению шопинга в род досуговой активности разрываемого амбициями среднего класса, — это отсутствие, казалось бы, шокирующим образом обманывало ожидания читателей романа. Беллами тем самым как бы переносил акцент с потребления на распределение (но при этом ни слова не говорилось о производстве товаров, продающихся в магазине). И образ богини изобилия тоже это подчеркивал: Саймон Броннер писал о том, что аналогичную эмблему в те годы можно было встретить на обложке каталога товаров от «Сиарз, Ройбук и Ко» — фирмы, первой начавшей торговать по почте. Заметим: Беллами рассказывает о распределении необходимого, а не о потреблении роскоши; речь идет о рациональных, а не иррациональных механизмах. Здесь даже как бы нарушаются законы утопии: ведь общество будущего должно сулить удовлетворение не только явного, но и подспудного желания обладать теми или иными товарами.

На самом деле, «Взгляд назад» лелеет именно утопию потребления. «Центр распределения» — что-то вроде реликвария. Но, как мы увидим, сам объект консьюмеристского поклонения — товар — странным образом в описаниях Беллами отсутствует. «Центр распределения», по которому прохаживается Вест, — место обожествленного потребления. На память приходит пассаж из «Дамского счастья» Золя, где магазин женских мод изображается как «храм современной торговли, легкий и основательный, созданный для целых толп покупательниц»³⁰. Как и у Золя, описание визуального облика «центра распределения» кажется неотразимо-привлекательным даже сегодня:

Я был в просторном зале, наполненном светом, который лился не только из окон, расположенных со всех сторон, но и из купола наверху — до него было метров тридцать. Под ним, в центре зала, бил величественный фонтан, придавая воздуху свежесть и прохладу. Стены и свод были расписаны фресками в сочных тонах, подобранных при этом так, чтобы смягчать льющийся отовсюду свет, не приглушая его. Пространство вокруг фонтана было заставлено диванами и креслами, на которых сидели люди — и беседовали между собой» (с. 36).

Вест испытывает настоящую эпифанию, когда его взгляду предстает священный интерьер величественного здания. Этот душевный трепет героя точно соответствует тому впечатлению, которого в конце XIX в. стремились добиться владельцы магазинов, выстраивая архитектуру своих универмагов. После 1880 г. резко изменилась сама эстетика потребления, так как торговля получила в свое распоряжение новые технологии, начи-

30 Золя *Эмиль*. Дамское счастье / Пер. Ю. Данилина. М.: Эксмо, 2000.

ная от огромных витрин и электрической подсветки и кончая светящимися вывесками и рекламными щитами — все это было призвано соблазнить и завлечь покупателя. «В сердцевине эволюции этой эстетики торговли, — писал Уильям Лич, — лежали визуальные символы желания — цвет, стекло и свет». И в Северной Америке, и в Западной Европе эти материалы привлекались прежде всего для того, чтобы «предложить [покупателю] посусторонний рай, где нет и не может быть стрессов, а только — “счастье”»³¹. И описание Беллами приписывает это качество посусторонности раю, который принадлежит миру, для нас — иному. То, что автор предлагает читателю, есть лишь очищенная от несовершенства и грехов версия все той же, знакомой современникам романа экономики желания.

В эпоху *fin de siècle* товар обретает статус и характер артефакта. В «Зале Морриса» в универмаге Маршалла Филда предметы обихода, оформленные Моррисом со товарищи, были выставлены как предметы искусства, что бесконечно усиливало их воздействие на впечатлительного покупателя. Члены моррисовской мастерской, производившей эксклюзивные ремесленные изделия, в которых соединялись такие качества, как утилитарность и красота, несомненно, были особенно чувствительны к маркетинговой стратегии, направленной на спиритуализацию бытовых материальных потребностей. Однако в ту эпоху товары всех видов стремились подать таким образом, чтобы они обретали нечто вроде ауры. И описание потребления в утопии Беллами бесконечно далеко от критики того, что Маркс назвал товарным фетишизмом, когда капитализм стремится всячески скрыть тот факт, что товар является продуктом эксплуатации рабочих, но приписывает товару самостоятельное влияние на людей, едва этот товар попадает на рынок. У Беллами же описание потребления товаров усиливает этот фетишистский эффект, элиминируя сам товар из акта потребления, как, например, в описании «центра распределения». Центр, который посещает Вест, больше напоминает музей, чем галантерейный магазин:

Указатели на стенах в зале поясняли, что за товары разложены на прилавках под ними. Эдит направилась к одному из таких прилавков, на котором лежали образцы муслина — фантастические в своем разнообразии, — и принялась их рассматривать (с. 36).

Сам акт потребления здесь никак не связан с продавцом, выступающим посредником между товаром и покупателем, этой фигурой, столь привычной XIX веку. В ту эпоху именно продавец призван был сделать акт приобретения товара максимально комфортным. У Беллами задействован иной механизм, призванный минимализировать возможное «трение». Сперва Эдит рассматривает образцы и внимательно изучает прикрепленные к ним карточки, на каждой из которых «в краткой форме содержатся сведения о том, как и из чего изготовлен товар, о его качествах, цене — так что не нужно задавать никаких вопросов». После этого Эдит просто нажимает кнопку, тут же появляется клерк и принимает заказ. После чего клерк «списывает цену приобретенных товаров с кредитной карточки, которую девушка вручает ему. Копия заказа отправляется по пневматической почте на оптовый склад, откуда товар будет доставлен непосредственно на дом» (с. 37). Товары волшебным образом материализуются у нее дома — словно их и не касались человеческие руки.

31 *Leach William*. Land of Desire: Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture. N.Y.: Pantheon, 1993. P. 9.

Глядя на этот процесс покупки — почти ничем не отличимый от нынешних покупок в «IKEA» или «Argos», — Вест приходит к заключению, что место, которое они посетили, является лишь демонстрационным залом, где представлены образцы (с. 38). Они как бы заявляют о том, что сами товары еще только появятся в будущем: карточки с описанием говорят о том, что перед вами именно образец, а тот, в свою очередь, выражает идею отсутствия здесь и сейчас самого запрашиваемого объекта. Так происходит фетишизация товара, исключенного из физического акта его приобретения в магазине. Весьма показательно, что Эдит не прикасается к муслину, который приобретает, не щупает его. И совершенно стерта связь товара с самим процессом его производства. Распределительный центр — некий храм, воздвигнутый во имя культуры товара; при этом покупатель вовлечен в ритуал поклонения этому товару, однако тот пребывает где-то вовне. Беллами придает товару поистине божественную ауру. И это делает власть товара еще более осязаемой — вся эта рациональность оборачивается мистикой.

И хотя рационализация труда лежит в основе «промышленной армии», этого краеугольного камня утопии будущего, рисуемой нам Беллами во «Взгляде назад», жители Бостона XXI в. по самому своему призванию не производители, а потребители благ. Во время приобретения товара «не нужно задавать никаких вопросов» потому, что товар, по определению, не связан с процессом его производства. Свобода потребления является, по Беллами, основополагающим компонентом свободы в обществе, а это политика капиталистической, а не посткапиталистической утопии, за которую она себя выдает. Тут можно предложить своеобразную итоговую формулу: если, по словам Томаса Ричардса, «хрустальная дорога помещала товар в центр культурной жизни и приглашала прохожего затеряться в утопии явленных взору вещей», то во «Взгляде назад» читателю предложена *утопия незримых товаров*, где ему предлагают затеряться³².

Понятно, почему роман Беллами был популярен в среде реформистов, принадлежавших к среднему классу и считавших, что централизованная система массового потребления была бы решением социальных и экономических конфликтов между трудом и капиталом. Когда писался «Взгляд назад», конфликты такого рода были весьма и весьма многочисленны, — не случайно в начале романа Вест упоминает о «волнениях на производстве». Характерна и ожесточенность, с которой ведущие предприниматели среагировали на забастовку железнодорожников летом 1887 г. Вместо того чтобы задуматься об улучшении положения рабочих, они требовали усиления репрессивного аппарата государства. Тот же Маршалл Филд создал в Чикаго «Гражданскую ассоциацию», призванную бороться с угрозой коммунизма — вернее, с тем, что Филд под этим понимал. Как пишет один из историков, чикагская «полиция начала вести себя так, словно она — армия»: устраивала регулярные уличные учения и маневры, полицейские учились «сражаться и взаимодействовать, как солдаты»³³. Однако в долгосрочной перспективе умеренные сторонники Филда, принадлежащие к среднему классу, предпочитали модель, предложенную Беллами, — промышленную армию, подразумевавшую, что трудящиеся одновременно являются эффективными производителями и благонамеренными потребителями.

32 *Richards Thomas*. The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851–1914. L.: Verso, 1991. P. 46.

33 *Avrich Paul*. The Haymarket Tragedy. Princeton: Princeton University Press, 1984. P. 35.

Уильям Лич достаточно убедительно объяснил связь, пусть и опосредованную, между «политикой Беллами» и «политикой Филда» в переломный период 1880-х — начала 1890-х гг.:

Крупные чикагские торговцы получили, на первый взгляд, странную поддержку от только-только появившейся на общественной сцене группы либеральных реформаторов, принадлежавших к среднему классу, — «прогрессивных» леди и джентльменов, ненавидевших конфликты с рабочими, и боявшихся этих конфликтов, и думавших о создании некоей централизованной структуры, призванной бороться с «сепаратизмом и партикуляризмом». По большей части эти реформаторы жили за счет своей профессии — то были адвокаты, врачи, священники, или же принадлежали к совсем новой социальной группе инженеров и управляющих. В универсальных магазинах они видели ростки будущего и настаивали на том, что рабочие и мелкие торговцы должны смириться с изменениями, которые несет новая форма торговли. Многие из реформаторов восторгались писателем-утопистом Эдвардом Беллами, чей популярный роман «Взгляд назад», вышедший в 1886 г., помещал универсам в центр американского общества. Националистическое движение (местный извод социализма), основанное Беллами, выступало против всех и всяческих форм партикуляризма. Националисты, пояснял Беллами, думают о том, чтобы «сломить мятежное недовольство в сельской местности» и «нейтрализовать мятежное недовольство в городах», чтобы «сосредоточить все лучшее под одной крышей», во имя великих исторических свершений. Националисты мечтали о том, чтобы все американцы объединились в рамках единой централизованной системы массового потребления, которая гарантировала бы каждому, в обмен на лояльность в отношении режима, поддерживающего дисциплину на производстве, ограниченный доступ к потребительским товарам и услугам.

В сознании этих либеральных реформаторов, в будущем капитализм станет функционировать как социоэкономическая система, свободная, с одной стороны, от конфликтов между трудом и капиталом, а с другой стороны — от конфликтов между отдельными капиталистами. Так классовая борьба и коммерческая конкуренция, определяющие социальные отношения и структуры при капиталистическом способе производства, должны будут раствориться в мечтах о демократическом потреблении.

Если Маршалл Филд унаследовал методы своего бизнеса от семейства Бусико, то Эдвард Беллами, подобно сторонникам Филда из американского среднего класса, унаследовал политическое видение своих предшественников. Майкл Майер обрисовал идеологические предпосылки, на которых строился бизнес «Bon Marché's»: акцент делался на том, что фирма — «дом солидарности», — Бусико называли это «новой концепцией отношений между трудом и капиталом»:

В том видении мира, что лежал в основе «Bon Marché», не было места классовым конфликтам и волнениям, как не было места и кошмарам, мучившим по ночам буржуа, когда грядущий век представлялся веком глобальных перемен: фирма являла собой конгломерат денег и людей, это была фирма со своими фабриками, со своей собственной армией бюрократов. Но из этих семян и вырос будущий коллапс фирмы. Мир «Bon Marché» был гармоничным сплавом порядка, авторитетности, кооперации и социального единства — или солидарности — в том смысле, в котором понимала это слово буржуазия конца XIX века. <...> Может быть,

не всем пришлось по душе утверждение *La Nation's* [в 1887], что мадам Бусико была великим экспериментатором в том, что касается «великих и плодотворных социальных теорий». Но мало кто стал бы возражать против утверждения, лежавшего в основе деятельности фирмы: «Разве это не настоящий социализм, в истинном смысле этого слова, — лучшая форма, в которую можно облечь взаимодействие труда и капитала»³⁴.

В основе «Взгляда назад» лежала все та же попытка лоббирования «социализма в истинном смысле этого слова» — социализма, оторванного от антикапиталистического проекта и базирующегося на социальной модели, предложенной викторианским универмагом.

В конце XIX в. и универмаг, и утопическая литература породили особый мир фантазий. Между миром утопии и миром универмага существовали некоторые различия, но и тот, и другой, имплицитно или эксплицитно, претендовали на то, чтобы разрешить противоречия, порожденные капитализмом. Не случайно Л. Фрэнк Баум, великий первопроходец на путях превращения потребления в своего рода театрализованное представление, к 1900 г. написал не только «Искусство оформления витрин и помещений галантерейных магазинов», но и «Волшебника из страны Оз». Подобно Бауму, Беллами предлагал своим «клиентам» *искушенность в желаниях*.

Термин выбран не случайно. В конце XIX в. торговец галантерейными товарами Джон Уонамейкер, стремясь привлечь покупателей, придумал рекламный призыв: «искушенность в желаниях» («educated desires») ³⁵. Но разве не об этом шла речь в статье? Слово «искушенность» имеет несколько значений — в том числе и подавления, преодоления чего-то в процессе взросления — именно на этом строится *искушенный выбор*. И если реклама активизирует желание, то она же держит его в узде и его подавляет. Утопии, о которых говорилось выше, наделены одновременно и критической функцией, и функцией профилактики — последнюю и можно отождествить с *искушенным желанием*. Э.П. Томпсон, в частности, говорит, что в конце викторианской эпохи «истинное — и вновь обретенное — место утопии состояло в том, что она придавала зрелую форму желанию»³⁶. Вторичный, по отношению к Беллами, роман Брэдфорда Пека помог нам увидеть, что Беллами чрезвычайно многим обязан потребительской утопии универсального магазина: несмотря на все свои атаки на конкуренцию и борьбу, которую большой бизнес ведет с рабочими, нарисованное Беллами будущее «государственного социализма» было будущим, в котором желание радикальных перемен было замещено желанием исполнения всего того, что сулил капитализм эпохи *fin de siècle*. Девятнадцатый век был золотым веком и для капиталистической, и для социалистической утопии. Критикуя противоречия капитализма, роман Беллами лишь переодевал буржуазную мечту о потреблении в новые одежды, что якобы сулило разрешение этих противоречий.

Пер. с англ. Антона Нестерова

34 Miller Michael B. The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869–1920. P. 227–228.

35 См.: Leach William. Strategies of Display and the Production of Desire // Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America 1880–1920 / Ed. Simon J. Bronner. N.Y.: W.W. Norton, 1989. P. 102–104.

36 См.: Abensour Miguel. William Morris: The Politics of Romance (1982) / Trans. Max Blechman // Revolutionary Romanticism / Ed. Max Blechman. San Francisco: City Lights, 1999. P. 145; Thompson E.P. William Morris: Romantic to Revolutionary, rev. edn. L: Merlin, 1977. P. 791.

Л а р а К а р п е н к о

«ОЧАРОВАННОСТЬ УЖАСНЫМ»:
ПРИТЯГАТЕЛЬНЫЙ МИР
ВИКТОРИАНСКОГО ПАНОПТИКУМА

Паноптикум — выставка, на которой занимательные тела были выставлены для развлечения любопытной публики, — всегда манил к себе толпы посетителей, с трепетом предвкушавших удивительное зрелище. Хотя паноптикумы были известны задолго до XIX века, да и в XX веке по-прежнему притягивали зрителей, их популярность достигла небывалых высот именно в 1840-е годы; в 1847 году журнал «Панч» («Punch») назвал это культурное наваждение «деформитоманией» («deformito-mania»). «Это просто какая-то очарованность ужасным», сетовал автор статьи, необъяснимая «всеобщая склонность к созерцанию уродства» (р. 90). Даже если закрыть глаза на колкости, свойственные манере этого журнала, факт остается фактом: викторианцев середины XIX века безудержно тянуло к уродливому, к анатомическим отклонениям; их притягивало отталкивающее. Полагаю, что паноптикумы способствовали созданию жизненно важного национального мифа. Созерцание уродства убеждало публику в том, что тело по сути своей управляемо, что телесные деформации и боль существуют только в эфемерном мире паноптикума. И хотя напоказ выставлялись лишь тела уродов и монстров, паноптикум оказывал глубокое воздействие и на тела самих зрителей. Соприкасаясь со странным и чудовищным, выражая свое отвращение или ужас, викторианские зрители получали возможность испытать весьма странные, если не чудовищные телесные состояния.

Вкратце рассмотрев фигуры Харви Лича (в мире паноптикумов он был известен как «Что Это?») и Чарльза Страттона («Генерал Том Там»¹), я попытаюсь выяснить, какие культурно-идеологические механизмы обуславливали популярность паноптикумов. Во-первых, как отмечает Эрин О'Коннор, «деформитомания» не случайно достигла пика именно в тот исторический момент, когда казалось, что тело неподвластно человеку. «Голодные сороковые», как называли позже это десятилетие, были отмечены, кроме голода, еще и вспышками холеры, и проблемы эти, пишет О'Коннор, воспринимались как «синонимичные современному состоянию общества» (р. 27). Самым ужасающим для публики, которая вынуждена была лицезреть эти обезображенные тела, несшие на себе безнадежную печать новой викторианской эпохи, оказалось то, что они существовали вне компетенции медицинской науки того времени².

1 Thumb (англ.) — большой палец; Tom Thumb — мальчик с пальчик. — *Примеч. перев.*

2 Эрин О'Коннор подчеркивает, что холера особенно ужасно деформировала тела: «Почерневшие и ссохшиеся, со скрюченными в судороге руками и ногами, жертвы азиатской холеры выглядели так, словно подверглись некоей патологической деградации и чудовищным образом выродились в жуткие тени прежних себя» (О'Сопног, 43). Состояние тел, пораженных холерой, позволяет предположить, что общественное сознание было потрясено и переполнено образами неизлечимых и неконтролируемых уродств.

А вот в мире паноптикума изуродованное тело существует ровно столько, сколько зрители хотят его видеть. Это тело становится уютно-эфемерным, постижимым и, как кажется, контролируемым. Всего за пару пенсов викторианская публика может глазеть на него, трогать, падать в обморок и восторженно замирать, хотя вид этого же тела в обычной жизни привел бы ее в смятение. Безнадёжно лишенное шансов на субъективность, это деформированное тело, представленное в фантастическом мире викторианского паноптикума, становится почти двухмерной, странным образом нереальной сущностью, которая увековечивает утешительную выдумку. Уродливое, как пронизательно замечает О'Коннор, «спрессовало грандиозные общественно-политические потрясения десятилетия в управляемое и комичное пространство балагана» (р. 151).

В своем исследовании паноптикума я отталкивалась от остроумных рассуждений Эрин О'Коннор о монструозности викторианской эпохи. Как и О'Коннор, я предполагаю, что «деформитомания» отвечала и успокаивающим образом воздействовала на страхи «культуры, находившейся в бурном, хроническом, непрерывном движении» (р. 150)³. «Деформитомания», безусловно, отражает тенденцию к эксплуатации и, возможно, даже к жестокости; но «социальный заказ» на уродство предполагает также, что паноптикумы играли необычайно важную роль в функционировании викторианского общества. «Деформитомания», по словам О'Коннор, апеллирует к зависимости от образа; это «осознанная потребность одного из сегментов культуры созерцать уродство во всех его проявлениях» (р. 150). Далее, однако же, О'Коннор предполагает, что «викторианские монстры были универсальными символическими средствами, способными обозначать все что угодно: от машин, заполонивших рынок, до самого рынка» (р. 208). Я согласна с тем, что паноптикум облегчал воображаемую трансформацию деформированного тела, но, в отличие от О'Коннор, не считаю, что тело уроды было лишено всякого существенного значения; на самом деле, оно и *было* таким значением. Фигура викторианского уроды не была знаком «всего, что угодно»; напротив, тело уроды означало только само себя. Восторженно выставляя на всеобщее обозрение тела, лишённые субъективности и индивидуальности, паноптикум был единственным пространством, в котором викторианцы только и могли без страха созерцать телесное.

Во-вторых, как я уже говорила выше, созерцание уродов не просто тешило воображение, но и было источником телесного наслаждения. В сложном взаимодействии между зрителями и экспонатами паноптикума зачастую странным образом была размыта граница между созерцателем и созерцаемым, поскольку зрители в своем воображении населяли те самые те-

3 Исследуя роль паноптикума в викторианском обществе, я сознательно отступаю от тематики большинства работ о паноптикумах. Как правило, авторы этих работ либо критикуют паноптикумы как механизм эксплуатации и унижения (см., например, классический труд Лесли Филдера «Уроды»), либо, напротив, предполагают, что паноптикумы были для физически уязвимых людей единственным способом обрести определенную степень влияния и богатства (об этом идет речь в более современном исследовании Роберта Богдана «Паноптикум»). И хотя Богдан тоже задавался вопросом об «очарованности» американской культуры уродством, ни одно исследование не было специально посвящено выяснению причин невероятной популярности паноптикумов в викторианскую эпоху.

ла, которые, судя по их реакциям, вызывали у них омерзение. В своем классическом исследовании сенсационного романа «The Novel and the Police» Д.А. Миллер выдвигает тезис о том, что «для того, чтобы заставить нас нервничать, нужно сначала показать, что такое нервозность» (р. 108); сходным образом и я предполагаю, что викторианская публика, готовая на краткий миг примерить на себя тело урода, искала возможности сначала увидеть, что такое уродство.

Провальная выставка Барнума 1846 года «Что Это?» в концентрированной форме выразила все, чего викторианское общество ожидало от своих уродов. Посредством этой выставки, которую лондонцы предвкушали с таким нетерпением, Барнум пытался продемонстрировать зрителям тело, полностью лишённое какой бы то ни было субъективности; у «Этого» не было даже подобия имени. Восторженное рекламное объявление, помещённое в «The Illustrated London News», заманчиво обещало: «Это» — существо настолько странное и фантастичное, что даже принадлежность его к роду человеческому вызывает сомнения:

В ЕГИПЕТСКОМ ЗАЛЕ на ПИККАДИЛЛИ ВЫСТАВЛЕН ДИКАРЬ ИЗ ПЕРИЙ, или «ЧТО ЭТО?». Это животное? Человек? Невиданное Чудо Природы или закономерный результат ее трудов? А может, Это — долгожданное недостающее звено между Человеком и Орангутангом, то самое, в которое натуралисты уверовали много лет назад, но так до сих пор и не нашли? Устроители выставки, представившие нам это неопишемое Существо, Человека или Животное, даже не пытаются утверждать, будто знают, что Это такое. Они назвали его «ДИКАРЬ ИЗ ПЕРИЙ» или, иначе, «ЧТО ЭТО?», потому что именно такой возглас издают все, кто его видит. Черты его лица, руки и верхняя часть туловища явно человеческие; но нижняя часть, задние ноги, вне всякого сомнения, принадлежат животному! Все его тело, за исключением лица и ладоней, покрыто длинной курчавой шерстью различных оттенков. Оно массивнее среднего человека, но несколько ниже ростом. Безусловно, «ЧТО ЭТО?» — самое невероятное существо, когда-либо изумлявшее этот мир. Оно обладает разумом, сравнимым с человеческим, и способно повторять любые действия, которые видит, и может делать все, что делают животные и люди; оно не способно лишь говорить, читать и писать (р. 143).

Очевидно, что в «Этом», как и в других монстрах, зрителей в первую очередь привлекало тело, которое невозможно было ни описать, ни определить. И хотя, если верить рекламному тексту, «Это» могло оказаться диковинным животным, любой читатель понимал, что речь шла о человеке, чье уродство дразнит и манит. В отличие от других уродов, «Что Это?» не совершало чудесных подвигов и не развлекало публику демонстрацией каких-то особых талантов. Будучи паноптикумом в чистом виде, «Что Это?» функционировало исключительно как неотразимо притягательное тело — тело, которого можно бояться, над которым можно потешаться или сокрушаться, но — и это главное — тело, которое можно созерцать.

Однако «Что Это?» было предназначено не только для спокойного созерцания. Само название этого экспоната позволяло предположить, что зрители будут приятно изумлены, ошеломлены и не смогут удержаться от взволнованного возгласа: «ЧТО ЭТО?!» Гарантируя удивление столь сильное, что ему сопротивляется сам язык, объявление тем самым не только обещает продемонстрировать зрителю некое странное тело — оно также обещает привести тело самого зрителя в состояние необычайного потрясения.

Находка Барнума, конечно же, не была ни «недостающим звеном», ни неизвестным дотолем представителем рода человеческого. Ричард Олтик полагает, что «Это» на самом деле звалось Харви Лич и было всего-навсего ньюйоркцем метрового роста, которого «завсегдагаи лондонских цирков знали под прозвищем Муха-Гном» (р. 266). Лич, чей торс был нормально-го размера, но одна нога имела длину всего сорок пять и другая — шестьдесят сантиметров, был гимнастом и покорял публику своими акробатическими трюками. Муху-Гнома английская публика принимала на «ура»; однако, когда зрители поняли, что «Это» — не «Оно», а всего-навсего «Он», их разочарованию не было предела, и лондонская карьера Лича в качестве экспоната быстро завершилась. 1 сентября 1846 года, после первого же дня выставки, «Times» опубликовала статью за подписью Бдительный (Open Eye), которая страстно и даже, возможно, со злорадством разоблачала инкогнито Лича. Бдительный (как выяснилось впоследствии, это был Картер, конкурент Лича в мире шоу-бизнеса) точно установил личность Лича, наделив его, таким образом, и индивидуальностью, и идентичностью. Лич уже не мог восприниматься как гипервещественное «Это»:

Я поднялся на два часа раньше, чем обычно, в состоянии лихорадочно-го возбуждения, широким жестом заплатил два шиллинга и был проведен в обиталище «Дикаря из прерий». И верно, там было «Что Это?» в компании зрителя, игравшее в индийский резиновый мячик. О, тень Бюффона! Каково же было мое удивление, когда я с первого взгляда признал в «Что это?» своего старого знакомого — Эрви Деятого, он же Харви Лич... Я расскажу вам, как этот «дикарь», которому было слишком жарко и от шерстяного одеяния, и от пламенных восторгов публики, ушел в себя — точнее, спрятался в ткань из конской шкуры — и удалился в свою конуру, чтобы обсудить с хозяином, уместно ли будет вернуть мне мой шиллинг (цит. по: Altick, p. 265).

Начав письмо с описания собственного телесного волнения и возбуждения, Картер подчеркивает, что в конечном итоге Лич совершенно не способен породить у посетителей паноптикума должные ощущения. К концу этого пассажа Лич уже не «Это» и даже не урод; он — по крайней мере, в глазах Картера — заурядный паяц, способный обзаводиться друзьями и испытывать такие чувства, как смущение и растерянность.

Картер так искусно разоблачил ложного «уродца» Лича, что выставка немедленно была закрыта. Хотя Барнум так и не признался в мошенничестве публично (он пустил слух, что «Это» умерло), публика сразу единодушно поверила, что «Этим» был Лич. По общим отзывам, если бы не была установлена подлинная личность Лича, план Барнума сработал бы великолепно⁴. Между прочим, если верить запискам Джеймса У. Кука, к

4 См., например, интервью Генри Мейхью с неким Силачом в «London Labour and the London Poor» (1861): «Он [Лич] был невероятно умным парнем... Они сделали бы на нем уйму денег, если бы его не разоблачили. Он сидел в клетке, весь в шерсти, выглядел жутко, и все шло по плану. Но тут заявляется на выставку один его приятель, подходит к клетке и говорит: «Ну, как ты, дружище?» Затея сразу лопнула. Поднялся страшный шум. Это и подкосило Харви Лича — он принял все это слишком близко к сердцу и умер» (v. iii, 104). Судя по этому интервью, Лич был в цирковой среде человеком-легендой, символом головокружительного взлета и падения человека с физическими уродствами.

1860-м годам Барнум вновь организовал подобную выставку в Соединенных Штатах, где она имела феноменальный успех⁵. Таким образом, идея Барнума, безусловно, была перспективной с коммерческой точки зрения. Затея провалилась, потому что публика осознала, что Лич был чем-то большим, нежели просто обладателем изуродованного тела. Хотя и раньше тело Лича и без особых усилий Барнума привлекало очень скромное число зрителей, то теперь, после разоблачения, акробатические трюки Лича и вовсе не интересовали викторианскую публику. Эта публика, так жаждавшая видеть Муху-Гнома или «Что Это?», не испытывала интереса к «человеческому, слишком человеческому» Харви Личу. «The Illustrated London News» всего неделю спустя после первого интригующего объявления опубликовала язвительный отчет о выставке:

...Этот человек сказал нам, что Этот-как-его-там заболел и вот-вот умрет... что какой-то посетитель дал Не-помню-как-зовут яблоко, утыканное булавками, и что позвали врачей, но, похоже, сказал он, бедняга Как-то-бишь-его не протянет и дня. Это было в высшей степени тягостно — для тех, кто поверил этой выдумке; но мы-то были не из таких. Мы верили в человека по имени Харви Лич, и письмо, появившееся на следующий день в *Times*, развеяло наши последние сомнения. Так что мы убеждены: «дикарь из прерий», «свирепый и не ведающий пощады к чужим», как гласит табличка, спокойно сел в киб и поехал домой ужинать, а потом улегся спать в своем вигваме на втором этаже (р. 154).

Эта статья вообще дистанцирует Лича от телесной реальности и создает вектор, диаметрально противоположный динамике паноптикума. Самая мысль о том, что у Лича есть тело, которое может болеть, вызывает у автора насмешку; в статье подчеркивается, что Лич, в отличие от подлинного уродца, неотличим от любого другого лондонца. И, похоже, особенно раздражает автора тот факт, что Лич живет за пределами мира паноптикума, такого понятного и постижимого. Выйдя за пределы двухмерного пространства паноптикума, Лич перестает существовать в качестве одного только тела и, таким образом, уже не вызывает в зрителях прежнего приятного волнения.

Таким образом, в викторианские паноптикумы посетителей влекло не уродливое тело как таковое (хотя тело Лича, безусловно, было уродливо), но уродливое тело как экспонат, превращенный в некую фантастическую, двухмерную и контролируемую сущность. Как ни печально, всего через полгода после разоблачения Лич умер. Как пишет Кук, останки Лича «со временем перенесли в музейную витрину», тем самым вновь включив его тело в динамику паноптикума (р. 143). Обреченное на вечное уродство, тело Лича снова стало объектом взглядов, полных ужаса, восторга и отвращения.

5 Конечно, замечает Кук, в Америке выставка «Что Это?» должна была иметь совсем иной смысл. В США Барнум задействовал в этой роли Уильяма Генри Джонсона, «низенького афроамериканца с резко скошенной линией бровей» (Cook, 143). Тем самым, утверждает Кук, Барнум намеренно «сплел воедино нити белого расизма северян» (154), чтобы его шоу наверняка имело успех. И хотя он изменил детали, успех выставки подтвердил, что в Англии она была бы не менее успешной, если бы Лича не разоблачили.

Из всех «уродов Барнума» наибольшим успехом пользовался, пожалуй, Чарльз Страттон. Карьера Страттона, известного как Генерал Том Тама, в Англии в 1844–1846 годах возбудила интерес широкой публики и даже привлекла внимание королевы Виктории. Начав выступать в Англии в возрасте всего шести лет (хотя Барнум заявлял, что ему тринадцать), Том Тама успешно балансировал на грани между чудовищем и вечным ребенком. Как писал о популярности Тома Тама сам Барнум, английская публика не только толпилась в Египетском зале, стремясь поглазеть на Генерала, но и прилагала все усилия, чтобы сделать его экспонатом выставки в фигуральном смысле:

Британская публика пришла в большое возбуждение. Не увидеть Генерала Тома Тама означало безнадежно отстать от моды, и с 20 марта по 20 июля «апартаменты» маленького Генерала в Египетском зале постоянно были переполнены, и сборы в этот период составляли около пяти сотен долларов в день, а порой значительно превосходили эту сумму. Однажды перед окнами выставки на Пиккадилли насчитали аж шестьдесят экипажей самых знатных горожан. Во всех иллюстрированных журналах красовались портреты маленького Генерала, в его честь называли польки и кадрили, о нем распевали песни (р. 120).

Таким образом, даже не видя самого Тома Тама в Египетском зале, английская публика постоянно поминала его крошечное тельце в песнях и изображала на портретах. На протяжении как минимум нескольких лет Том Тама неизменно притягивал к себе любопытные взгляды. Ажиотаж вокруг Тома Тама показывает, что он был не просто популярен в культурной среде 1840-х годов, но и совершенно необходим ей. Его товаром был двухмерный образ неменяющегося, статичного тела — тела такого маленького, такого очаровательного, что, казалось, этой телесностью можно управлять, а то и манипулировать.

Стремясь подчеркнуть детские черты Тома Тама, Барнум делал все, чтобы представить его физически привлекательным — этакая ожившая «восковая кукла, обладающая способностью передвигаться» (р. 115). «Он был идеально сложен, — умиляется Барнум, — маленький ясноглазый парнишка, светловолосый, румяный, отменно здоровый» (р. 107). В отличие от других уродов, Том Тама не внушал ни ужаса, ни отвращения. Напротив, его уродство прочно зиждилось на том, что он был такой миниатюрный и хорошенький, на его неизменной способности вызывать улыбки, смешки и даже поцелуи влюбленной в него публики. «Панч» саркастически комментирует, что английские леди, пылко обожающие Тома, целовали его «миллион раз во Дворце... [и] четыре тысячи раз в день [в Египетском зале]» (р. 219). Это, конечно же, преувеличение; но описание Тома Тама в «Панч» позволяет предположить, что он единственный из всех уродов вызывал в зрителях нечто похожее на любовь — маниакальное желание ласкать и тискать его крошечное тельце.

Восторженное отношение королевы Виктории к Тому Таму (он трижды бывал у нее в Бекингемском дворце) тоже наверняка связано с его «детскими» качествами. Королева часто водила его за руку или усаживала к себе на колени и нежно ворковала, склонившись над «милым маленьким Генералом» (Вагнум, р. 120); она даже подарила ему дорогие часы. Но, несмотря на любезность и приветливость Виктории, визиты Тома Тама во дворец были всего-навсего выездными паноптикумами. «После обеда, —

записывала Виктория в своем дневнике, после того как впервые увидела Генерала, — мы увидели величайшее чудо, какого ни я, ни кто другой прежде не видели, а именно — крошечного гнома... Он презабавнейше поклонился, протянул ручку и сказал: “Премного благодарен, мадам”. Как не пожалеть бедное маленькое создание и как не пожелать, чтобы о нем должным образом заботились» (цит. по: Kundardt et al, p. 56). И хотя, как свидетельствуют записи Барнума, Виктория действительно общалась с Томом Тамом, ее собственные записи недвусмысленно указывают на то, что для нее Том, по сути, был просто зрелищем, существом, на которое любопытно взглянуть. Виктория даже не упоминает имени Страттона, тем самым низводя его до уровня аномального тельца, забавной диковинки, похожей на ребенка.

Таким образом, хотя Томом Тамом любовались, восхищались и называли его прехорошеньким, именно это качество и делало его подлинным персонажем викторианского паноптикума. В интересном исследовании, посвященном женитбе Страттона в 1863 году на Лавинии Уоррен, Лори Мериш высказывает мысль о тесной взаимосвязи привлекательности и уродства. «Привлекательность», предполагает она, означает «зрелище, выставку в чистом виде» (p. 188). Привлекательность Тома Тама, таким образом, упрочивает его статус уродца, уничтожая всякую возможность быть личностью. Не имея ни семьи, ни личной истории, Том Там, как и предполагает его затейливый сценический псевдоним, существовал в глазах викторианской публики как сказочная диковина. Барнум, по утверждению О’Коннор, подавал Тома Тама как «существо без истории, без глубины, без сути... некую выхолощенную модель личности» (O’Connor, p. 161). Когда Том Там появлялся в образе Наполеона, матроса, Каина, шотландца или маленькой девочки, публику привлекало само его тело, а не персонажи, им воплощаемые. Способный трансформировать в нечто обаятельное даже таких злодеев, как Каин или Наполеон, он неизменно радовал зрителей, создавая у них ощущение комфорта. Таким образом, Том Там существовал не как «мужчина, превращенный в робота», и не как «компактная портативная машинка» (p. 161), как предполагает О’Коннор, а как тело в своей чистейшей сущности. В отличие от Харви Лича, Том Там никогда не обладал субъективностью, существовавшей вне параметров его фантастически маленького тела; Тома Тама, навсегда надежно заключенного в тело ребенка, можно было неизменно разглядывать с одним и тем же чувством — своего рода материнским любопытством⁶.

Однако же, английская публика не просто пассивно разглядывала Тома Тама. Его тельце, всегда бывшее объектом удивления и любопытства, часто служило и субъектом творческой идентификации. Особенно красноречив в этом отношении цикл статей, опубликованный в журнале «Панч» в 1846—1847 годах. Озаглавленный «Англичане в миниатюре», этот шуточный цикл был написан от лица Генерала Тома Тама. В статьях высмеиваются не только Барнум и сам Генерал — за их американскую вульгарность, — но и английская публика, которая так глупо «поклоняется кар-

6 Конечно, в Лондоне Том Там действительно был еще ребенком. Однако, как показывает его брак с Лавинией Уоррен, устроенный Барнумом как представление под названием «Сказочная свадьба», он всегда имел детское телосложение. Свадьба «восхитила зрителей», предполагает Мериш, именно тем, что ее участники «выглядели как дети, подражающие взрослым» (Merish, 194).

лику»; однако при этом рассказ выдает невольное желание увидеть мир с точки зрения уродца — то есть самого Тома Тама. Первая статья начинается так: «Когда меня первый раз привезли в Англию, директор Барнум показывал меня на сцене всего два или три вечера; это, сказал он, чтобы глупые бриташки только чуть-чуть попробовали меня на вкус и потом аппетит у них разгорался все сильнее» (р. 199). В этом пассаже содержится явная и даже горькая критика английской публики, позволяющей вульгарным циркачам себя дурачить. Однако статья написана от первого лица, и это вынуждает читателя представить себя на месте Генерала Тома Тама — выставленным напоказ в крошечном уродливом тельце. Даже будучи объектом критики, паноптикум неизменно давал любопытному зрителю возможность самому почувствовать себя в шкуре — в теле — уродца. Таким образом, в пространстве паноптикума зачастую не было четкой границы между экспонатом и зрителем. Паноптикум зазывно манил, обещая показать самые уродливые формы телесного состояния человека, и уродство это не таило в себе угрозы для зрителя.

Зрелище Тома Тама вдохновляло зрителей на размышления о телесном уродстве и на попытки отождествить себя с этим уродством; однако оно еще и вызывало тревогу по поводу целостности англичан как единого тела. Как уже было отмечено, Том Там привлекал в Египетский зал огромные толпы и в 1846 году полностью затмил с большим вкусом устроенную выставку довольно известного художника Роберта Хэйдона, писавшего на исторические темы. Полотна Хэйдона, тоже выставленные в Египетском зале, привлекали лишь малую часть зрителей — большинство стремилось поглазеть на Тома Тама⁷. С точки зрения Хэйдона, жажда публики увидеть уродливое тело Тома Тама свидетельствовала об эпидемии культурной невменяемости:

Тысячи людей рвутся увидеть Тома Тама. Они толкаются, дерутся, вопят, падают в обморок, кричат «ох» и «ах», «на помощь!» и «убивают!» и все такое. Они видят мои (Хэйдона. — Л.К.) афиши, плакаты, павильоны — но не читают надписей. Глаза их открыты, но чувства закрыты наглухо. Это невменяемость, бешенство, безумие, наваждение, транс. Я бы никогда не поверил, что англичане способны на такое (цит. по: O'Connor, p. 154).

Хэйдон предполагает, что одержимость англичан Томом Тамом породила культурные феномены, способные разьесть знаменитое английское здравомыслие, вкус, национальное самосознание. К обиде и отвращению у Хэйдона примешивается страх: вдруг паноптикум насквозь пропитает английскую культуру? Для него это не просто мимолетное представление; напротив, он считает, что паноптикум представляет собой угрозу целостности английского общества и даже самой его «английскости». Но как бы ни возмущался Хэйдон, Том Там привлекал зрителей именно тем, что его странное тело вызывало не менее странный отклик в телах затаившей дыхание публики. Хэйдону нечего было противопоставить восторгу, который вызывало у зрителей миниатюрное создание Барнума, поэтому выставка его с треском провалилась, а сам художник несколько недель спустя по-

7 Цитируя горькие слова самого Хэйдона, Олтик сообщает, что Том Там собрал толпу в 12 000 зрителей, в то время как Хэйдон привлек всего 133 с половиной человека — «половиной» была, очевидно, маленькая девочка (р. 414).

кончил с собой — печальное свидетельство невероятной притягательности викторианского паноптикума⁸.

И хотя паноптикумы явно вызывали в обществе определенный протест, они были, как показывает общение королевы Виктории с Томом Тамом, общепринятым развлечением. В своем классическом исследовании Роберт Богдан убедительно показывает, что изображение уродливого тела в паноптикуме было подчинено определенному сценарию. Я тоже полагаю, что зрители паноптикумов становились участниками хорошо отрепетированного спектакля. Изображая ужас, потрясение или сентиментальную жалость, публика тем самым постоянно подражала тем уродливым телам, на которые так стремилась посмотреть. И в итоге это представление, как и любой другой спектакль, воспринималось как мимолетный опыт, как краткий взгляд на притягивающее своим уродством тело.

Пер. с англ. Евгении Канищевой

ЛИТЕРАТУРА

Altick Richard D. The Shows of London. Cambridge: Harvard UP, 1978.

Barnum Phineas Taylor. The Life of Barnum: the World-Renowned Showman. Boston: B.B. Russell, 1900.

Bogdan Robert. Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Cook James W. Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P.T. Barnum's «What is It?» Exhibition // *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* / Ed. Rosemary Garland Thomson. N.Y.: New York UP, 1996. P. 139—157.

The Deformito-mania // *Punch*. 1847. № 12. P. 90.

The English in Little, by General Tom Thumb // *Punch*. 1846. № 11. P. 195.

The English in Little, by General Tom Thumb: Tom Thumb philosophizes on kisses, is introduced to the royal presence // *Punch*. 1846. № 11. P. 219.

The English in Little, by General Tom Thumb: Tom Thumb in private lodgings, invited to the palace // *Punch*. 1846. № 11. P. 199.

Fiedler Leslie. Freaks: Myths and Images of the Secret Self. N.Y.: Simon and Schuster, 1978.

8 Отвращение Хэйдона к Тому Таму разделяли очень многие. После смерти Хэйдона «Times» опубликовала статью, едко критикующую очарованность англичан уродами. Анонимный автор статьи, подобно Хэйдону, тревожится о том, что паноптикумы извращают вкус англичан: «Выставленный напоказ отвратительный карлик притягивает к себе орды разинувших рты идиотов, а в широко раскрытый карман янки — хозяина этого цирка — рекой текут их денежки, причем одной десятой этого потока хватило бы на то, чтобы спасти почтенного английского художника от нищенской участи и смерти... общество не должно более пребывать в таком состоянии, какова бы ни оказалась цена этой перемены» (цит. по: *Punch*, 1). Автор явно рассматривает Тома Тама как опасную угрозу душам и телам англичан. Но ожесточенная критика Тома Тама лишний раз свидетельствует о том, какой ажиотаж он вызывал.

- Kunhardt Phillip B. Jr. III, Kunhardt Peter W.* P.T. Barnum: America's Greatest Showman. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1995.
- Mayhew Henry.* London Labour and the London Poor. Vol. III / Ed. John D. Rosenberg. N.Y.: Dover Publication, 1968.
- Merish Lori.* Cuteness and Commodity Aesthetics: Tom Thumb and Shirley Temple // Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body / Ed. Rosemary Garland Thomson. N.Y.: New York UP, 1996. P. 185–203.
- Miller D.A.* The Novel and the Police. Berkeley: University of California Press, 1998.
- O'Connor Erin.* Raw Material: Producing Pathology in Victorian Culture. Durham: Duke UP, 2000.
- The Times on Tom Thumb // Punch. 1846. № 11. P. 1.
- The Wild Man of the Prairies... // The Illustrated London News. 9:226. 1846. August 29. P. 143.
- The Wild Man of the Prairies // The Illustrated London News. 9:227. 1846. September 5. P. 154.

ЗРИТЕЛЬНЫЕ ИГРЫ XIX ВЕКА: ОПТИКА АНГЛИЙСКИХ ДЕНДИ*

Английский денди Джордж Браммелл (1778–1840) имел репутацию человека с непогрешимым вкусом: его называли «британским премьер-министром элегантности»¹. Браммелл вошел в историю как создатель современного классического мужского костюма², но для современников он был прежде всего влиятельной светской персоной — без его участия не обошелся ни один прием в начале XIX века. Приветственный взор знаменитого денди котировался столь высоко, что Браммелл мог позволить себе такие рискованные шутки: однажды один из его кредиторов напомнил ему про долг, на что денди ответил, что долг давно уплачен. «Но когда?» — «Когда, сидя у окна клуба “Уайтс”, я кивнул вам и сказал: “Как поживаете, Джимми?”»³ Быть замеченным Браммеллом составляло такую честь, что заикаться об оплате долга после этого было попросту бестактно. Взгляд денди имел очевидное для современников смысловое и ценностное наполнение, и разобраться в этих эфемерных играх давно минувших дней — увлекательная задача для исследователя.

Чтобы адекватно истолковать смысл этого эпизода, необходимо пояснить, какова была роль клуба «Уайтс» в ту эпоху. Это был один из старейших закрытых торийских клубов, стать членом которого можно было только по рекомендации самых влиятельных людей. Члены клуба придавали огромное значение элегантным костюмам, и в этом отношении лидерство Браммелла было бесспорным. Клуб располагался в здании на Сент-Джеймс-стрит, номер 37–38; в 1811 году его фасад был украшен эркером, и позиция у эркерного окна на первом этаже предоставляла великолепные возможности для обзора улицы. Именно у этого окна любил сидеть в своем любимом кресле Джордж Браммелл, кивая знакомым, наблюдая прохожих и отпуская язвительные замечания насчет их костюмов. Говорили, что посетитель клуба скорее рискнет занять трон в палате лордов, чем кресло Браммелла у окна. Вокруг него неизменно собиралась компания друзей — лорд Алванли, лорд Сефтон, лорд Ворчестер, герцог Аргайл и Бинг, прозванный Пуделем из-за кудрявых волос. Они на ходу подхватывали любую реплику Браммелла, чтобы затем пересказать светским знакомым. Но на самом деле круг участников этой визуальной игры был еще шире. Зная о том, что в определенные часы Браммелл занимает позицию

* Фрагмент из книги О.Б. Вайнштейн «Денди». Книга готовится к печати в издательстве «НЛО».

1 О Браммелле см.: *Cole H. Beau Brummell. Granada Publishing, 1977.*

2 Теме европейского дендизма посвящена обширная литература. См. труды Ф. Кобланс, Р. Кемфа, П. Фавардена и Л. Буксьера, Е. Карассо, Ж. Ланглада и др.: *Kempf R. Dandies. Seuil, 1977; Coblenz F. Le dandyisme, obligation d'incertitude. PUF, 1988; Favardin P., Bouxiere L. Le dandysme. La Manufacture, 1988; Scaraffia G. Petit dictionnaire du dandy. Sand, 1988; Carassus E. Le mythe du dandy. Armand Colin, 1971; Langlade J. Brummell, ou le prince des dandys. Presses de la Renaissance, 1984.*

3 *Jesse W. The life of George Brummell, Esq. L., 1844. Vol. I. P. 323.*



Илл. 1. Джордж Браммелл.
Гравюра Д. Тестевиды.

у клубного окна, многие лондонские щеголи специально шли прогуляться именно по Сент-Джеймс-стрит, чтобы представить свой костюм на суд всеми признанного арбитра и потом окольными путями разузнать его мнение. Тем самым они как бы удостоивались аудиенции некоронованного короля моды, что само по себе, даже в случае безжалостной критики, содержало момент престижной сопричастности.

Другой занятный момент этой визуальной игры заключался в том, что Браммелл, благодаря структуре эркерного окна, был сам прекрасно виден с улицы. Он смотрел — но и на него смотрели. Он был, говоря словами Шекспира, «the observed of all observers»⁴. Все проходящие мимо в неспешном ритме могли разглядеть детали его туалета и сверить свой наряд с образцом, оценить последние новации в костюме первого денди. И Браммелл, разумеется, тоже это учитывал, сознательно «подставляясь» изучающим взглядам, с профессиональным удовольствием играя роль модели.

Сильнейший побудительный мотив в визуальных играх — желание быть замеченным, желание небезразличного взгляда. Для щеголей это было особенно важно: один денди признавался, что выходит в Гайд-парк посмотреть на прогуливающихся дам, но «прежде всего, чтобы показать себя, чтобы вызвать восхищение»⁵.

4 *Shakespeare* W. Hamlet, Prince of Denmark. Act III, scene 1.

5 *The Exclusives*. N.Y., 1830. Vol. I. P. 62—63.

Остроумный и остроглазый Браммелл, сидящий вполоборота возле клубного окна, вполне возможно, воспринимался с улицы наподобие манекена в витрине, хотя в начале XIX века манекенов в современном смысле еще не было. (Они появились несколько позже, когда возникли большие универсальные магазины — *grand magasins*, а в период Регентства источником информации о моде чаще служили картинки в журналах или рисунки с костюмов знатных особ.)

Зрительное желание создавало в зоне перед окном чрезвычайно интенсивное пространство молниеносных обменов взглядами, двустороннюю оптическую плоскость, где мгновенно стирались различия между субъектами и объектами созерцания, наблюдателями и наблюдаемыми. Возникало поле уникальной визуальной напряженности, в котором замыкались и разряжались друг на друге мощные сублимированные влечения — вуайеризм и эксгибиционизм.

В этой игре перекрестных взглядов происходит многослойное вызревание видения: «Надо, чтобы смотрящий сам не был чужд миру, который он созерцает. Необходимо, чтобы видение дублировалось дополнительным видением или другим зрением: чтобы на меня самого смотрел Другой, располагающийся извне, в центре зримого мира, который он также в состоянии рассматривать как определенное место»⁶. И Браммелл, и его партнеры-фланеры смотрелись друг в друга, как в зеркала, наслаждаясь и убеждаясь в весомости, реальности собственного тела как видимой вещи. Только в пространстве взаимных взглядов зрение могло функционировать как гриф желания, вектор виртуальной эротики.

«Зрение — это прикосновение взглядом», — писал Морис Мерло-Понти⁷. Инициативно-оценочный взгляд Браммелла в данной ситуации, безусловно, воспринимался как сугубо «мужской»: колкий, быстрый, внешне небрежный, понизывающий, острый, активный, фаллический... А взгляд дефилирующих перед ним, напротив, скорее «женский» — робкий, скользящий, обнаруживающий зависимость от авторитетного мнения, желание нравиться и подражать. Даже когда они пытались на ходу рассмотреть костюм Браммелла, то не могли этого сделать столь же открыто, прицельно и пронизательно.

Другой важный метафорический подтекст — взгляд Браммелла как критическая стрела. Отточенный взгляд, за которым следует острое замечание, служил идеальной эмблемой критического ума. Учитывая, что роль критики в эпоху романтизма была необычайно велика (обозреватели из толстых журналов могли создавать и уничтожать репутации — вспомним хрестоматийное «*this will never do!*» Джеффри по отношению к Вордсворту), нет ничего удивительного в том, что денди фактически играл роль главного критика в сфере моды: язвительный арбитр элегантности, от пристального взгляда которого невозможно укрыться. Не случайно в то время даже литературная критика осмысляла себя через зрительные метафоры: критик-обозреватель, наблюдатель (*observer, reviewer*).

Генри Латтрелл, известный как автор сатирических стихотворений, обыграл образ «критической стрелы, выпущенной из Божественного лука в Уайтсе, поражающей с убийственной точностью

6 *Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. P.: Gallimard; Tel, 1964. P. 177.*

7 «*La vision est palpation par le regard*» (*Ibid.*).

Невинных прохожих,
 Чьи плащи на дюйм слишком длинны или коротки,
 Не умеющих верно подобрать шляпу,
 ботинки, панталоны и шейный платок»⁸.

Аналогия с луком и критическими стрелами подкреплялась очевидной языковой игрой: английское слово «bow» означает «лук», а «bow-window» — «эркерное окно»⁹. Так что «Heavenly Bow at White's» удачно прочитывалось сразу в двух смыслах. К тому же по произношению «bow» похоже на прозвище Браммелла «красавчик» — Beau. Сам Браммелл в поздние годы даже сделал рисунок по мотивам этого каламбура, где с горькой иронией изобразил амура со сломанным луком и подписал: «the broken /Beau/ Bow!» (слово «beau» в надписи зачеркнуто): сломанный лук = сломленный красавчик.



The broken Beau Bow!

Илл. 2. Рисунок Браммелла
 «The broken /Beau/ Bow!».

- 8 Цит. по: *Moers E. The Dandy. N.Y.: The Viking Press, 1960. P. 28.*
- 9 Эркерное окно напоминает своей изогнутой формой лук, а корень «bow» восходит к древнеанглийскому глаголу «bugan» — сгибать.

О взгляде Браммелла ходили легенды. Знавшие Браммелла всегда отмечали, что он обладал особенным взором: «Пристальный взгляд небольших серых глаз, который мгновенно улавливал и оценивал все особенности внешности, костюма и манер собеседника, сразу обнаруживая недостатки». Уильям Хэзлитт назвал его взгляд «тонким и различающим»¹⁰.

Однако порой этот взгляд мог служить орудием «подколки», и тогда он становился, согласно У. Джессе, «предельно странным»: «Выражение его глаз заставляло усомниться в искренности его слов»¹¹. В романе «Грэнби» Т. Листера детально описан взгляд денди в такой момент: «...спокойный, рассеянный взор, как бы бессознательно блуждающий вокруг намеченной жертвы; ни на ком не задерживающийся и не поддающийся перехвату, этот взгляд не устремлен ни в пространство, ни на кого в отдельности. Сосредоточенный, хотя и не отвлеченный, такой взгляд, возможно, извиняет вас в глазах лица, над которым вы подшутили, но все же препятствует дальнейшему контакту»¹². Кстати, прототипом главного героя романа был, разумеется, Джордж Браммелл. Другие параметры дендистского поведения, сопутствующие этому взгляду, — «неподвижность лица» и медленный шаг при планировании, деланная небрежность в жестах и в костюме — были манифестацией расслабленности при полной готовности к мгновенному действию.

Быстрая фокусировка зрения происходила при саркастическом выпад; если же речь шла не просто об иронической «подколке», но об открытом противостоянии, денди могли устроить настоящую оптическую дуэль. Таков был поединок взглядов, когда Браммелл столкнулся в театральном фойе с принцем Уэльским уже после их ссоры. Толпа зажала обоих, денди обернулся и увидел, что в футе от него стоит принц.

Браммелл нисколько не изменился в лице, не шевельнул головой, они поглядели друг другу в зрачки; у принца был явно изумленный и разгневанный вид. Браммелл, однако, не опустил глаз под взглядом принца и не выказал ни малейшего смущения. Он спокойно отступал, шаг за шагом, не спуская ни на мгновение глаз с принца, пока их не разделила толпа... Невозможно описать впечатление, произведенное этой сценой на окружающих. В его манерах не было ничего надменного или оскорбительного: отступая, не повернувшись спиной к принцу, он выказал почтение к его сану, однако не извинился за вынужденную неловкость. Его обращение с принцем, как мужчины с женщиной, было бескомпромиссным и враждебным¹³.

Обмен взглядами здесь подобен обмену фехтовальными уколами, или, вернее будет сказать, Браммелл обнажает оружие, но не применяет; отступая, продолжает угрожать; не спуская взгляда с принца, он как бы держит соперника на мушке.

10 *Hazlitt W. Brummelliana // The complete works: 22 vols. / Ed. P. Howe. Vol. 20. N.Y., 1934. P. 153.*

11 *Jesse W. Op. cit. Vol. I. P. 53.*

12 Цит. по: *Jesse W. Op. cit. Vol. I. P. 104.*

Ср. характеристику взгляда Майкрофта Холмса в рассказе «Случай с переводчиком»: «Его глаза, водянисто-серые и до странности светлые, как будто навсегда удержали тот устремленный в себя и вместе отрешенный взгляд, какой я подмечал у Шерлока только в те минуты, когда он напрягал всю силу своей мысли» (*Конан Дойль А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: Слог, 1993. С. 444*).

13 *Jesse W. Op. cit. Vol. II. P. 388–389.*

Подобные микропоединки, хотя, наверное, и не в столь развернутом формате, регулярно случались в любых светских гостиных. Вот Пелэм, герой романа Бульвера-Литтона, вступает в оптическую дуэль с Гленвиллом: «Взгляд мой случайно упал на Гленвила. Он поднял глаза и слегка покраснел, когда они встретились с моими. Но он не отвел взгляда: упорно, пристально смотрели мы друг на друга, пока Эллен, внезапно обернувшись, не заметила странного выражения наших глаз и не положила, словно охваченная каким-то страхом, свою руку на руку брата...»¹⁴ Визуальный поединок строится по традиционной модели (прямой взгляд в зрачки = оскорбление), но его прерывает женщина, инстинктивно чувствующая опасность сдерживаемой агрессии.

Дендистское искусство манипулировать взглядом включало в себя и такой антиприем, как намеренная слепота, педалированное пренебрежение, зрение как пре-зрение. Браммелл умел демонстративно *не видеть*, если предмет для рассмотрения оказывался «недостойным» взгляда, то есть неадекватным его принципам. Целая серия анекдотов основана на одном и том же мотиве: денди отказывается не только назвать, но и разглядеть негодную вещь, она для него попросту не существует. Однажды герцог Бедфордский спросил его мнения о своем новом фраке. «Вы думаете, это называется фраком?» — удивился Браммелл. Герцог молча пошел домой переодеваться — ведь мнение Браммелла как арбитра элегантности считалось законом, и публично обижаться было не принято. В другой раз он сходным образом отреагировал на чьи-то туфли, обозвав их домашними тапками.

Неузнавание человека на светском рауте являлось самым серьезным негативным приемом визуального искусства денди. Знаменитая история, когда Браммелл на балу «не узнал» своего бывшего приятеля принца Уэльского, спросив его соседа: «Что это за толстяк стоит рядом с вами?», полностью отражает этот принцип, хотя к «неузнаванию» тут как бы нечаянно добавляется и нелестная характеристика фигуры. Из более мягких средств — забывание имени; еще более грубое нарушение этикета — намеренное неназывание титула¹⁵.

Подобная избирательность зрения автоматически постулирует свою систему критериев, заключая целый ряд вещей в невидимые кавычки, увеличивая их или уменьшая в размерах или вовсе изничтожая по своему усмотрению.

Можно сказать, что взгляд Браммелла перформативен¹⁶. Денди присваивают себе прерогативу культурного, просвещенного зрения и выстраивают свой мир, тщательно проверяя сканирующим взглядом кондиционность окружающих. Подобная зрительная проверка — обязательный ритуал в начале светского мероприятия. Пелэм приходит на званый обед по приглашению, — казалось бы, можно расслабиться! — но нет, хозяин, «обмениваясь со мной рукопожатием, оглядел меня с головы до ног, дабы удостовериться, что я оправдываю его милостивое снисхождение»¹⁷.

14 *Бульвер-Литтон Э.* Пелэм, или Приключения джентльмена. М.: Правда, 1988. С. 593.

15 Если воспользоваться лингвистическими аналогиями, то по функции такие смыслоемкие негативы — нулевая морфема, значимый пробел.

16 В лингвистике «перформативным» называют высказывание, которое при произнесении априори содержит в себе социальное действие: «я открываю конференцию», «мы объявляем вам войну».

17 *Бульвер-Литтон Э.* Указ. соч. С. 399.

Хорошо, что Пелэм как опытный щеголь без труда проходит испытательное «сканирование»; более известны, увы, скандальные случаи «провалов» в аналогичных обстоятельствах — как случай с герцогиней Ратландской, которой Браммелл приказал выйти из зала, пятясь, дабы не оскорблять его взоры. Денди как повелитель собственного королевства, где действуют установленные им лично нормы нового вкуса, ведет себя как тиран и может позволить себе некорректное, жестокое обращение с людьми, которые иначе **смотрят на вещи**. Взглядом можно уничтожить человека, можно прицельно уколоть, можно выставить на посмешище. Это колкий цепляющий взгляд, аналогичный по функции остроумной реплике в адрес конкретного лица

Важно заметить, что дендистский «проверочный» взгляд открыт: смотрящий не считает нужным смотреть украдкой, как бы незаметно; напротив, открытый оценочный взгляд — проявление светской власти лидера моды, и объект подобного взгляда, как правило, ощущает его почти физически как неприятное прикосновение. Это привилегия социального лидера, осальным членам общества правила вежливости предписывают беглый оценочный, по возможности незаметный взгляд на одежду окружающих, если только рассматривание не сопровождается ритуальными комплиментами.

Дендистский взгляд тактилен и гиперболичен: он обладает способностью символически увеличивать недостатки. Он устроен аналогично взгляду редактора или особенно корректора, который автоматически отмечает любую мелкую ошибку в тексте. Кажется, что в зрачок вставлена лупа или увеличительное стекло или из глаза вдруг выдвигается окуляр, нацеленный в определенную точку. Не случайно среди символических атрибутов денди так часто фигурируют лорнет и монокль — в пределе взгляд превращается в самое изощренное орудие дендистской власти, ее прозрачный жезл.

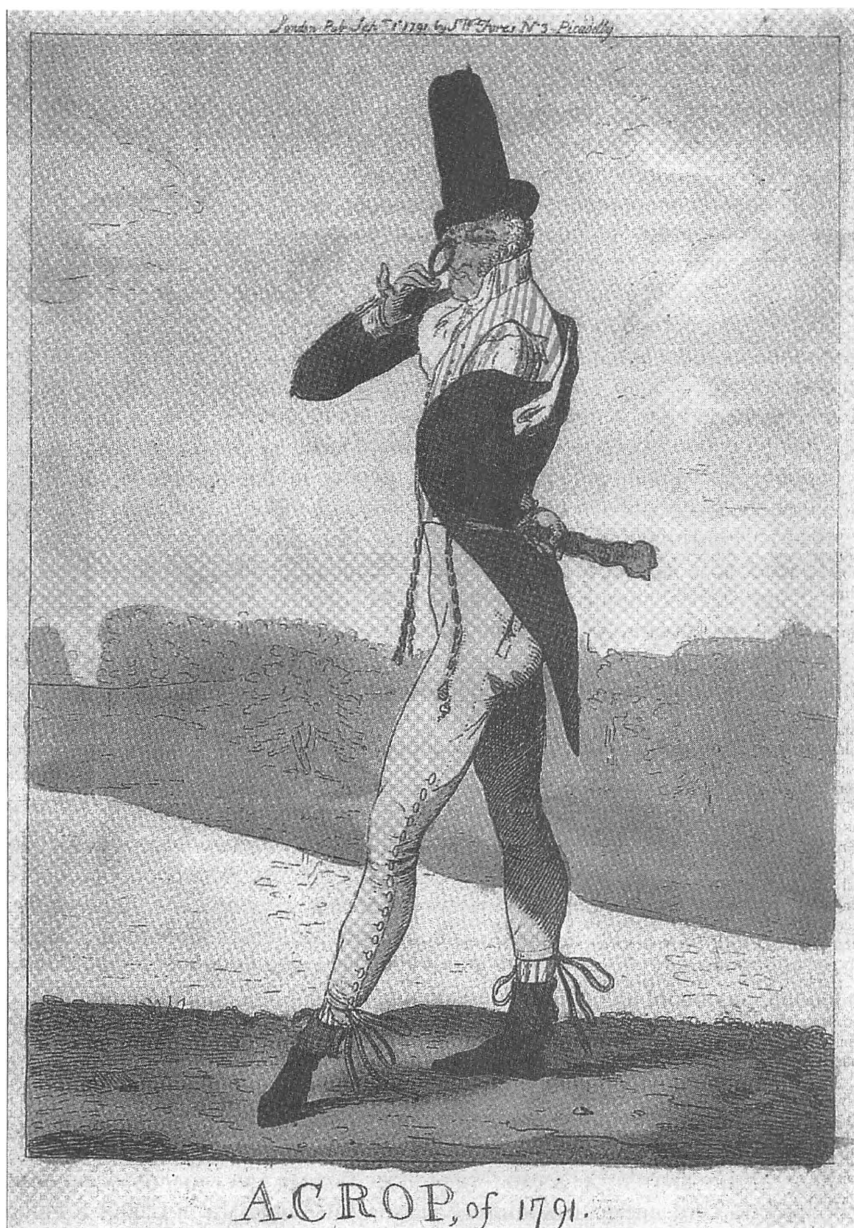
Особого разговора заслуживают дендистские оптические приборы. Денди культивировали прищуренный взгляд, близорукость считалась модным недостатком, и оттого монокль и лорнет были необходимыми аксессуарами. Пойти в оперу без хорошего бинокля было недопустимо, и в Париже был популярен оптик Шевалье, продававший театральные бинокли с 32-кратным увеличением. Лорнет использовали и в романтических целях, чтобы завязать отношения с дамой: «Допустим, вы желаете засвидетельствовать даме свое восхищение ее прелестями... Когда вы берете свой лорнет, дама понимает, что произвела на вас благоприятное впечатление. Она обращает на вас внимание. Тогда вы делаете ей знак глазами, что придает вам интригующий вид. Скажут, что благодаря лорнету вы оценили каждую деталь и внимательно разглядели силуэт под одеждой»¹⁸.

Российские щеголи XIX столетия также подражали западным манерам: «Волокиты того времени ходили с завитыми волосами, в очках и еще с лорнетом, а также и с моноклем; жилет непременно был расстегнут, а грудь — в батистовых брызжах»¹⁹.

Рассматривать публику сквозь лорнет или монокль было излюбленной привычкой каждого уважающего себя денди. Леди Морган описывает поведение английского денди в салоне: «Я была в гостях у княгини Волконской, когда один из этих новомодных щеголей, недавно появившихся в Париже, возник в дверях, гордо выступая в своем наряде и высокомерно оглядывая публику в монокль. Меня представили ему, он приблизился и,

18 *Deriège F. Physiologie du Lion. P., 1841. P. 10–11.*

19 *Пыляев М.И. Замечательные чудачки и оригиналы. М.: Интербук, 1990. С. 164.*



Илл. 3. Исаак Крукшенк.
Щеголь с моноклем. 1791.

зевнув, пробормотал какую-то дежурную фразу, ответа на которую он, впрочем, не стал дожидаться, повернув сразу к более интересовавшему его лицу»²⁰. Наглость бесцеремонного взгляда, вооруженного моноклем, здесь сочетается с пренебрежительными манерами — в очередной раз приходится фиксировать, как роль вежливого гостя трещит по швам, стоит только на сцене появиться денди.

²⁰ *Lady Morgan. France in 1829—1830. L., 1831. P. 12—13.*

Подобные приемы брали на вооружение и российские модники или, вернее, модницы: пристрастием к моноклям отличалась Зинаида Гиппиус, причем она использовала их именно по-дендистски, как лидер моды. Ирина Одоевцева вспоминает о знакомстве с прославленной поэтессой: «Я смотрю на Зинаиду Николаевну. Она все еще время от времени наводит на меня стекла своей лорнетки. Я знаю, что она очень близорука, но меня все же удивляет это бесцеремонное разглядывание. Удивляет и смущает, но не обижает. Обижаться было бы неуместно. Обижаться не полагается»²¹.

Позднее, когда Одоевцева ближе знакомится с поэтессой, она понимает уникальность лорнетки Гиппиус:

У ее лорнетки не два, как полагается, а только одно стекло... это не лорнетка, а единственный в своем роде предмет — монокль на ручке, должно быть, сделанный по особому заказу. В те далекие годы монокли были еще в ходу — их носили изящные старики и снобистские молодые люди. Но, конечно, не дамы. Дама в монокле или с моноклем была совершенно немыслима. Но, как почти всегда, действительность оказалась более фантастичной, чем фантазия. Зинаида Николаевна носила монокль. Правда, она носила его исключительно на улице, вставляя его в левый глаз перед зеркалом, в прихожей, перед тем, как надеть перчатки²².



Илл. 4. А. Карраш.
Дама со зрительной трубкой.

21 *Одоевцева И.* На берегах Сены. М.: Худож. лит., 1989. С. 37–38.

22 Там же. С. 41.

Среди оптических приборов первых десятилетий XIX века стоит специально отметить особую игрушку, популярную среди денди, — монокль, вмонтированный в рукоятку трости. Усовершенствованная таким образом трость применялась на прогулках и, безусловно, воспринималась как особый шик, «gadget», редкостная и престижная техническая игрушка. М.И. Пыляев, рассказывая о визите в Лондон казака Зеленухина, упоминает, что принц-регент подарил ему среди прочих вещей «трость с выдвигавшейся зрительной трубкой»²³.

Трость с моноклем — метафора властного дендистского зрения, это трость-указка и «наглядный» фаллический символ. Она изображена на некоторых рисунках XIX века: прогуливающиеся модники задирают трости и прилежно смотрят в монокли, и это производит весьма забавное впечатление. Очевидно, современникам тоже бросалась в глаза комичность такой жестикуляции. Не зря же в мемуарах капитана Джессе фигурирует некий «немецкий князь, который носил трость с моноклем на рукоятке. Он постоянно держал ее на уровне носа, что придавало ему чрезвычайно комичный вид»²⁴. Однако осмелимся предположить, что самому князю эта трость была насущно необходима: так, одни женщины не могут выйти из дома без макияжа, другие — не надев любимые украшения. Аксессуары как бы срастаются с телом, образуя его символическое продолжение, в котором акцентированы наиболее важные зоны или органы (в данном случае — глаз).

Визуальные игры были существенно связаны с дендистской модой. Ведь Браммелл первый изобрел чрезвычайно современный по духу принцип «заметной незаметности» («conspicuous inconspicuousness») в одежде. Это означало, что костюм должен быть элегантным, но не привлекать к себе внимания.

«Незаметная» одежда во многом обеспечивала денди позицию власти: невидимый наблюдатель, следящий за поведением легкомысленно выставивших себя напоказ. Но, с другой стороны, этот принцип базировался на новой буржуазной идеологии изначального равенства стартовых возможностей: скромный костюм был направлен против аристократической тактики демонстрировать знатность и богатство через роскошную одежду.

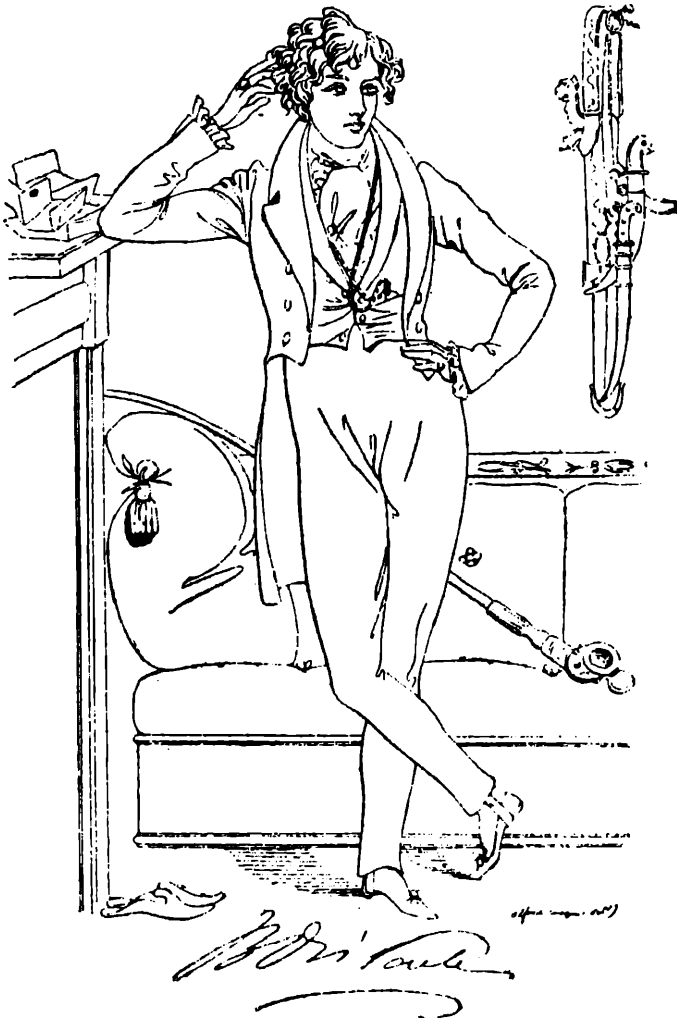
Однажды, когда один приятель похвалил костюм Браммелла, тот ответил: «Раз вы обратили на меня внимание, значит, я не столь уж элегантен», — очевидно, денди был не слишком высокого мнения о вкусе этого знакомого. Принцип «заметной незаметности», таким образом, подразумевал избирательную видимость — не для всех и не во всем, риторические фигуры намеренной слепоты и частичной «включенности» зрения.

Это симптом очень важных культурных перемен: дендистские визуальные приемы характерны для формирующегося как раз в этот период общества модерна. Как замечает автор книги по истории оптической техники Джонатан Крэри, «между 1810 и 1840 годами... происходит полная переоценка визуального опыта: зрение приобретает беспрецедентную мобильность и способность к обменным отношениям (exchangeability), более не связанные с каким-либо реальным основанием или референтом»²⁵.

23 Пыляев М.И. Цит. соч. С. 211.

24 Jesse W. Op. cit. Vol. II. P. 20: «...carried an eye-glass on the top of his cane, which being constantly in proximity to his nose, had a most comical effect».

25 Crary J. Techniques of the observer: on vision and modernity in the XIX century. Cambridge; L.: MIT Press, 1996. P. 14.



Илл. 5. Д. Маклис. Портрет Дидраэли
(на заднем плане – трость с моноклем).

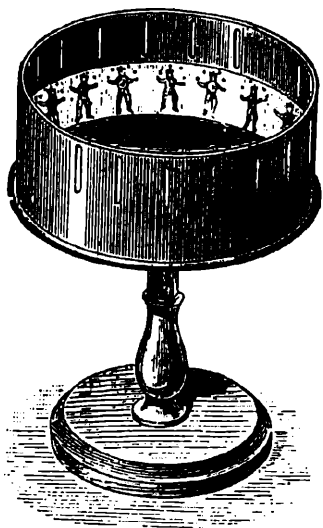
Символом классической модели зрения, господствовавшей на протяжении XVII–XVIII веков, для Крэри является камера-обскура. Этот оптический прибор четко позиционировал наблюдателя извне и позволял геометрически выстроить ландшафт²⁶. Главный признак наступающих перемен — зрение осознается как физиологическое, телесное, зависимое от культурных установок наблюдателя и акцентирующее субъективность:

В 1820–1830-е годы наблюдатель перемещается, он выходит за установленные границы внутреннего и внешнего в camera obscura на незамеченную территорию, где различие между внутренними ощущениями и внешними знаками утрачено. Именно в этот период впервые происходит

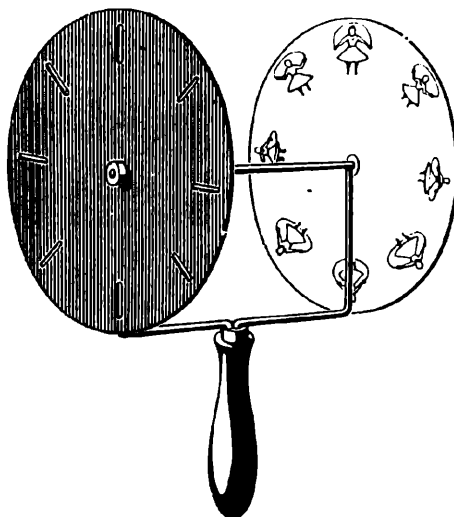
26 Камера-обскура, к примеру, фигурирует в фильме «Контракт рисовальщика» Питера Гринуэя.

«освобождение» (liberation) зрения в XIX веке. Одновременно возникает множество способов перекодировать активность взгляда, организовать ее, сделать более интенсивной и менее рассеянной. Так императивы капиталистической модернизации, разрушая поле классического зрения, создавали особую технику для того, чтобы повысить зрительное внимание, рационализировать ощущения и управлять восприятием²⁷.

В качестве примеров такой особой модернистской оптической техники²⁸ у Крэри выступают широко распространенные в XIX веке зрительные игрушки — калейдоскопы, стереоскопы, волшебные фонари и фантаскопы.



Илл. 6. Зоотроп.



Илл. 7. Фенакистископ.

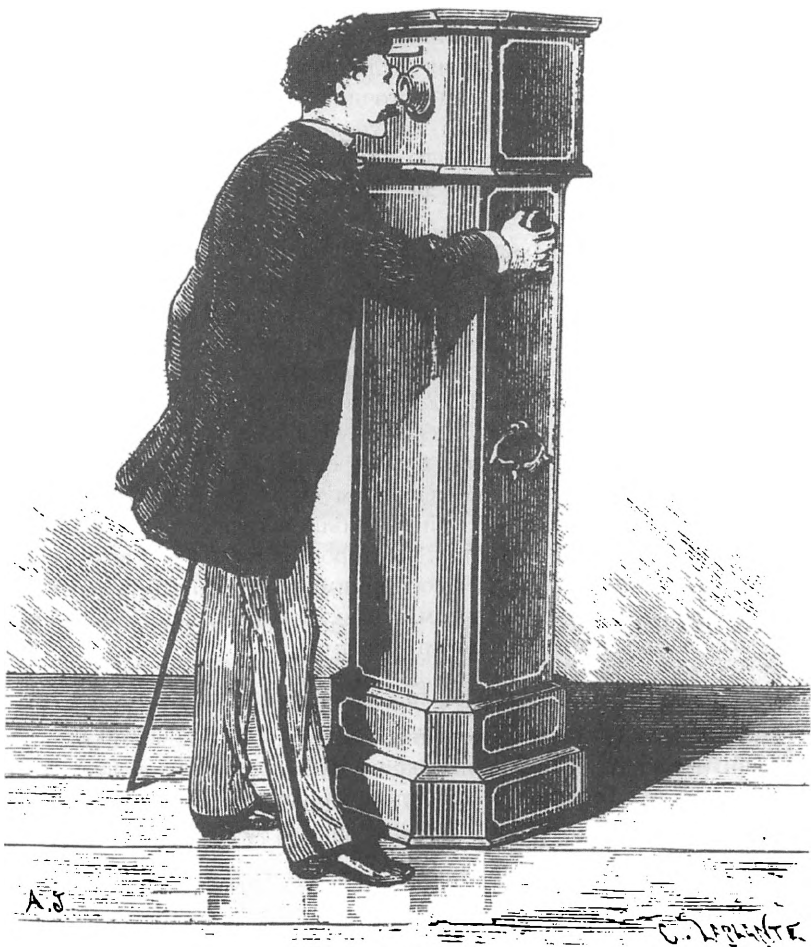
Каждый из этих приборов имел свою историю и легенду. Так, фантаскоп был изобретен бельгийцем Этьеном Гаспаром Робертсоном (1763—1837). Невозможно не процитировать здесь одну старинную книгу: «Известный физик и воздухоплаватель Робертсон... давал представления появления духов, приводившие в изумление весь мир. Долгое время никто не мог доискаться, какие средства употреблялись при этом, и прошел целый ряд лет, прежде чем тайна открылась, к сожалению, не путем догадки, но благодаря предательству. Это было не что иное, как волшебный фонарь с некоторыми механическими и театральными прибавлениями, названный Робертсоном “фантаскопом”»²⁹. Робертсон триумфально гастролировал по всей Европе с уникальным шоу: он проецировал изображения духов на невидимый для зрителей экран из прозрачной кисеи, причем сам фантаскоп был установлен в отдельном помещении и снабжен особыми линзами под названием «кошачий глаз», которые позволяли

27 *Crary J.* Op. cit. P. 24.

28 См. информативный сайт, где дается виртуальная экскурсия по истории оптических приборов, фотографии и кино: <http://easyweb.easynet.co.uk/~s-herbert/momiwelcome.htm>.

29 *Розенбоом Э., Грунбах Л.* Силы природы и пользование ими. СПб., 1902. С. 371.

менять яркость изображения. Размер картинки модулировался за счет передвижений волшебного фонаря: когда проектор откатывали назад, изображение увеличивалось — это был прообраз функции «zoom» в современной фототехнике. Иногда вместо кисейного экрана использовалась дымовая завеса — тогда эффект мистической достоверности был максимальным. «Подходящая музыка, искусственный гром, буря или дождь служат для усиления впечатления. Чтобы устранить всякий шум и не мешать иллюзии, аппарат бесшумно перекачивается с одного места на другое на колесах, покрытых сукном»³⁰. Публика валом валила на сеансы Робертсона, во время представления из зала доносились вопли ужаса. Долгое время никто не мог догадаться, каким образом достигались фантазмагорические чудеса, но в итоге Робертсона предал его ученик, разгласивший тайну хитроумного устройства.



Илл. 8. Стереоскоп 1870-х годов

³⁰ Там же. С. 372.

Оптические игрушки были популярным салонным развлечением как в Европе, так и в России. Теофиль Готье, запечатлевший аристократический быт Петербурга в 1858 году, вспоминал: «После обеда гости расходятся по гостиним... Крутящиеся стереоскопы предлагают свое развлечение — посмотреть на движущиеся картины... Все это служит поддержкой смущенным или вообще стеснительным по натуре людям»³¹. А когда Готье попадает на роскошный императорский бал в Зимнем дворце, ему в голову опять приходят метафоры, связанные с оптическими игрушками: «Калейдоскоп с его бесконечно движущимися сыпучими частичками, хроматоскоп с его расширениями и сужениями, где кусок простого холста на вращающемся валике становится цветком, затем меняет свои лепестки на зубцы короны и в конце концов солнцем кружится вокруг бриллиантового центра, переходя от рубина к изумруду, от топаза к аметисту, — только эти два аппарата и могут, увеличенные в миллионы раз, дать представление об этом зале в драгоценных камнях и цветах, в бесконечном движении, меняющем свои сверкающие арабески»³². Эти развернутые метафоры были понятны современникам Готье — и французским, и русским читателям: сама сфера зрения была настолько символически насыщена, что служила естественным источником для бесконечных сравнений и наблюдений. Придворный бал уподобляется оптическим игрушкам, которые, будучи, по идее, всего лишь средством, позволяющим детально рассмотреть зрелище, тем не менее становятся самоценной моделью восприятия³³.

Из наиболее масштабных зрелищ эпохи следует назвать панорамы, которые устанавливались во всех крупнейших городах. В Париже были знамениты панорамы Прево, в Нью-Йорке — Джона Вандерлина. В многофигурных композициях, благодаря правильному использованию законов перспективы, достигалась полная иллюзия реальности: зритель оказывался в центре кругового пейзажа. А в 1822 году в Париже была установлена диорама Ш.-М. Бутона и Л.М.Ж. Дагера — будущего изобретателя фотографии, — имевшая невероятный успех у современников благодаря прозрачной живописи и постепенно менявшемуся освещению. Так в разных жанрах — от камерных развлечений до публичных шоу — конструировалось новое идеальное пространство, в котором зритель имел возможность испытать пределы «очевидности» воспринимаемого. Новый субъект, концептуально заявленный еще Кантом и Фихте, осторожно пробовал себя, играя — развлекаясь оптическими игрушками.

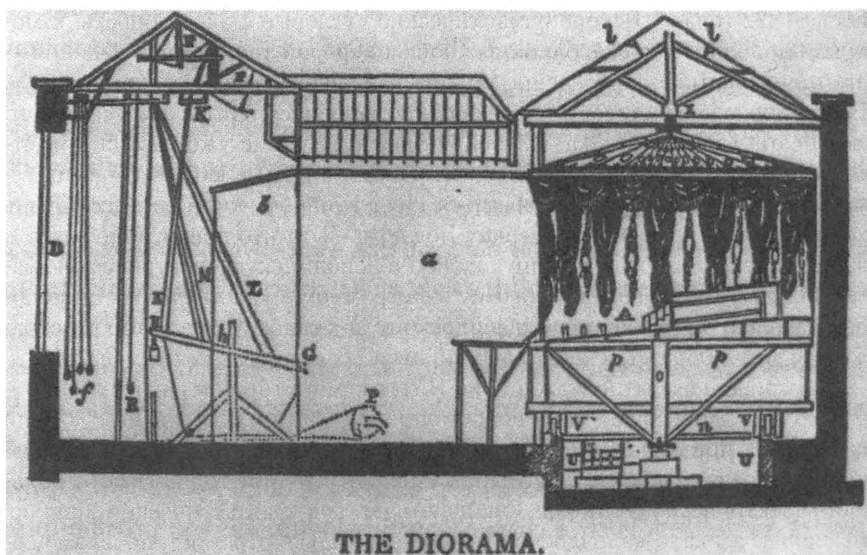
Наиболее полно риски и преимущества новой зрительской субъективности были отрефлектированы в культуре романтизма. Волшебный мир фантазмагорий, двойников, бесконечных метаморфоз и видений был отыгран романтическими авторами по максимуму — достаточно вспомнить литературные тексты Гофмана³⁴, Колриджа, Жерара де Нерваля. Явленное зрелище перестало быть свидетельством достоверности — наоборот, оно

31 Готье Т. Путешествие в Россию. М.: Мысль, 1990. С. 113.

32 Там же. С. 116.

33 Подробнее о роли оптических приборов в культуре см. замечательные труды Барбары Стаффорд: *Stafford B. Body criticism*. MIT Press, 1993; *Artful science*. MIT Press, 1994.

34 Об оптике Гофмана см.: *Вайнштейн О.Б. Волшебные стекла Э.-Т.-А. Гофмана // Литературные произведения XVIII—XX веков в историческом и культурном контексте*. М.: Изд-во МГУ, 1985. С. 124—131.



Илл. 9. Лондонская диорама 1823 г.

приглашало к размышлениям о собственной сконструированности. Не случайно оптические мотивы в романтических текстах служат нарративным механизмом, переключая точки зрения в повествовании или демонстрируя неисчерпаемые возможности воображения героя.

Важный переломный текст в этой традиции — последняя новелла Гофмана «Угловое окно» (1822), в которой парализованный рассказчик целыми днями наблюдает жизнь толпы на рыночной площади. Он прикован к инвалидному креслу, но игра воображения открывает перед ним фантазмагорические картины. Характерно, что самое первое впечатление у гостя, который глядит сквозь угловое окно на рынок, сходно с состоянием транса: «Зрелище то, правда, довольно занято, но в конце концов утомительно, а у человека особенно восприимчивого может даже вызвать легкое головокружение, которое немного напоминает предшествующее сну полубезытье, не лишенное, впрочем, приятности»³⁵. Именно это эйфорическое состояние транса связано у Гофмана с особым «умением видеть». Гофмановский герой дает в руки гостю лорнет и приглашает его полюбоваться мизансценами обыденной жизни, на ходу комментируя и импровизируя, благодаря чему ему даже удается «разглядеть» чертенка, подпиливающего ножки стула, на котором восседает торговец. Это видение еще допускает линзу воображения, романтический «серапионовский принцип», но гофмановский герой уже заявляет: «Я должен отказать от той действительной творческой жизни, источник которой во мне самом, она же, воплощаясь в новые формы, роднится со всем миром»³⁶.

Эти новые формы, которые пронизательно предчувствовал Гофман, уже начинали функционировать в городской повседневности. Гофман опубликовал «Угловое окно» в 1822 году, а «большая часть парижских пассажей, — отмечает Вальтер Беньямин, — возникла за полтора десятилетия

35 Гофман Э.Т.А. Угловое окно // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 2000. С. 214.

36 Там же. С. 213.

после 1822 года»³⁷. Вскоре романтические «угловые окна», лорнеты и монокли дополняются еще одной важной метафорой творческого видения — это стэндалевское определение романа как «зеркала на большой дороге». Всепоглощающее универсальное зрение становится авторским «всезнанием» поэта или художника. Изучение людей на улице уже рассматривается не просто как тренинг наблюдательности, а скорее как особый вид гедонизма, способность подзаряжаться коллективной энергией масс. Очень хорошо об этом сказано в очерках Бодлера: «Тот, кто движим любовью к жизни мира, проникает в толпу, словно в исполинскую электрическую батарею. Он подобен зеркалу, такому же огромному, как эта толпа; он подобен наделенному сознанием калейдоскопу, в каждом узоре которого отражается многообразие жизни и изменчивая красота всех ее элементов. Это “Я”, которое ненасытно жаждет “не-Я” и ежеминутно воплощает его в образах более живых, чем сама непостоянная и мимолетная жизнь»³⁸. Серия сравнений, приведенная в этом небольшом фрагменте Бодлера, в высшей степени показательна: фланер заряжается энергией от толпы, как от большой электрической батареи, он действует как фантастический прибор, мыслящее зеркало-калейдоскоп, которое не только отражает, но и само создает новые узоры, комбинации образов.

Визуальная натренированность в оптических играх исподволь подготавливала важные перемены в восприятии мира и на повседневном уровне: санкционировалось право смотрящего на иллюзию. Отношение к зрительной информации как будто заранее подразумевало некоторую долю иллюзорности картинки или, во всяком случае, готовность к новым неожиданным ракурсам. «Освобожденное» зрение быстро пресыщалось статичными и понятными видами, для полноты восприятия требовалась игра, предчувствие новых ощущений и желаний. Дендистский взгляд из эркерного окна соответственно дополняется визуальным опытом «Углового окна» Гофмана.

В сфере одежды такая игра потенциальных желаний и сопутствующая ей перенастройка глаза знакома каждому на повседневном уровне: модная деталь приковывает к себе взгляд, а остальная, более консервативная часть костюма как бы временно исчезает из виду, воспринимается периферийным зрением. Вышедший из моды наряд начинает «резать» взгляд, а новое платье, отвечающее духу времени, напротив, манит взоры и кажется невероятно привлекательным, даже если вчера такой фасон поражал своей непривычностью.

Подобный настрой естественно удовлетворяется в современной моде за счет сезонной смены коллекций, не говоря уже о более глубоких фундаментальных сдвигах, случающихся раз в несколько лет, когда кардинально меняется силуэт: к примеру, плечи становятся более массивными или, наоборот, узкими, прилегающими.

Новая мода всегда провоцирует смену имиджа: увидев необычный фасон в магазине, покупатель бессознательно совершает мгновенную мысленную примерку, пытаясь представить себя в этой вещи хотя бы по принципу «мое/не мое». Если есть малейшая зацепка, воображение сразу подсказывает другие детали нового имиджа — включается машина желаний, человек видит себя Другим. И этот другой образ тоже потенциально видит себя Дру-

37 *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 141.

38 *Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 290.

гим. В «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше писал о таких удовольствиях: «Охваченный этими чарами дионисический мечтатель видит себя сатиром и затем, как сатир, видит бога, т.е. в своем превращении зрит новое видение вне себя, как аполлоническое восполнение своего состояния»³⁹.

Модернистская парадигма, поощряя моду (тавтология здесь отнюдь не случайна!), вносит в одежду вектор времени и тем самым нарушает стабильность личной идентификации. «Освобожденное зрение» работает в динамичном поле желаний — оно идеально обслуживает человека в буржуазном мире, где на каждом шагу подворачиваются новые возможности самореализации, а новые товары выступают как символы будущего и технического прогресса.

Описываемые перемены в работе зрения отражают кардинальный перелом, который произошел в системе означивания на рубеже XVIII—XIX веков, особенно во всем, что касается внешности. В традиционной культуре каждый человек должен был носить тот костюм, который отражал его социальный статус: ремесленник одевался согласно своей профессии, дворянин — согласно аристократической моде. Нарушение этих норм регулировалось так называемыми «законами о роскоши», которые четко предписывали количество украшений и ценность тканей в костюме каждого сословия. Буржуазные революции во многом опрокинули существовавшую веками иерархию сословий: отныне по одежде нельзя было с первого взгляда определить положение и достаток человека. В обществе модерна резко возросла социальная мобильность, появилось огромное количество лиц, пробовавших себя на новом профессиональном поприще, молодые люди из провинций устремились в города делать карьеру. Нарушилась «великая цепь бытия»⁴⁰.

Эти факторы привели к расшатыванию традиционных отношений между означаемым и означающим в семантике внешности и костюма: исчезла жесткая привязка к времени и пространству, четкое различие между оригиналом и копией, взамен начал функционировать новый, более сложный и отточенный семиотический механизм. Он подразумевает непривычные ранее формы символического обмена, непрямую или отложенную связь между означаемым и означающим: проблематизация зрения происходила одновременно с развитием новых технических средств.

Появление фотографии в конце 30-х годов XIX столетия; производство готового платья и изобретение швейной машинки, телеграфа, распространение массовой культуры — все это знаменует иные принципы обработки визуальной информации. В этот переломный момент городская цивилизация перестраивает свой семиотический код, требуя более тонкого чтения визуальных знаков, дополнительных приемов рефлексии.

Подобная «расшатанность», когда устанавливаются новые правила игры на стыке двух культурных эпох, очень симптоматично проявляется в эстетике дендизма. **Денди-наблюдатель уже во многом действует по законам новой модернистской парадигмы.** Аналитический взгляд Браммелла — предвестник новой эпохи модерна, первая проба пера. В период Регентства одиночка, арбитр красоты, устанавливал свои правила, пользуясь привилегиями лидера моды. В середине же века эти правила стали достояни-

39 Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 86.

40 Так вслед за историком идей Артуром Лавджоем принято именовать устоявшийся порядок и символическую иерархию в общественном сознании. См.: Лавджой А. Великая цепь бытия. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.

ем масс, точно так же, как из «незаметного» и в свое время дерзкого дендистского костюма позднее получился типовой темный мужской костюм, который с небольшими изменениями дошел до наших дней.

Критический взгляд Браммелла, ставя под сомнение старые каноны элегантности, уже подразумевал внушаемость зрителя. Поклонники денди — взять хотя бы его клубных компаньонов по наблюдениям у эркерного окна — были готовы вслед за ним реально **увидеть** эстетические преимущества строгого стиля; их взоры уже оскорбляла разряженность нуворишей. Освобожденное зрение в сфере моды сотворило «бархатную» революцию: это был беспрецедентный коллективный визуальный опыт, который способствовал формированию нового информационного поля. Поколение 30-х годов XIX века уже знало, на что обращать внимание, читая внешность, а что игнорировать. Этот процесс можно сравнить с тем, как наш современный взгляд в повседневной жизни запросто отсекает невостребованную в данный момент визуальную информацию: работающий за компьютером человек переключает клавиатуру на латиницу и просто перестает видеть кириллицу (если, конечно, он не печатает вслепую).

Оптические игры у окна клуба «Уайтс» можно считать тренингом модернистского зрения, его рабочей настройкой в разных диапазонах. Результаты этой «настройки» не заставили долго ждать. Во второй половине XIX века наблюдательный взгляд из эркерного окошка окончательно обретет еще одну важную функцию: опознание прохожего, определение его социального статуса и всех возможных жизненных обстоятельств по деталям костюма. Это метод Шерлока Холмса, но у знаменитого сыщика чтение одежды сугубо прагматично — это уже не развлечение и не светская игра, а наука, профессионализм. У Конан Дойля в рассказе «Случай с переводчиком» есть очень примечательная сцена: Шерлок Холмс вместе с братом Майкрофтом сидят в клубе у эркерного окна и для разминки, перед тем как поговорить о деле, дают мгновенный экспресс-анализ внешности случайного прохожего:

Они сели рядом в фанаре окна.

— Самое подходящее место для всякого, кто захочет изучать человека, — сказал Майкрофт. — Посмотри, какие великолепные типы! Вот, например, эти двое, идущие прямо на нас.

— Маркер и тот другой, что с ним?

— Именно. Кто, по-твоему, второй?

Двое прохожих остановились напротив окна. Следы мела над жилетным карманом у одного были единственным, на мой взгляд, что наводило на мысль о бильярде. Второй был небольшого роста смуглый человек в съехавшей на затылок шляпе и с кучей свертков под мышкой.

— Бывший военный, как я погляжу, — сказал Шерлок.

— И очень недавно оставивший службу, — заметил брат.

— Служил он, я вижу, в Индии.

— Офицер по выслуге, ниже лейтенанта.

— Я думаю, артиллерист, — сказал Шерлок.

— И вдовец.

— Но имеет ребенка.

— Детей, мой мальчик, детей.

— Пойдите, — рассмеялся я, — для меня это многовато.

— Ведь нетрудно же понять, — ответил Холмс, — что мужчина с такой выправкой, властным выражением лица и такой загорелый — солдат, что он не рядовой и недавно из Индии.

— Что службу он оставил лишь недавно, показывают его, как их называют, «амуничные» башмаки, — заметил Майкрофт.

— Походка не кавалерийская, а пробковый шлем он все же носил надвинутый на бровь, о чем говорит более светлый загар с одной стороны лба. Сапером он быть не мог — слишком тяжел. Значит, артиллерист.

Далее, глубокий траур показывает, конечно, что он недавно потерял близкого человека. Тот факт, что он сам делает закупки, позволяет думать, что умерла жена. А закупил он, как видите, массу детских вещей. В том числе погремушку, откуда видно, что один из детей — грудной младенец. Возможно, мать умерла родами. Из того, что он держит под мышкой книжку с картинками, заключаем, что есть и второй ребенок⁴¹.

По ситуации здесь явная отсылка к клубным играм эпохи Регентства (наблюдатель у эркерного окна клуба), но господствует уже совсем другая поэтика — азарт распознавания жизненных обстоятельств, чтения любой случайной внешности как доказательство профессиональной выучки. Если Браммелл, сидя на своем любимом месте у окна, оценивал фланирующих братьев-аристократов, вступая с каждым в мгновенный визуальный контакт, то Шерлок и Майкрофт вылавливают из уличной толпы самые разные социальные типы и мастерски определяют историю первого встречного. Перед ними не стоит задача модной критической оценки, в их взглядах нет ни соревновательности, ни высокомерия, они не арбитры элегантности, а детективы или в более общем смысле — исследователи современного им общества, «натуралисты» в урбанистике⁴².

Итальянский исследователь Карло Гинзбург, сравнивая труды Конан Дойля, искусствоведа Морелли и Фрейда, приходит к выводу, что к концу XIX века, «точнее говоря, между 1870 и 1880-ми годами», начинается новая парадигма, выдвигающая на передний план незначительные подробности, побочные факты, знаковые детали. Он назвал этот феномен «уликовой парадигмой»⁴³. Дешифровка «следов», согласно К. Гинзбургу, выразилась в изобретении различных научных методов — от антропометрического метода Альфонса Бертийона и классификации преступников Ломброзо до опознания по отпечаткам пальцев Ф. Гальтона и атрибуции картин Морелли. Все эти дисциплины объединяет сходная установка: «Даже если реальность и непрозрачна, существуют привилегированные участки — приметы, улики, позволяющие дешифровать реальность»⁴⁴. А дешифровка совершается за счет перенастройки глаза.

Михаил Ямпольский в своей книге «Наблюдатель», анализируя перипетию оформления новой визуальности, выделяет несколько фигур, берущих на себя культурное бремя дешифровки: денди, фланер, старьевщик, детектив, хулиган, шпион. Все эти типы замещают художника и наделены «сверхзрением», которое позволяет им ориентироваться в условиях разрушающейся старой культурной иерархии. Глубинные процессы, стоящие за этим, — «борьба за вакантное место аристократии в символической парадигме»; «художник, вырабатывая для себя театрализованную культуру бо-

41 *Конан Дойль А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: Слог, 1993. С. 444–445.

42 В литературе эту линию успешно продолжают чуть позже Эмиль Золя и братья Гонкуры.

43 *Гинзбург К.* Мифы — эмблемы — приметы: морфология и история. М.: Новое издательство, 2003. С. 189–241.

44 Там же. С. 224.

гемы или дендизма, принимает роль травестированного аристократа, тем самым включаясь во всеобщий социальный театр»⁴⁵. Опираясь на концепцию Вальтера Беньямина, Ямпольский подчеркивает, что новая роль денди/художника/детектива/старьевщика заключается в чтении микрознаков, в критике тотальной травести: они способны почувствовать ауру «аллегории», которая сопровождает обыденные вещи после разрыва с органическим историческим контекстом.

Добавим, что эти важные концептуальные сдвиги были бы невозможны без одной принципиальной перемены в бытовой жизни XIX столетия: кардинального улучшения освещения. Если в начале века дома освещались главным образом восковыми свечами (или сальными в бедных семьях) и масляными лампами, то появление газового освещения в Лондоне в 1810-е годы радикально изменило ситуацию. В центре города с наступлением темноты не прекращались ночные развлечения, по вечерам люди гуляли, заходили в пабы, делали покупки. В 1817 году газовое освещение стали применять в лондонских театрах, а владельцы текстильных фабрик ввели у себя ночную смену. В других европейских городах газовое освещение было введено позднее: в Париже в частных домах с 1825 года, а в Риме газовое освещение на улицах было введено в 1846 году специальным указом папы Пия IX.

Газовое освещение создавало особые фантазмагорические эффекты на улицах: «Лучи газовых фонарей, вначале слабые в борьбе с умирающим днем, наконец, одержали верх и залили все судорожным и вульгарным блеском. Все было темно и при этом великолепно, наподобие эбена, с которым сравнивали стиль Тертуллиана. Бредовые эффекты освещения захватили меня, и я начал изучать отдельные лица...»⁴⁶ Эта причудливая игра света настолько захватывает рассказчика в новелле Эдгара По, что он пускается вслед за одним незнакомцем, привлечшим его внимание, и всю ночь проводит в странствиях, пытаясь разгадать тайну «человека толпы».

Благодаря улучшению освещения в повседневной жизни стало возможным рассмотрение мелких деталей, которые ранее часто оставались незамеченными. Это повлияло и на уровень медицинских осмотров и операций, и на гигиенические стандарты: «темные углы» в доме теперь тоже подвергались тщательной уборке. Кроме того, в середине столетия началось массовое производство очков, и стекло как материал стало все больше входить в моду. Для любителей рассматривать «мелочи жизни» сложились достаточно благоприятные условия.

Изоощренный дендистский взгляд, натренированный по принципу «заметной незаметности», выделяет в одежде свои привилегированные участки — знаковые детали. «Сверхзрение» денди позволяет ему различать микрознаки в костюме. Опознание «своих» совершается по мелким, но информационно емким признакам: «Качество вещи становится признаком «благородства». Когда цвет ткани приглушен, важнее делается ее качество и то, как пришиты пуговицы. Еще один признак — качество кожи на ботинках. Завязывание галстука превращается в тонкую науку; галстучный узел подтверждает законность притязаний на «благородство» владельца, сам же по себе галстук — просто неприметная ткань. Когда отделка карманных часов сделалась проще, стало важно, из какого металла они сделаны. Знание всех этих тонкостей составляло науку ненавязчивого наме-

45 Ямпольский М. Наблюдатель. М.: Ad Marginem, 2000. С. 20.

46 По Э.А. Человек толпы // По Э.А. Полн. собр. рассказов. М.: Наука, 1970. С. 281.

ка, ибо кто кричит о том, что он джентльмен, таковым не является...»⁴⁷ В стихии новой городской театральности совершенствуются навыки актеров, но и взгляд наблюдателя фокусируется на мелочах⁴⁸, работает на микроуровне. На первый план выходит различительная функция детали. Этот символический код мода сохранила и поныне: только марка часов — «Omega» или «Chopard» — сразу даст опытному взгляду достаточно информации о вкусах и доходах владельца.

Парадигма дендистского зрения изначально ориентирована на подрыв существующих иерархий и жестких правил, причем в ход пускаются такие приемы, как пристальное рассматривание или, напротив, демонстративное «незамечание», а в предельном случае дендистский взгляд может выступать как оружие в оптической дуэли. Использование лорнетов и моноклей в сочетании с «незаметной» одеждой обеспечивает наблюдателю позицию власти. Его критический взгляд утверждал новые законы перформативного зрения, а визуальное «сканирование» по костюму служило пропуском на светские рауты. И если с помощью лорнета или монокля светский фронт мог бесцеремонно разглядывать красавиц, то Браммелл благодаря своему «различающему» взгляду столь же решительно разоблачал социальные претензии нуворишей, желающих быть принятыми в высшее общество.

Но если раньше чтение тонко акцентированных деталей было прерогативой денди, то теперь этой техникой постепенно овладевает все более широкий круг наблюдателей. В обществе модерна становится необходимой более сложная и тонкая система опознания и селекции «своих» — по костюму, по манерам, по знаковым деталям. Это и подготавливает вторжение «уликовой парадигмы».

В «уликовой парадигме» как одной из составляющих модерна акцент делается на достоверности информации, на классификации и опознании по существенным деталям. Привилегированный объект для чтения — знаковая поверхность. Наблюдателю не нужно углубляться в бездны субъективности: ведь в последней записке Браммелла было только одно слово «starch» — «крахмал». Это был секрет его безукоризненных шейных платков.

Без особых преувеличений можно сказать, что зрение денди — визуальная лаборатория модерна. Денди всегда умели вовремя остановиться — они не стали, как романтики, исследовать соблазны и гибельность иллюзий: дендистский монокль нельзя путать с «волшебным стеклом» для чтения мыслей в гофмановской повести «Повелитель блох». Поверхностноскользящий или аналитически-классификаторский дендистский взгляд был противоположностью романтического стремления к бессознательно-

47 *Сеннет Р.* Падение публичного человека. М.: Логос, 2003. С. 184.

48 Искусство видеть мелочи было важным критерием эстетического вкуса в дискуссиях XVIII века. Согласно Давиду Юму, «совершенство нашего вкуса — это умение точно схватывать мельчайшие объекты, не давая ничему ускользнуть или остаться незамеченным. Чем меньше объекты, замеченные глазом, тем тоньше и искуснее строение и комбинация его частей. Тонкость нашего физического вкуса проверяется не острыми ощущениями, но тем, ощущаем ли мы в смеси drobных частиц каждую частицу, несмотря на ее малые размеры и на то, что она находится в смешении с другими частицами» (см.: Юм Д. О норме вкуса // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 313).

му и мистическому⁴⁹. Но и в дендистской оптике был свой полюс субъективности — своеволие лидера моды, устанавливающего новые нормы вкуса. Дендизм санкционирует предельную мобильность зрения, возможность как сфокусироваться на отдельных частностях, так и отключиться совсем.

Модель визуальности, разработанная в дендизме, развивалась на протяжении всего XIX столетия. Зрительная парадигма зрелого модерна к концу века дает новый выразительный вариант — импрессионизм в живописи и эстетизм в литературе. Оскар Уайльд в эссе «Упадок лжи» 1891 года довел до логического предела дендистский принцип избирательного зрения: «Вещи существуют потому, что мы их видим, а что мы видим и как мы видим — это уже зависит от искусств, оказавших на нас влияние. Смотреть на вещь — совсем не то, что видеть вещь. Мы не видим вещи, покуда не видим ее красоты. Тогда, и только тогда эта вещь начинает существовать. В настоящее время люди видят туманы не потому, что они существуют, но потому, что поэты и живописцы показали им таинственную прелесть подобных эффектов»⁵⁰. По сути, Уайльд в этом рассуждении провозглашает абсолютную приоритетность эстетического взгляда: здесь уже ощутимы неоромантические обертоны. И если ранее в середине века денди, равным образом как и фланер, и детектив, замещал фигуру художника, то теперь «сверхзрение» — явная прерогатива «поэтов и живописцев». Как писал наследник романтиков Рильке, «Мы — пчелы невидимого. Мы испуленно собираем мед видимого, чтобы наполнить им золотой улей невидимого»⁵¹.

49 Эта намеченная противоположность допускает знаменательные исключения: Эдгар По, блистательно соединявший в своих рассказах аналитические выкладки и мистицизм, а также поздний Конан Дойль — создатель Шерлока Холмса на склоне лет увлекся спиритизмом.

50 Уайльд О. Полн. собр. соч. СПб., 1912. Т. 3. С. 179–180.

51 Рильке Р.М. Письмо Витольду Гулевичу // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 305 (перевод дан в авторской редакции. — О.В.).

ВИКТОРИАНСКАЯ АНГЛИЯ В ИНТЕРНЕТЕ

Викторианская Англия представлена в Интернете мощно и весьма разнообразно: от серьезных академических проектов, созданных усилиями ученых-гуманитариев, до популярных сайтов, предлагающих своим посетителям культурно-историческое развлечение в стиле ретро.

Первым шагом исследователя в викторианском Интернете по праву можно считать ресурс «Victoria Research Web», размещенный по адресу <http://victorianresearch.org/> и представляющий собой бесценное собрание ссылок на визуальные ресурсы, сайты библиотек, архивов, исследовательских групп, журналов, конференций, а также на форумы, самым известным из которых является запущенный в 1993 году бесплатный форум «VICTORIA», где специалисты в самых разных областях, объединенные интересом к «долгому XIX веку», имеют возможность обмениваться информацией. Чтобы стать участником этой захватывающей дискуссии, достаточно направить свой запрос по адресу LISTSERV@LISTSERV.INDIANA.EDU. Естественно, что такие гуманитарные мегаресурсы, как «Andromeda» (<http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Lit/victoria>) и «Voice of the Shuttle» (<http://vos.ucsb.edu/>), предлагают большие разделы ссылок на сайты по литературе, истории, философии и науке викторианского периода.

Парад специализированных викторианских сайтов открывает обладатель многочисленных наград проект Джорджа Лэндо «Victorian Web», расположенный по адресу <http://www.victorianweb.org/> и представляющий собой поисковую систему в форме постоянно пополняющейся энциклопедии викторианской культуры. Содержание сайта охватывает эпоху в самых разных ее ипостасях: ресурс открывается разделом «Викторианцы» с материалами о королеве Виктории, викторианском вкусе и понятии джентльменства, расовых дискуссиях и религиозных сомнениях времени, затем следуют разделы «Гендерные вопросы», «Философия», «Наука», «Театр и популярные развлечения», «Религия», «Авторы», где можно найти биографии и библиографии многих викторианских писателей. Собственно источники находятся под рубрикой «Викторианские тексты»: здесь выложены важнейшие для эпохи сочинения, от главы из «Культуры и анархии» М. Арнольда и «О происхождении видов» Ч. Дарвина до избранных стихотворений Теннисона, Браунинга и Кристины Россетти.

Сайт «Victorian Prose Archive», размещенный по адресу <http://www.ajdrake.com/etexts/>, представляет собой архив викторианских текстов, среди которых фигурируют «Прошлое и настоящее» Т. Карлейля, «Культура и анархия» Арнольда, полное собрание сочинений У. Пейтера, «Портрет Дориана Грея» и ранние редакции «Намерений» О. Уайльда. Кроме того, сайт предлагает коллекцию полезных ссылок на электронные странички конференций, журналов и т.д., иными словами, своеобразный джентльменский набор исследователя, чьи интересы связаны с викторианской Англией.

Особое место в викторианском Интернете занимает Лондон, который был не только столицей могущественной империи, но и главным мегаполисом XIX века, индустриальным центром Западной Европы. Самым заметным проектом по викторианскому Лондону является ресурс «The Victorian Dictionary», созданный усилиями Ли Джексона и размещенный по адресу <http://www.victorianlondon.org/>. Сайт, ядром которого служит «Лондонский словарь» («Dictionary of London», 1879) Ч. Дикенса-младшего,

представляет собой постоянно растущую коллекцию фрагментов из первоисточников, организованную по принципу энциклопедии. В роли источников выступают как собственно литературные тексты, так и журнальные публикации, газетные статьи, руководства по ведению домашнего хозяйства и уходу за внешностью, рекламные слоганы, полицейские отчеты, меню ресторанов и многое другое. Все это многообразие распределено по большим разделам («Архитектура», «Здоровье и гигиена», «Рынки», «Фотография и оптика», «Полиция», «Транспорт», «Женщины», «Слова и выражения»), которые, в свою очередь, подразделяются на более мелкие. Так, например, под шапкой «Здоровье и гигиена» помещены, среди прочего, материалы по уходу за телом: информация о методах лечения кожных болезней, а также косметические и парфюмерные советы вплоть до того, как в домашних условиях приготовить лосьон для лица. Лондон эпохи королевы Виктории находится в центре внимания исследователей, объединившихся для создания сайта «Monuments and Dust: the Culture of Victorian London», поселившегося в сети по адресу <http://www.iath.virginia.edu/mhc/>. Сайт является совместным проектом исследователей городской культуры из Университета штата Виргиния, США, и Лондонского университета, которые, помимо сетевой деятельности, проводят ежегодные конференции в режиме реального времени по очереди в городке Шарлотсвилль штата Виргиния и в Лондоне. Материалы конференций частично публикуются на сайте. Кроме того, ресурс предлагает коллекцию отрывков из «Таймс» за 1850–1851 гг., текст Гюстава Доре и Джеральда Бланшара «Лондон: паломничество» («London: A Pilgrimage», 1851), материалы по Всемирной выставке 1851 года, а также подробную карту столицы викторианской Англии. Как и два предыдущих, сайт «The Nineteenth-century City», размещенный по адресу <http://www.st-andrews.ac.uk/~city19c/viccicity/>, посвящен феномену викторианского Лондона. Ресурс, содержащий богатейший иллюстративный материал, организован по таким аспектам, как «Население», «Домашнее хозяйство и здоровье», «Железная дорога и транспорт», «Женщины, жены и вдовы», отдельный раздел также посвящен одному из центральных событий в истории викторианской Англии — Выставке 1851 года.

Викторианские женщины-писательницы стали предметом описания и исследования в масштабном проекте «Victorian Women Writers Project» по адресу <http://www.indiana.edu/~letrs/vwwp/>, где представлены не только художественные, но и публицистические тексты малоизвестных писательниц викторианского периода (всего 150 текстов более чем 50 авторов). Для удобства навигации сайт оборудован поиском по ключевому слову или фразе.

По адресу <http://www.usc.edu/dept/LAS/english/19c/newbooks.html> расположен незаменимый для исследователей эпохи ресурс «New Books in Nineteenth-Century Studies», который представляет собой список последних, начиная с 1995 года, публикаций по английскому XIX веку с выходными данными, указанием цены и рецензиями на некоторые из перечисленных книг.

В сети существует множество сайтов, посвященных отдельным проблемам истории и культуры викторианской Англии, среди которых особо хочется отметить «The Costumer's Manifesto», зарегистрированный по адресу <http://www.costumes.org/history/100pages/viclinks.htm>, где викторианскому костюму посвящен самый обширный блок материалов. Сайт предлагает различные возможности для навигации: можно путешествовать, руководствуясь хронологическим принципом, можно, исходя из личных пристрастий, начать с отдела женской, мужской или, может быть, детской одежды, чтобы затем перейти к аксессуарам, нижнему белью и технологии изготовления одежды. Среди прочего, на сайте имеется возможность озна-

комиться с трехтомным «Руководством по крою» (1893—1898), посмотреть отдельные фрагменты из модных журналов того времени с цветными и черно-белыми иллюстрациями, с фотографиями в том числе. Сайт «Victorian Medicine» (<http://www.geocities.com/victorianmedicine/>), посвященный медицине в викторианской Англии, состоит из четырех разделов: «Практика», «Наука», «Методы лечения» и «Тенденции». Учитывая объем заявленной проблематики, можно предположить, что в дальнейшем этот ресурс имеет все шансы дорасти до высокого академического и информационного уровня в области викторианских исследований. По адресу <http://project.vassar.edu/punch> в сети расположился проект, посвященный бесспорно самому известному юмористическому журналу того времени — журналу «Панч», который откликался на все сколько-нибудь значимые события и явления современности, от жарких политических дебатов до велосипедной лихорадки и феномена «Новой Женщины».

Кроме академических, серьезно настроенных ресурсов, викторианский Интернет предлагает широкий спектр популярных развлекательных сайтов на любой вкус. Так, например, «Victoriana.com», размещенный по адресу <http://www.victoriana.com/>, содержит весьма любопытные статьи на самые разные темы: викторианское Рождество с рецептами рождественской выпечки, советами, как правильно и безопасно украсить елку, первые рождественские открытки; содержимое гардероба королевы Виктории, история купального костюма, свадебная церемония в лучших викторианских традициях и многое другое. Все это великолепие богато иллюстрировано (в частности, особый интерес представляют свадебные и фривольные фотографии того времени) и подается в сопровождении незатейливой музыки викторианской эпохи. Кроме того, на «Victoriana.com» имеется специальная страничка ссылок на сайты музеев и исторических обществ, которые могут быть полезны всем так или иначе интересующимся эпохой королевы Виктории. Авторы проекта «Victorian Station» (<http://www.victorianstation.com/>) не скрывают любительского характера своего электронного детища. Между тем, сайт станет неплохим подспорьем для начинающих исследователей в области викторианской архитектуры и декора, которые смогут совершить виртуальное путешествие по комнатам дома, «построенного», «декорированного» и «обставленного» в соответствии с требованиями викторианского вкуса. На сайте представлены разделы по литературе и искусству того времени, а также по моде, этикету, досугу и разным повседневным мелочам. Как и большинство развлекательных сайтов, «Victorian Station» предлагает своим посетителям пройтись по виртуальному торговому центру и приобрести вполне реальные вещицы в викторианском стиле. Для любителей сетевого шоппинга по-викториански открыты двери «Викторианского базара», расположенного по адресу <http://www.victorianbazaar.com/>, где можно присмотреть самые разные мелочи, вроде шляпки, саше или подушки. Наконец, ресурс «Victorian Laces» (<http://www.geocities.com/victorianlace>), названный Викторианским женским обществом «лучшим сайтом 2001 года», содержит немало любопытной информации, выстроенной по разделам «Общество и образ жизни», «Мода и красота», «Женщины эпохи», «Маленькие викторианцы», «Здоровье и медицина». Мир викторианского человека любовно восстановлен и представлен автором проекта во всем многообразии: поездка на воды, бал, лондонский сезон, свадьба и медовый месяц, викторианские секреты красоты, гигиенические практики эпохи, слуги и многое другое — словом, все, что может представлять интерес как для осуществляющего целевой поиск профессионала, так и для фланирующего по сети любителя.

IN MEMORIAM

ГАЛИНА АНДРЕЕВНА БЕЛАЯ

(19.10.1931, Москва – 15.08.2004, Москва)



ПАМЯТИ ГАЛИНЫ АНДРЕЕВНЫ БЕЛОЙ

В четвертом томе «Войны и мира» говорится, что с изгнанием французов из России и началом европейской кампании миссия Кутузова была исчерпана. «Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер», — заключает Толстой. Уйти из жизни вместе со «своей» эпохой — участь людей исторических. Галина Андреевна Белая, бесспорно, принадлежала к их числу.

Что, «кроме смерти», оставалось одному из самых деятельных и чистых представителей эпохи надежды и обновления, когда ей на смену пришло время бюрократического реванша и беспросветной скуки, к тому же усиленной и осложненной гнетущим ощущением *déjà-vu*? Поколению, пережившему конец оттепели, все это уже было знакомо до отвращения.

Галина Белая была шестидесятницей в лучшем смысле этого слова. Она пылко и неколебимо верила в разум и человеческую порядочность и твердо знала, что если следовать им не только в человеческих отношениях, но и в общественной жизни, можно сдвинуть горы. В этом историческом оптимизме была изрядная доля прекраснотушия кандидовской закваски, но похоже, что в нашей социальной среде, где любое усилие гасится непомерной силой трения, только такого рода наивность и позволяет действовать. «У Галины Андреевны совершенно нет чувства возможного», — как-то посетовал один из наших коллег. И, немного подумав, добавил: «Вероятно, поэтому ей иногда удается добиваться невозможного».

Впрочем, как известно, у этого поколения в целом сложились достаточно нервные и напряженные отношения с постсоветской Россией. Для большинства шестидесятников была характерна вполне определенная кривая социальных и политических пристрастий. Восторженно приняв перестройку и Горбачева, которого вместе с тем было принято упрекать в недостаточной решительности, они с ужасом отвернулись от перемен 90-х годов. Реальный облик раннего российского капитализма оказался едва ли не дальше от упований их молодости, чем обступавшая их долгие десятилетия гнетущая советчина, в ненависть к которой было инвестировано столько душевных сил.

Галина Андреевна оказалась в этом смысле счастливым исключением. Предаваться столь характерной для многих ее сверстников смущенной ностальгии по теплему удушью подсоветского существования у нее не было ни времени, ни охоты. На двенадцать лет жизни ее призванием стало то, что людям, воспитанным в условиях несвободы, обычно дается тяжелей всего, — институциональное строительство. Состоявшийся ученый и харизматический лектор, она большую часть своей феноменальной энергии и творческого потенциала отдала тому, чтобы выстроить и отстоять живую и работающую институцию. Историко-филологический факультет РГУ стал, как она сама любила говорить, ее последней книгой. Редко кому удается после шестидесяти начать новую жизнь и прожить ее с такой предельной насыщенностью. У шахматистов есть формула: «везет как первому призеру». Речь здесь идет о том, что удача улыбается тем, кто и без нее играет сильно, изобретательно и с безусловной уверенностью в себе. В этом, и, пожалуй, только в этом смысле можно сказать, что Галине Андреевне повезло.

Задумываясь задним числом, трудно даже понять, каким образом Галина Андреевна, с ее отвращением к рутине, способностью безоглядно увлекаться, максимализмом и пристрастностью и полным и блистательным отсутствием административного опыта или стремления к власти, могла оказаться столь выдающимся руководителем. Между тем все эти годы те, кто работал на факультете, ощущали ее лидерство как нечто абсолютно естественное и бесспорное — настолько, что сегодня невозможно себе даже представить, что ее кто-то может заменить. Мне кажется, что дело здесь, прежде всего, в любви.

Как-то в мои студенческие годы одна замечательная преподавательница сказала нам: «Многие из вас в будущем станут моими коллегами. Запомните, все разговоры о методике ничего не стоят. Чтобы хорошо преподавать, нужно только две вещи. Любить свой предмет и любить студентов. В принципе чего-нибудь одного достаточно, но и то и другое вместе — это почти идеал». Галина Андреевна любила свой предмет, и ее заслуга в том, что его удалось отстоять в самые тяжелые годы советской реакции, огромна. Она любила студентов и переживала их успехи и неудачи с поражающим окружающих своей остротой материнским чувством. Но кроме того, она любила своих сотрудников, считая себя обязанной сделать все от нее зависящее, чтобы им комфортно и спокойно работалось, она любила свой факультет и свой университет, и, даже неловко об этом говорить, она любила свою страну и была искренне убеждена, что та достойна лучшего. Наверное, именно этот запас любви помогал ей долгие годы преодолевать смертельное заболевание и мучительное лечение.

В последний год жизни Галины Андреевны нам случилось глубоко разойтись во мнениях по очень принципиальному вопросу университетской жизни. Зная о состоянии ее здоровья и привычке принимать все близко к сердцу, я рассчитывал избежать обсуждения этой темы. Однако Галина Андреевна сама вызвала меня на разговор, который затянулся больше чем на три часа. Естественно, он получился непростым, но на редкость сердечным и откровенным. Похоже, каждый из нас остался при своем мнении, но мы оба смогли заново ощутить, что, как это всегда бывало за годы совместной работы, речь идет все же о споре и разногласиях единомышленников. Галина Андреевна вообще каким-то уникальным образом умела сочетать пылкую и безусловную убежденность в своей правоте с открытостью и способностью понимать собеседника. Потом она заговорила о своей болезни с откровенностью, поразившей меня не меньше, чем трезвость и бесстрашие ее отношения к жизни и смерти.

Возражать ей было бессмысленно, соглашаться невозможно, и я малодушно попытался перевести разговор на ее роль в жизни факультета, который не сможет без нее обойтись. Помолчав, Галина Андреевна твердо сказала: «Скучно», и это единственное слово прозвучало едва ли не горше и безнадежней, чем все предшествующие признания. Когда человеку ее темперамента и ее востребованности становится скучно жить, то трудно найти более ясный и не подлежащий обжалованию приговор эпохе и окружающей среде. В тот день я впервые по-настоящему почувствовал, что ее уход не за горами.

Несбывшиеся надежды принято высокомерно называть иллюзиями. Но в конце концов, многим ли надеждам суждено сбываться, да и те, что сбываются, часто ли приносят радость? Как известно, важнее не осуществить надежду, но жить с ней. Галина Андреевна Белая долгие десятилетия помогала всем нам надеяться.

В а д и м Г а е в с к и й

ЦАРСТВЕННАЯ НАУКА ФИЛОЛОГИЯ

(Фрагменты трех выступлений)

1. Смена парадигм, или Царственная наука филология

*(Выступление на праздновании 70-летия Г.А. Белой,
19 октября 2003 г.)*

Смена парадигм — теоретическая конструкция, означающая то, что должна означать, и с успехом применяемая Галиной Андреевной на своих лекциях. Нужно, однако, усмотреть в этих словах не только инструментальный смысл, но и биографический или экзистенциальный: проще говоря, смену парадигм пережили все мы, и не один раз, в своей жизни и в своей работе. Все люди моего поколения, не уезжая из Москвы, прожили свою жизнь в четырех достаточно разных странах. До 3 марта 1953 года это была одна страна, до 1985 года — другая, до 21 августа 1991 года — третья, а после этой даты — четвертая, сроки которой сегодня кончаются. Соответственно, менялось многое: политический строй, духовная атмосфера, господствующие ценности и установки. Официальную «табель о рангах» дополнял неофициальный «гамбургский счет», менялись и критерии самого «гамбургского счета». Самые ловкие сумели сразу занять и официальное, и неофициальное положение, вроде Евтушенко. Когда он гремел в Политехническом, Окуджава пел в маленьком Артистическом кафе против Художественного театра (сейчас этого кафе уже нет), а будущий эмигрант и Нобелевский лауреат читал свои стихи на частных квартирах, перемежая чтение одесскими анекдотами. Менялась и наша литературоведческая судьба. На смену непереводимому ни на какие европейские языки словосочетанию «идейная направленность» приходили загадочные концепты вроде симулякра, но что поразительно: душила идеологическая цензура или нет, коллеги не стремились носить гордое имя филолога, а хранили себя под скромным именем литературоведа. Литературовед похож на товароведа: нечто положительное, конкретное, без всяких претензий, притязаний, прельщений.

Но вот вы попадали на лекции Галины Андреевны — и что вас поражало больше всего? Царственные интонации лектора, царственный тон речи. А ведь в обыденных ситуациях Галина Андреевна на удивление общительна и проста, а в должности декана — внимательна и доступна. Но за кафедрой это совершенно другой человек, олицетворение Царственной Науки. Не филологический симулякр, а филология, какой ей положено быть — неуниженная, неискаженная, живая. Так было всегда. Конечно, смена парадигм как-то коснулась и ее, Галины Белой, филолога московской школы. Но парадигмы меняются, а человек остается, а потому и встречает свой юбилей в окружении благодарных учеников и воодушевленных студентов.

2. Выступление на открытом заседании Ученого совета

Историко-филологического института РГГУ

(Сороковой день, 19 сентября 2004 года)

У меня в руках только что вышедшая книжечка — сборник статей, а точнее, трех лекций, развернутых в большие статьи и посвященных трем критикам 1920-х годов: Н. Берковскому, В. Полонскому и А. Лежневу — двум москви-

чам и одному ленинградцу¹. Поскольку книжечка появилась в эти дни, она воспринимается если не как завещание Галины Андреевны, то как совет всем нам, ее коллегам и ее ученикам: не отсиживаться в столичной Москве, а видеть то, что происходит в нестоличной России. Дело в том, что курс лекций на весьма специальную тему читался не у нас, в РГГУ, а в Твери, в местном университете. Насколько мне известно, этот специальный курс вызвал большой интерес, и, насколько я могу судить, Галина Андреевна, с ее обостренным чутьем на общественные события и перемены, раньше многих поняла, что провинциальная Россия, до сих пор равнявшаяся на Москву и ждавшая сигналов оттуда, махнула на столицу рукой и стала выстраивать свою собственную систему культурной самозащиты. Не отказываясь от помощи московских гуманитариев, не утративших профессионального авторитета. Подобное происходит не только в литературоведении, но и в литературе, а также в театре, прежде всего — в музыкальном. Это первое, что я хотел сказать.

Второе — уже по существу книги, то, что касается предмета лекций. Речь там идет о деятельности в конце 20-х — начале 30-х годов трех ведущих критиков различных направлений, враждовавших друг с другом. Сегодня их имена полузабыты, кроме, разумеется, имени моего заочного учителя Наума Яковлевича Берковского, который, в отличие от Полонского и Лежнева, не был репрессирован и в середине 30-х годов предстал в совершенно новом качестве — не как воинственный рапповский активист, а как просвещенный историк литературы. Но Галину Андреевну интересует как раз рапповский эпизод — и вовсе не для того, чтобы обличить Берковского и обнаружить подмену, а для того, чтобы и там, в рапповском черном прошлом, обнаружить нечто неортодоксальное, не вполне рапповское, индивидуальное, а не групповое. Что заставляло ее так поступать? Страстное стремление к объективности и еще более страстное стремление к исторической справедливости, желание воздать всем по заслугам, нежелание всех людей 20-х годов мазать одной черной краской.

3. Из выступления на мемориальном вечере (19 октября 2004 года)

Сама Галина Андреевна любила называть себя «человеком 60-х годов», прекрасно зная, насколько двусмысленным стало понятие «шестидесятники», особенно в глазах молодых людей, студентов-скептиков, аспирантов-постмодернистов. Для нее же верность 60-м годам означала верность своей юности, своему юношескому романтизму и тем нормам профессионального поведения, которым она начала следовать с первых же шагов. Тогда, в послесталинское время, ситуация была парадоксальной: еще были великие отечественные филологи, но не было великой филологии, была лжефилология, а поэтому многое надо было начинать с самого начала. Надо было, помимо всего, вернуться к исходным этическим нормам классической русской филологии, к понятиям профессиональной чести или, по крайней мере, профессиональной порядочности, надо было вновь вспомнить о профессиональной ответственности ученого-филолога за каждую мысль, за каждое слово. И надо было раз навсегда перестать лгать. Вот что одушевляло Галину Белую — исследователя и Галину Андреевну — педагога. Вот почему ей — в поразительно короткое время — удалось создать историко-филологический факультет, самый романтический факультет среди всех московских гуманитарных факультетов.

1 Имеется в виду последняя книга Галины Андреевны: *Белая Г. А. История в лицах. Из литературной критики 20-х годов*. Тверь: Лилия Принт, 2003 (Сер. «Лекции в Твери»). — *Примеч. ред.*

Мария Розанова

ОНА БЫЛА МОЛОЖЕ

19 октября, в лицейский, пушкинский день, на филфаке РГГУ праздновали — нет! нет! не праздновали, праздновали когда-то раньше, а сейчас только горестно отмечали очередной день рождения Галины Андреевны Белой. Первый — без нее. И, естественно, все выступления были скорбными. О ней говорили коллеги, родные, друзья, студенты... Я внимательно вслушивалась, повторяя про себя: я тоже, я тоже...

И вдруг меня резануло слово очередного выступавшего: внучка Галины Андреевны Анна, студентка медицинского института, назвала Галю Белую бабушкой. Юридически все было правильно: если Анна — дочь Галиной дочери Марины, то это называется «внучка». Но стилистически — какая же Галя Белая — бабушка?! Ведь она была моложе всех нас!

По окончании скорбного заседания я пошла выяснять с Анной отношения. Подошла. Представилась. И говорю: что же ты ее так? Она же была... А Анна ни в какую — бабушка, и все тут. И тут как последний довод я привела ей слова одной знакомой четырехлетней внучки, которая, проведя несколько дней у бабушки, вернулась к родителям со словами: «А бабушка — очень хорошая девочка»...



Г.А. Белая. 1970 г.

Только сейчас я осознала, что нас разделяло меньше двух лет. Мы — ровесницы, а я всегда радостно держала ее в юных — логика, арифметика и всякие календарные соображения здесь не включались, все перекрывалось азартом Галиной жизни.

И не сразу пришло слово: ЖЕНЩИНА. Женщина — как главное качество, как стиль и доминанта во всем, что она делала.

Я человек многих профессий: когда-то была музейной крысой, когда-то занималась архитектурной реставрацией, когда-то преподавала историю искусства. Но больше, чем разные советские учреждения, меня кормили женщины. Первые свои деньги я заработала в 12 лет вышиванием блузки маминной сослуживице, все студенчество и сразу после я обшивала дам самых разнообразных весовых и социальных категорий, а пока Синявский сидел, я стала известным в Москве ювелиром. Я знаю женщин. В моей жизни их было слишком много... Но таких, как Галя Белая?!!

И вот вам ситуация: приезжаю я в Москву и обнаруживаю Галю в «Склифе» со сломанной ногой. У нее на счету уже несколько лет безнадежной болезни с операциями, облучениями и прочей химией, самочувствие, естественно, — дрянь, а тут нога, травматология, стоны свои и соседок по палате... А я тоже не в лучшей форме — после операции хожу только с клюкой, одна рука всегда занята, нужны карманы (тем более в дороге), да чтобы побольше. Пришлось сшить платье, на фасаде которого я разместила целых девять карманов разного размера. Захожу в палату, здороваюсь, подхожу к Галиной койке, она мне тихо бормочет что-то приветственное из-под приспущенных век, потом глаза приоткрываются, еще, еще чуть-чуть, голос крепнет, еще громче: «Сколько карманов?» — спрашивает Галя. А через полчаса — уже почти веселое чириканье, в которое мало-помалу включалась вся увечная палата.

Лет тридцать пять тому назад была у меня на улице Воровского мастерская, где мы с моей коллегой, я за своим верстаком, она — за своим, «ковали чего-то железного» для выставок, для театра и кино, а также для прекрасных дам. Галя частенько забегала к нам на огонек, и с ее приходом кончалась работа и начинался большой разврат. Все начиналось с обзора готовой продукции. Выкладывалось всё — серьги, браслеты, броши, кольца, подвески и даже ожерелья. Галя хотела всё. Она хотела серьги. Она хотела браслеты. Она хотела броши. Она хотела кольца. Она хотела подвески. И ожерелье она тоже хотела. Она хотела всё, что сделала я. Она хотела всё, что сделала замечательная художница Инесса Бешенцева. И желания ее были такие искренние, такие чистые и по-детски бескорыстные, что мы готовы были часами перебирать с ней эти игрушки. Именно там я впервые увидела в этой ученой даме маленькую девочку.

А потом она приезжала к нам в Париж и с той же детской жадностью заглядывала улицы, сады, фонари, витрины, прохожих, уличных музыкантов, музеи, дождь и солнце. Я показывала ей и шикарные кварталы, и сомнительные переулки, и однажды мы попали на улицу Сен-Дени, где тогда был основной парижский блядоход, и здесь Галя так же внимательно изучала разнообразный «товар» — молодой, постарше, почти старый, белый, черный, желтый... И вдруг спросила: «Интересно, а если я постою на этом углу, ко мне подойдут или нет? Как клиент различает — кто продается, а кто — нет?»

Любую ситуацию Галя всегда примеряла к себе. Как платье.

Мы ее очень любили...

«КАК НАДО ЖИТЬ, КАК НАДО УМИРАТЬ...»

(заметки бывшего студента о Галине Андреевне Белой)

В марте 1975 года в 308-й аудитории факультета журналистики МГУ на проспекте Маркса (ныне улица Моховая), где сидели студенты четвертого курса, появился новый лектор — Галина Андреевна Белая. До этого «Историю советской литературы» начала читать другая преподавательница. Даже те, кто уже бросил посещать лекции (на дворе весна), заинтригованные слухами (сейчас бы сказали — мифами) о новом «препобе», вновь потянулись на факультет. Во-первых, она дочь самого Андрея Белого: об этом свидетельствовали не только фамилия, но и отчество (первый миф из множества других). Во-вторых, ничего подобного мы, избалованные профессорами, о которых ходили легенды (Е.П. Кучборская, Э.Г. Бабаев, В.А. Ковалев, А.Г. Бочаров, многие другие), не видели. Стремительно пересекая огромную низкую, кажущуюся плоской, а оттого неуютную и не совсем пригодную для чтения лекций аудиторию (акустики к тому же — никакой), заполненную двумя сотнями переговаривающихся студентов, к кафедре не шла, а летела необычная женщина. Броско и ярко одетая — как актриса. В ушах — огромные серьги. Красивая, очень красивая. Что-то от ренуаровских женщин — воздушных, несмотря на округлые формы и черты лица. Даже прическа как будто с картины французского художника. Нет только веера в руках. И статичности. Да и представить этот веер или томность просто невозможно. Ничем и никем не остановимая сила и магнетическая энергия от летящей к кафедре преподавательницы исходили не ренуаровские, а врубелевские, когда дух, душа превозмогают плотскую оболочку. Вот откуда, может быть, другие (помимо фамилии и отчества) истоки мифа о родстве с Андреем Белым — над всем превалирует дух. И ум, интеллект. Поначалу было совершенно невозможно разобраться, что это за существо. А уж когда эта женщина стала говорить, непривычно быстро, слишком быстро для лектора, который должен заботиться о том, чтобы его слова успели записать слушатели, и к тому же говорить совершенно непонятно о чем, студенты замерли. Вроде бы речь шла о писателях, имена которых нам были знакомы (во втором семестре четверокурсникам на журфаке читали литературу 1920—1930-х годов), — Блок, Ахматова, Пастернак, Бабель, Зощенко и другие, — но все это излагается неведомым прежде языком. О том, что это за язык, пойдет речь ниже. Но дело не только в языке. Читался какой-то совсем другой курс, не соответствующий названию — ничего от «советского». На плоском языке того времени — то был курс скорее «антисоветский». У студентов четвертого курса, да еще факультета журналистики, не было уже никаких иллюзий относительно политического строя — другое дело, мало кто думал, что до его конца осталось всего лишь какое-то десятилетие. Самый, казалось бы, идеологический факультет, расположенный к тому же напротив Кремля и неподалеку от Лубянки, был самым свободным в Московском университете. Произносились необходимые в том или ином случае ритуальные слова, но в целом царил дух вольности. Через многие годы декан факультета журналистики Я.Н. Засурский рассказывал, чего ему это стоило, — не раз вызы-

вали на ковер в ЦК (для читателей нового времени — Центральный Комитет Коммунистической партии), но все же «наверху» закрывали глаза на многое: считалось, что будущим журналистам надо и можно знать больше правды, чем другим.

Вольнолюбием славился А.Г. Бочаров, который всегда говорил на лекциях только то, что думал, а думал он совершенно вразрез с устоявшимися оценками литературных явлений. Он-то и должен был читать нам лекции по советской литературе, но у него случился инфаркт, и знаменитый профессор на время выбыл из строя. На первых порах его заменяли, но надо было искать лектора, как предполагали, на год... Не так-то просто это было сделать. Счастливая идея осенила профессора В.А. Ковалева, чело- века добрейшего и к тому же знавшего всю литературную Москву. Это он подсказал Г.А.: у вас столько опубликованных научных работ, надо «сложить» из них книгу, а потом защитить докторскую. Позднее В.А. Ковалев привел Г.А. из ИМЛИ АН СССР (там ей не давали возможности защитить уже готовую диссертацию), где она работала, на журфак МГУ. Владислав Антонович любил всех «сводить» — в научном смысле: никто лучше его не мог придумать оппонентов или «ведущую организацию» для диссертации, а сам он как официальный оппонент был нарасхват. Создал теорию обязательных, для «объективности», «трех замечаний», которой я придерживаюсь и ныне. Он даже шутил: есть ВАК большой — Высшая аттестационная комиссия и малый — Владислав Антонович Ковалев. Так Г.А. появилась на факультете журналистики МГУ.

Конечно, тогда, весной 1975 года, мы об этом не знали. И, буквально открыв рот, смотрели на стоящую на кафедре необычную женщину, которая очень страстно, как обычно лекции не читают, говорила и говорила. В речи был завораживающий ритм, который совпадал с раскачиванием огромных серег в ушах преподавательницы. А еще — непередаваемый жест, когда протянутая вперед, к слушателям рука, еще не до конца разогнутая в локте, разворачивается ладонью. И эта рука добавляет к сказанному что-то очень существенное. Важное. И не сразу, а постепенно, от лекции к лекции, это важное, но крайне таинственное начинает проясняться.

По существу, мы были первыми, кто познакомился — правда, на слух — с идеями писавшейся тогда ее книги. Не знаю, в то же ли время или немного позднее в ИМЛИ обсуждалась и утверждалась к печати рукопись монографии Г.А. Белой «Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов» (вышла в свет только через два года, в 1977 году).

Мои впечатления от лекций Г.А. на нашем четвертом курсе существенно дополняют воспоминания Е. Орловой. Они были написаны при жизни Г.А. Та их читала, была смущена, но одобрила.

[В лекциях Г.А. Белой] все, что происходило на глубине стиля, тектонические сдвиги внутри литературы — отражало напряженнейшую ломку, разнонаправленное движение пореволюционного искусства. «Концепции революции в литературе 20-х годов» — так называлась одна из лекций, и начиналась она с вопроса: была ли революция в России сектантским явлением или она была органична для страны, где народный бунт явился противостоянием европейской умирающей цивилизации? Размышления об этом продолжались на протяжении всего курса истории литературы 20—30-х годов, шла ли речь о романе, о связи прозы 20-х годов с литературой начала XX в. или с нынешней прозой (этому тоже была посвящена отдельная лекция). <...> О формировании романного мышле-

ния Г.А. говорила и в связи с творчеством М. Булгакова. С ним же были связаны и ее размышления о том, почему именно этот писатель оказался особенно любим в наше время: дело было не только в его блистательной прозе и драматургии, но и в том, что именно с ним связались наши представления о том, как должны соотноситься жизнь писателя и его творчество. <...> ...Если Г.А. называла на лекции какую-то книгу или статью — это было само собой разумеющимся, что ее непременно следует читать².

Не знали мы тогда, в 1975 году, что были первыми студентами в жизни Г.А. До этого она, правда, работала в школе, позднее преподавала в Институте повышения квалификации при Московском полиграфическом институте, но там были люди уже с высшим образованием. Г.А. была одним из самых блестящих ораторов Москвы — выступала с лекциями, как тогда говорили, «по линии» общества «Знание». И была нарасхват. Она блестяще владела, как мало кто из больших ученых, к тому же теоретиков, устным словом. Но, может быть, одним из ее «секретов» было абсолютное отсутствие того, что называется «методика преподавания» (до сих пор не ведаю, что это такое). Не то чтобы Г.А. ее не знала (она ведь окончила Московский пединститут имени Ленина по специальности «русский язык и литература», где эту пресловутую методику вбивали в головы будущих учителей), — она попросту игнорировала методику, точнее, шла поверх любых методик к собственному ораторскому стилю.

Мне посчастливилось слышать Г.А. на протяжении 29 лет много раз — в самых разных устных жанрах. Это были лекции для студентов, научные доклады, выступления в дискуссиях, в качестве официального оппонента, в том числе на защите моей докторской диссертации; тосты, которые всегда были чем-то большим, чем пусть даже очень остроумные дежурные слова; беседы — застольные и «просто так», из которых и выросли уже ставшие знаменитыми устные мемуары Г.А. И я до сих пор не могу отчетливо сформулировать, в чем были особенности Г.А. как лектора. Можно только попытаться.

Никакого упаковочного словесного материала, только суть, идея — при этом всегда своя, оригинальная, а если и перекликающаяся с другими, то разработанная принципиально по-новому, глубинное теоретическое осмысление литературного явления в контексте истории, сопоставление фактов разных уровней (например, особенности стиля писателя и партийная директива о литературе, направленная на уничтожение любой индивидуальности), погруженность не в сиюминутность, а в вечность, в глубины эстетики и человеческой психики. А поверх всего — личностное начало, собственный философский, этический и просто житейский опыт. Каждая лекция имела не только цель — «дать знания», но и сверхзадачу — истолковать мир.

Но может быть, самое главное (хотя кто знает, что тут главное) — доверие к слушателям, какими бы они ни были. У Г.А. было свойство: не закрывать глаза на недостатки людей (она все это прекрасно понимала, не хуже тех, кто пытался ей иногда «все» объяснить), а видеть в людях лучшее. И каким-то чудодейственным образом давать возможность своим собеседникам (пусть ненадолго) раскрывать лучшее в себе. При этом Г.А. не опускалась до уровня слушателей, если этот уровень не соответствовал ее представлению о мире. Всемерная и безмерная доброта не переходила гра-

2 Орлова Е.И. «...плюс филфак» // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2002. № 2. С. 29–30.

ницы вседозволенности, интеллектуальной расхлябанности. Но не было в Г.А. никакого зазнайства и гордыни.

Четвертый курс 1975 года сразу полюбил нового преподавателя. Но и она, хотя видела студентов лишь с кафедры (в 308-й аудитории она была низкой, без привычного возвышения), разглядела в каждом по отдельности *человека*, личность. Долгое время мне казалось (ошибочно), будто на лекции, в особо важные моменты, Г.А. смотрит на меня: ей важна именно моя реакция, своего рода поддержка, человеческий отклик. Некоторое время я («по уважительной причине») не ходил на лекции Г.А. Каково же было мое удивление, когда моя сокурсница, а ныне литературовед (и моя жена) Е.И. Орлова передала мне слова Г.А.: «А куда пропал этот мальчик с оленями на белом свитере?» Оказалось, что действительно с кафедры она видела почти каждого.

Постепенно между нашим курсом и Г.А. (она читала нам и на пятом курсе) установились доверительные, теплые отношения. Г.А. обступали после лекции плотным кольцом. К ней шли не только с вопросами по лекции (нередко они были лишь поводом к разговору поверх литературы о чем-то крайне важном или принимаемом за важное), но и со своими раздумьями о жизни и ее смысле, о происходящем в стране, шли со своими юношескими переживаниями, с любовными страданиями, порой с самыми интимными разговорами. Мы ее любили — как бывает в молодости, страстно, с обожанием и восхищением, с ревностью. Один наш бывший соученик (ныне большой человек) до сих пор страдает, что *тогда* она его, как ему казалось (!), недооценила. Хочется успокоить его: на самом деле это было совсем не так. Многие годы спустя Г.А. расспрашивала меня о нем. Каждый человек, кого сводила судьба с Г.А., был ей безразличен. И каждый по праву мог (и может) считать, что он навсегда вошел в ее мир. Г.А. хватало на многих — это редкий дар теплоты.

Я знаю, что Г.А. любила студентов всех курсов и когда работала на журфаке, и когда создала историко-филологический факультет РГГУ. Но с нашим курсом ее связывали особые отношения. И дело было не в нас — не потому, что мы исключительные. И не только потому, что были ее первыми студентами (хотя это существенно — первая любовь), а потому, что она пришла на факультет журналистики в непростой момент своей жизни. Незадолго до этого был развод с первым мужем, тоже литературоведом, известным редактором Л.А. Шубиным. Погибла любимая собака — афганская борзая, которая от переживаний из-за событий, происходящих в доме, выбросилась с балкона последнего этажа. Попала под машину и сломала ногу дочь Марина (тогда студентка МФТИ). В общем, жизнь пошла наперекосяк. Г.А. всегда в таких случаях спасали работа (так появились книга и диссертация) и, сами того не ведая, мы, студенты. Так, быть может, и мы ей оказались нужны.

Я долго робел перед Г.А.: не мог преодолеть себя, чтобы подойти к ней после лекции. К тому же попробуй проберись через, как я уже писал выше, всегда окружавшее ее плотное кольцо людей. Хотя я с 1973 года писал курсовые по русскому символизму (в те годы, пожалуй, только на журфаке можно было выступать на студенческих чтениях с докладами о «Новом пути» Д. Мережковского и Э. Гиппиус, о В. Брюсове и Андрее Белом в «Весах»), но серьезно к своим занятиям не относился. Г.А. для меня была недосягаемой звездой.

Начался пятый курс. Г.А. читала нам с осени 1975 года современную советскую литературу. По невежеству я относился к тем молодым людям,

кто скептически смотрел на эту современную литературу, — потому и ушел (еще и от журналистики) в Серебряный век. Лекции Г.А. перевернули наше представление о словесном искусстве XX века. У Г.А. творческий процесс шел параллельно: многие идеи лекций брались из опубликованных ею в «толстых» журналах статей; так мы приобщались к лучшим образцам критики того времени. Из лекций же нередко, как потом стало очевидно, вырастали научные труды, к примеру, книга 1983 года «Художественный мир современной прозы». Кстати, если я не ошибаюсь, только нашему курсу Г.А. читала два семестра. Со следующего года, когда А.Г. Бочаров, к счастью, поправился и вернулся на факультет, современную советскую литературу преподавал он. Делал он это замечательно — мне приходилось его слушать во время учебы в аспирантуре. Но для нас, студентов 1975 года, лекции Г.А. стали чем-то большим, чем предметный разговор об искусстве. Мы проходили школу «легального вольтерьянства», не скажу, диссидентства — это, может быть, неточно, но все, что говорила Г.А., прежде в университетских аудиториях не звучало. Уже после ее смерти прочел в Интернете некролог, в название которого вынесены слова Г.А.: «Вольтерьянкой я никогда не была». Такая заниженная самооценка — от скромности. Конечно, была. Но если у диссидентов была узкая аудитория, то у Г.А. она была необычайно широка: с 1975 по 1992 год, то есть почти за два десятилетия, через ее лекции прошли тысячи студентов. Лишь немногие из них стали филологами или писателями. Большинство остались верны своей профессии — журналистике. Именно они в своих статьях готовили крушение империи.



Г.А. Белая на факультете журналистики МГУ. 1978 г.

Лекции Г.А. о современной литературе были замешены не только на идее свободы, но и на ее собственной философии жизни, нерасторжимо связанной с философией искусства. Одним из любимых писателей Г.А. был Ю.Н. Трифонов. Потом подтвердилось, что он, как никто другой из прозаиков, видел или интуитивно ощущал глубинные процессы в истории и то, как они отражаются в сознании и подсознании человека.

Те гуманистические идеи, что выдвинула эпоха перестройки, были разработаны в основном писателями — не философами, не историками, не публицистами. Дело не только в том, что гуманитарии в большинстве своем были в большей степени ангажированы советским строем. В конкретных случаях все было по-разному — некоторые литераторы «прогибались под режим» больше, чем авторы передовиц в «Правде». Но языком мыслящего слоя общества (и не только интеллигенции, но и значительной части народа) было *слово художественное* — не обязательно поэтическое или прозаическое, но и театральное, кинематографическое. Главным — и в кино, и на сцене, и даже в живописи — было слово и стоящая за ним *мысль*. И на пути исследования многомерного слова Г.А. была первооткрывателем в осмыслении происходящего в литературе и жизни.

Осмысление «нового драматизма» в конкретно-историческом смысле (позже этот хронологический отрезок стал называться эпохой застоя) и во вневременном — главный нерв лекций Г.А. Она предстала как яркий мыслитель и этик. Дело было не только в темпераменте Г.А., но и в потребности времени, которое хотело самоопределиваться в своих философско-этических исканиях. Было ли это произволом и противоречило ли литературным «текстам»? Глядя из «башни времени», из литературного сегодня, можно однозначно утверждать: нет.

Конечно, многие прозаики, о которых говорила на своих лекциях Г.А. (помимо Ю. Трифонова, это В. Астафьев, Г. Матевосян, Ч. Айтматов, В. Белов, В. Распутин), позже, в начале 1980-х годов, пережив крушение гуманистических идеалов эпохи перестройки, резко изменились («прежними» оказались умершие к тому времени любимые герои Белой — В. Шукшин и Ф. Абрамов). Несходные и раньше, разошлись пути писателей, определявших лицо русской литературы 1970-х годов. Наиболее отчетливо это проявилось в эволюции В. Распутина, который, подобно А. Блоку эпохи «Двенадцати», испугался собственных пророчеств и наблюдений над противоречивой природой человека. Но перечеркивает ли более поздняя судьба Распутина выводы Г.А. Белой — истолкователя литературного процесса? Совсем нет... Слово Распутина-писателя было емким и многомерным, может быть, перерастающим границы кругозора Распутина-человека, биографического автора, но и интерпретация художественного мира Распутина на лекциях (а потом и под пером) Г.А. была, с одной стороны, многомерной и тонкой, а с другой — точной. Она одновременно видела происходившее в литературе (и шире — в жизни) изнутри и извне. Масштаб такого осмысления не только поражал нас, но и делал нас как бы причастными к происходящему.

Однако приближалась расплата. Экзамен. Одно дело было слушать, другое — самому открыть рот. Не хотелось выглядеть дураком. Сидел в научной библиотеке МГУ как проклятый — читал «произведения», статьи Г.А. На экзамене повел себя как террорист. Отвечал полтора часа. Г.А. слушала. Не перебивала. Только попросила говорить тише. Потом выяснилось: опасалась, что на меня «настучат» (у Г.А. никогда не было розовых очков).

Сейчас, будучи сам преподавателем, я бы, признаюсь, такого студента просто удавил, а Г.А. тогда поставила в зачетку «отлично» с плюсом. Нескромно об этом писать. Но это имеет отношение к Г.А. К ее исключительной роли в судьбе студентов.

С той поры прошло 29 лет. Но до сих пор самой моей высокой наградой является эта «пятерка с плюсом». Когда я приходил в РГГУ, Г.А. представляла меня своим новым студентам следующим образом: «Вот Олег Клинг, которому я единственному поставила пятерку с плюсом». Молодые люди с удивлением смотрели на странного «дяденьку»-профессора, который возносился до небес от гордости.

Через 29 лет круг замкнулся. В похоронном автобусе, где стоял гроб с телом Г.А., познакомился со студенткой из РГГУ: «Олег Клинг». Она в ответ: «А, вы тот самый бывший студент, которому Г.А. поставила пятерку с плюсом!» Добавить нечего.

Тогда, 13 января 1976 года, я вышел после экзамена как пьяный. Пошел к станции метро «Библиотека имени Ленина». И вдруг понял: куплю букет цветов и вернусь на факультет. После мучительных колебаний (удобно ли это? не глупо ли? зачем? что могут подумать?) так и сделал. Ждал около двери аудитории, где шел экзамен, долго-долго, не раз порывался уйти.

Есть много свидетелей многократно повторявшегося рассказа Г.А.: «Сию же на экзамене и думаю. Как было бы хорошо, если бы этот мальчик с оленями на белом свитере дождался меня с цветами». Так и произошло. Встреча учителя и непутевого ученика, какая в жизни бывает однажды. 13 января 28 лет подряд, где бы я ни был, звонил Г.А., чтобы сказать: я помню об этом дне. Если же я по какой-либо причине не звонил с самого утра, в телефонной трубке раздавался голос Г.А.: «Где ты? Жду твоего звонка».

А тогда я проводил Г.А. до метро. Кстати, она меня чуть строго спросила: «Почему пропускали лекции?» Пришлось сказать, что летал на похороны мамы. Услышав, что больше никого у меня нет, Г.А. вдруг посмотрела на меня как-то особо тепло и произнесла: «Приходите ко мне в гости». Так я оказался через некоторое время у Г.А.

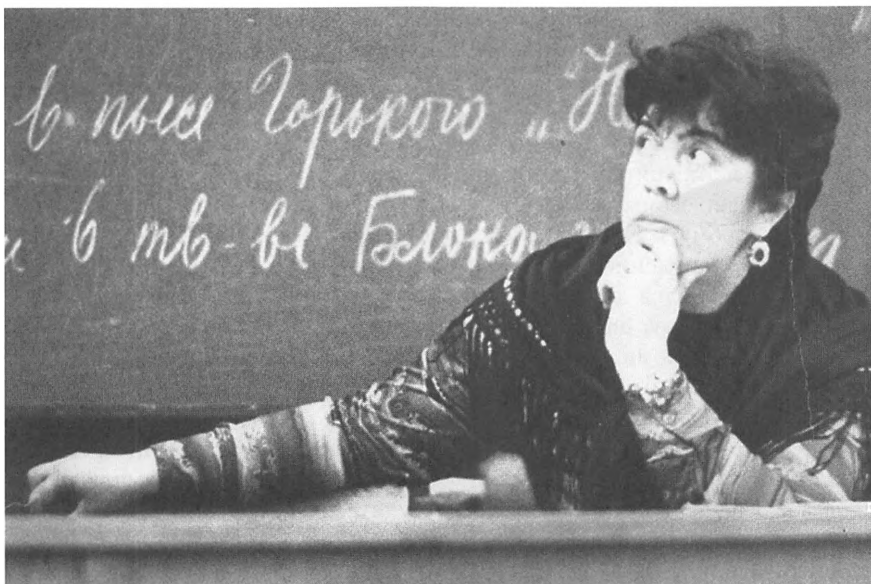
Зная, что студента, живущего в общежитии, надо в первую очередь накормить, она приготовила курицу в гриле. Как я пожалел, что постеснялся купить бутылку вина. Г.А. рассмеялась в ответ на мое признание: «Надо было купить». Это бедного студента окончательно сразило: надо же, никакого ханжества. В тот вечер, серьезно поглядев на меня, Г.А. добавила: «Помните, у вас теперь есть вторая мать».

И это еще одно поразительное свойство Г.А.-преподавателя: на самом деле быть матерью студентам. И не на словах, а на деле — на протяжении почти 30 лет. С уходом Г.А. из жизни многие люди осиротели.

Однако отсутствие границ вовсе не означало, что мы были на равных. Любое проявление фамильярности рядом с Г.А. казалось невозможным. И в этом умении строить отношения со студентами в высшей степени обязывающе к духовному сотворчеству тоже уникальный дар Г.А.

Теперь я понимаю, что для преподавателя совсем не так просто оказаться в общении со студентами без привычного барьера. Для этого нужна особая сила духа, огромный внутренний авторитет, который ничем внешним не приобретешь. На такое общение надо много не только душевных трат, но и времени.

Г.А. открыла свой дом не только мне и Е. Орловой, но и Марине Князевой, Владимиру Климову и другим студентам. Не обходилось без ка-



Г.А. Белая на вступительном экзамене на факультет журналистики МГУ.
1980-е годы.

зусов. Как-то, когда мы все провожали ее теплым, почти летним днем до дома в Беляево (на улицу Введенского), Г.А. спросила, выходить ей замуж или нет — один человек настойчиво предлагал ей руку. Мы эгоистично хотели, чтобы Г.А. была только наша. Я сгруппировал: «Вы должны принадлежать только науке». Потом, помедлив, добавил: «И нам!» Г.А. чуть не обиделась. Ведь ей тогда было только 43 года. И многое в ее жизни было впереди.

Но матерью своим студентам она была верной. Порой строгой. Мою жизнь она устроила во всех отношениях — от научной до семейной. Начнем с научной. В очередной раз идем через двор факультета. Обсуждаем мою дипломную работу по «Весам». «Кем вы хотите быть?» — спрашивает Г.А. своей неподражаемой интонацией, в которой соединяются легкость и ум. Тупо отвечаю, что журналистом. Мне все еще кажется, что литературоведы — это какие-то особенные люди, но только не такие, как я. «Вам надо заниматься наукой. В журналистике вы пропадете» — вывод Г.А. В тот момент я понял, что так все и будет.

Теперь о семейной. Для Г.А. дом был особой темой (в том числе на лекциях). Она дорожила и своей семьей. Еще студентами мы слышали проносимые с невероятным почитанием и любовью имена родителей Г.А. Кстати, упоминавшийся выше миф о том, что Г.А. — дочь символиста, вскоре разлетелся в пух и прах. Действительно ее отец — Андрей Белый, но не Борис Николаевич Бугаев, а Андрей Петрович Белый, инженер-химик, ученый. Он был замечательным, талантливым химиком, при этом — человеком с ярко выраженным гуманитарным началом. От матери, Анны Борисовны Цфасман, тоже химика по профессии, Г.А. унаследовала дар научной логики, стремление к точности и убедительности выводов. От нее же — материнская теплота в отношении к младшим и вообще ко всем тем, кто в этом нуждается. Например, в детстве к младшим братьям Г.А. — «хлопчикам», близнецам Александру Андреевичу и Анатолию Андрееви-

чу, и младшей сестре Ирочке (ее все до сих пор так и называют: Ирочка). Одно время Г.А. даже не ходила в школу: нянчила «хлопчиков». Тогда Анна Борисовна сказала: «Галя станет академиком на один год позже» (об этом поведала сама Г.А. Е. Орловой).

Г.А., когда мы были студентами, познакомила нас со всей своей большой семьей — это еще жены «хлопчиков», муж Ирочки, их дети (теперь и внуки, в том числе внучки самой Г.А.). После смерти Анны Борисовны, а затем Андрея Петровича главой всего семейства стала Г.А.

Но талант Г.А.-учителя проявился и в том, как она бережно выстраивала семейное счастье своих учеников — к примеру, мое. Даже моих детей не просто называла, а считала своими внуками. Одним из воплощений «семейного счастья» в понимании Г.А. было главное детище ее жизни, которое (свидетельствую очевидное) она любила больше всего, — историко-филологический факультет, ныне Институт филологии и истории РГГУ. Он задумывался и строился как дом, как семья. Таким он и был. Таким и должен остаться — в память о ней.

Это туда, в РГГУ, на лекции к своим любимым студентам рвалась Г.А. буквально через несколько дней после первой онкологической операции. И лекцию прочитала. То же самое было после второй операции. И потом, уже после Герценовского института. И потом, когда после «лучей», химиотерапии (сколько их было!) Г.А. ехала в РГГУ. Во время нашей последней встречи в онкоцентре на Каширке (за несколько дней до смерти) Г.А. говорила о новой статье, которую задумала, и о лекциях. Больше всего ее пугало, что она не сможет работать, читать лекции.

Но ее лекции, растянувшиеся на полвека (первая — в 1954 году в Полиграфическом институте), продолжают до сих пор. Тогда, в 1975-м, Г.А. часто повторяла фразу из В. Распутина «Как надо жить, как надо умирать». Галина Андреевна Белая дала нам всем урок на тему — как надо жить и как надо умирать. Достоинно. Именно этому всегда учила Г.А. — чувству собственного достоинства.

Бесконечная благодарность. Думаю, от тысяч учеников.

Эти заметки больше связаны с темой «Как надо жить...». О второй части («...как надо умирать») пока еще писать рано — слишком больно. Но не писать тоже нельзя. В будущем.

«Я РОДОМ ИЗ ШЕСТИДЕСЯТЫХ...»

*(мемуарное выступление на праздновании 70-летия Г.А. Белой на историко-филологическом факультете РГГУ 19 октября 2001 г.)**

Вы знаете, почему я решила занять эту площадку... Когда я попала на факультет журналистики МГУ в довольно драматический период своей семейной жизни, подошла ко мне девушка и сказала: «Ой, я так бы хотела поговорить с вами о своей личной жизни, но вы такая благополучная!» Сегодня такими благополучными кажутся немногие выжившие шестидесятники. И когда я заявила название своего выступления — «Я родом из шестидесятых», — в этом был свой вызов, потому что я хочу рассказать несколько эпизодов, выстроенных в историю, чтобы показать реальный драматизм нашей повседневной жизни в шестидесятые годы. Надеюсь, что эта история, данная как внутренний опыт, может быть, сделает вам это время более понятным и более близким.

* * *

Итак, оттепель. Первый удар — смерть Сталина. Я хорошо помню, что никак не могла прочесть Сталина, мне было очень скучно, а когда он умер, я шла в метро и клялась своему мужу¹, что теперь я прочту Сталина обязательно — все, от начала до конца... Мы были сталинистами, мы были выращены внутри этой идеологии, мои родители очень беспокоились, чтобы у нас не было двойной жизни. Правду нам не говорили или говорили тайком: так, мама иногда на кухне говорила: «Я не верю, что все они диверсанты, я не верю, что столько шпионов». В общем, первый удар был дан нам в том же 1953 году, когда свои же расстреляли Берию. Мы стали думать о том, что это странно, что что-то не так. Потом был XX съезд, потом все последующие откровения, и это тоже был очень большой удар...

Обычно нашу историю и строят по этим официальным датам, а между тем, были другие даты, другие события, которые заставляли нас ежить и думать о том, что же со всеми происходит. Таким событием в октябре 1956 года был расстрел восстания в Будапеште. У меня был день рождения. Наш курс аспирантуры был очень дружный², нас было четырнадцать человек, и вдруг разгорелся жесточайший политический спор о том, нужно было входить в Венгрию и стрелять или не нужно. И оказалось, что среди моих друзей по аспирантуре было много тех, которые считали, что да, нужно. А у нас в это время гостил дальний родственник с Украины,

* Благодарим М.Л. Левадную за предоставленные видео- и фотоматериалы, а также Б.Я. Фрезинского и А.Ю. Даниэля — за ценные консультации. — *Здесь и далее примеч. ред.*

1 Лев Алексеевич Шубин (1928–1983) — филолог, литературовед, один из первых исследователей творчества А. Платонова. Первый муж Г.А. Белой.

2 Г.А. Белая училась в аспирантуре Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина (ныне — Московский государственный педагогический университет).



Г.А. Белая. 1948 г.

который рассказывал, как он стрельнет, и вот — нет второго этажа в будапештском доме. Все это было ужасно.

Я рассказываю об этом потому, что нет понятия «шестидесятники», это очень дифференцированное поколение, и дифференциация началась не тогда, когда появилось демократическое движение, а очень давно. Потом стали возвращаться репрессированные. Это тоже было очень странно, потому что, например, к нам в ИМЛИ приехал Иван Михайлович Гронский³. Он был главным редактором «Известий» после Бухарина, его арестовали в 1938 году, и когда Гронский приехал к нам, а мы знали, что он встречался со Сталиным, что он вел какую-то политику, ну и ожидали, что он-то нам и расскажет, что такое ГУЛАГ и что все это было. А Гронский произносил абсолютно просталинские речи, и тогда мы впервые поняли, что очень многие люди вернулись из лагерей, ничуть не поумнев и не протрезвев.

Одновременно с этим политическим фоном шла своя жизнь. В Институте мировой литературы отношения между начальством и сотрудниками были чрезвычайно иерархическими. Директором нашего института в

3 Гронский (Федулов) И.М. (1894—1985) — главный редактор «Известий» в 1928—1934 гг.; одновременно с 1928 г. возглавлял журналы «Новый мир» и «Красная нива». Был со Сталиным на «ты», имел дома прямой телефон, связывавший с Кремлем. Председатель Оргкомитета Союза советских писателей, в середине 1933 г. заменен на этом посту Горьким. Арестован в 1937 г. После заключения работал в ИМЛИ младшим научным сотрудником. Е. Громов подтверждает, что «Гронский провел в ГУЛАГе шестнадцать лет. И вышел оттуда убежденным сталинистом. Вернее, остался им» (Громов Е. Сталин: власть и искусство. М., 1998. С. 151). Позже Гронский написал мемуары, где высказывался о Сталине менее апологетически, чем раньше (Гронский И.М. Из прошлого. М., 1991).



Г.А. Белая и Л.А. Шубин. 1952 г.

1957–1958 гг. был Иван Иванович Анисимов⁴. А рядом со мной работали очень интересные люди: например, Светлана Сталина (еще Сталина...) ⁵ и Андрей Донатович Синявский. Тогда он нас порадовал тем, что знал ту литературу, которую мы не знали: символистов, Серебряный век, и слушать его было очень интересно. Писал он о Горьком. И вот нас вызывает директор и говорит: «Знаете, на Западе вышла статья “Что такое социалистический реализм”. Написал эту статью филолог, эта статья против социалистического реализма, и вы должны знать об этом. Это профессионал, это кто-то среди нас, и вы должны признаться, кто это среди вас есть». Мы очень смеялись: ну кто среди нас может написать статью на Запад и вообще быть против советской литературы?»

Прошло какое-то время, был еще удар (я вернусь потом и к Синявскому, и к этому эпизоду) — кампания вокруг Нобелевской премии Пастер-

4 И.И. Анисимов (1899–1966) — директор Института мировой литературы с 1952 по 1966 г. Автор работ о зарубежной литературе.

5 Светлана Иосифовна Аллилуева работала в Институте мировой литературы с 1956 по 1967 г. Фамилию Сталина на Аллилуева сменила в сентябре 1957 г. В 1967 г., поехав в Индию, С. Аллилуева стала «невозвращенкой» и в дальнейшем, за исключением двухлетнего пребывания в СССР (1984–1986), жила на Западе.

нака. Мы тогда только открыли Пастернака, Андрей Донатович Синявский написал предисловие к будущему тому большой серии «Библиотеки поэта». Мы эту статью читали в рукописи, Андрей Донатович Синявский отправил ее Пастернаку, и Борис Леонидович прислал ответ — одобрительный анализ этой статьи, и мы все очень гордились. И вдруг история вокруг Нобелевской премии: по всей Москве начинают созываться собрания, где интеллигенция должна была ругать Пастернака. Собрали и нас. И мое поколение, которое только что открыло для себя Пастернака, в очередной раз раскололось. Вызвали тогда на трибуну критика Кожинова⁶, и он сказал, что, в общем, Пастернак — трудный поэт, не для народа. И вызвали Андрея Донатовича Синявского, который вышел на трибуну, у него была борода, он что-то пожевал, пожевал в эту бороду и сошел с трибуны. Владимир Родионович Щербина⁷, замдиректора, встал и сказал: «Мы ничего не поняли», — на что Андрей Донатович сыграл роль убогого и пожал плечами: «Ну, не поняли, что я могу сделать?»

В это же время я очень дружила с Борисом Абрамовичем Слуцким. Слуцкий был родом из Харькова и еще в 1938 году напечатал замечательное стихотворение «Лошади в океане», во время войны он был комиссаром, правоверным таким комиссаром, и всегда эту роль играл, и, очевидно, антропологически эта роль совпадала с его характером. Слуцкого все узнали, когда Эренбург написал статью о его стихах⁸, это был 1956 год, и тут же последовал выстрел против Эренбурга и против Слуцкого: мол, Слуцкий очень прямолинеен, стих его очень трезв и суров⁹ — это все не вписывалось в советскую литературу. И я, аспирантка, написала рецензию, письмо протеста против этой статьи, направленной против Слуцкого. Статью не напечатали, но меня со Слуцким познакомили. Тогда это было очень интересно: во всех магазинах продавались книги новых поэтов, и книжные магазины устраивали то, что мы называем сейчас презентациями. Туда приходили поэты, подписывали книжки... И была такая замечательная традиция литературных студий и кружков. Поэт Григорий Левин¹⁰

- 6 Вадим Валерианович Кожин (1930–2001) — литературовед, критик, историк, политический публицист.
- 7 В. Р. Щербина (1908–1989) — зам. директора ИМЛИ по науке с 1953 по 1988 г., и.о. директора в 1966–1968 и 1974–1975 гг., член-корреспондент АН СССР (с 1976 г.). Автор монографий о творчестве А. Н. Толстого и М. А. Шолохова.
- 8 Статья Эренбурга «О стихах Бориса Слуцкого» была опубликована в «Литературной газете» 28 июля 1956 г. Там было, в частности, сказано: «Он сложен и в то же время прост, непосредствен... Он не боится ни прозаизмов, ни грубости, ни чередования пафоса и иронии, ни резких перебоев ритма, — порой язык запинаясь». Борис Слуцкий посвятил Илье Эренбургу упомянутое Г. А. Белой стихотворение «Лошади в океане».
- 9 Эта статья была опубликована как «письмо учителя физики Н. Вербицкого»: *Вербицкий Н.* На пользу или во вред (отклик на статью И. Эренбурга «О стихах Бориса Слуцкого») // Литературная газета. 1956. 14 августа.
- 10 Григорий Михайлович Левин (1917–1994) — поэт, на протяжении более 50 лет — руководитель легендарной литературной студии «Магистраль» (официально — литературная студия Центрального дворца культуры железнодорожников), перед участниками которой в 50–60-е годы по инициативе Левина выступали многие наиболее значительные поэты — как публикующиеся, так и неофициальные. «Магистраль» — первое место публичных выступлений Булата Окуджавы, там бывали Вс. Некрасов, Андрей Сергеев, Г. Сапгир и многие другие.

вел кружок «Магистраль», и он позвал туда Слуцкого, мы познакомились. Слуцкий только пошел в гору, к нему приезжали репортеры из итальянских газет, через год вышел сборник его лучших стихов «Память»¹¹.

Когда в 1958 году началась история с Пастернаком, я была в полной растерянности. Я в это время преподавала в Институте повышения квалификации редакторов. Мне было тогда мало лет, моими слушателями были филологи, закончившие МГУ, которые приобретали другой профиль, редакторский. И когда я должна была читать им лекцию о Пастернаке, мне эту лекцию читать запретили. Я никогда не шла на танки, я совсем не героический человек, но было всегда чувство, что надо быть порядочным человеком и вести себя прилично. Я сказала тридцати своим студентам: «Знаете, приезжайте ко мне домой, я вам прочту лекцию о Пастернаке». А у нас в это время был ремонт и перебирали полы — вы представляете, что это было, куда они приехали...

Естественно, я понимала, что такие запреты будут распространяться и на Союз писателей, и, очень взволнованная, позвонила Слуцкому и говорю: «Борис Абрамович, вы знаете, ведь у нас прошло собрание, наверное, и у вас будет собрание в Союзе писателей...» На это Слуцкий — очень авторитетный тогда для нас поэт, очень необычный, да еще и военный в недавнем прошлом — сказал мне: «Вы знаете, у нас распределили писателей по ЖЭКом, и я состою в партии в строительной организации, меня не смогут найти». Назавтра опять я слышу, что в Союзе писателей будет собрание. Я опять звоню Слуцкому: «Борис Абрамович, вроде бы у вас будет собрание, что вы будете делать?» Он говорит: «Вы знаете, я скажу, что я не читал, и вот ко мне приехали из газеты “Unita” и из другой итальянской газеты, и я им всем давал интервью...» И я поняла чисто женским чутьем, интуитивно, что здесь, в его тщеславии, кроется какая-то опасность. Прошел еще один день, и назначили это собрание. Я опять позвонила Борису Абрамовичу Слуцкому и говорю: «Борис Абрамович, ведь у вас будет собрание, что вы будете делать? Может, вам уехать из Москвы?» Он говорит: «Нет, вы знаете, Галя, мне вообще не нравится проза Пастернака. И мне не нравится, когда выносят сор из избы. И мне не нравятся его ранние трудные стихи». Я была в полном ошеломлении, потому что это была подготовка к капитуляции. И на завтрашний день эта «катастрофа личности», как сказал бы Бродский¹², реализовалась, потому что Слуцкий был на этом собрании, выступил, сказал вслух, что он не любит ранние стихи, сказал, что ему не нравится проза Пастернака, и вписался в хор тех, кто проклинал Пастернака. Это была для нас катастрофа. Не только я, по молодости лет моралистка и ригористка, не смогла больше увидеться с ним и никогда ему не позвонила, ему все перестали подавать руку. Он поехал к Ариадне Эфрон в Тарусу: говорят, что, сидя на мешке там, он очень плакал, понимая, что он сделал, но эта «катастрофа личности» привела к полному падению его потенциала — и человеческого, и поэтического. Вскоре умерла его жена, он заболел тяжелой депрессией и уехал; жил у брата, то ли в Калуге, то ли в Туле¹³, и там умер. Такой тип поведения был тогда для нас очень тяжелым примером.

11 Сборник вышел в 1957 г.

12 «Катастрофа личности» — цитата из бесед И. Бродского с Соломоном Волковым (Бродский так охарактеризовал результат сотрудничества с ОГПУ Сергея Эфрона, мужа Марины Цветаевой). См.: *Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским*. М., 1998.

13 В описании последних лет жизни Б.А. Слуцкого (1919—1986) Г.А. Белая неточна. Жена Б.А. Слуцкого Татьяна Дашевская умерла только через 18 лет после



Г.А. Белая. 1961 г.

* * *

Между тем время шло. Статья Синявского «Что такое социалистический реализм» была подписана псевдонимом Абрам Терц¹⁴. Это блатное начало было в Синявском, и мы могли бы догадаться, если бы были умнее. То-

описываемых событий — в феврале 1977 г. В 1960-е — 70-е годы Б.А. Слуцкий активно писал, при этом значительную часть стихотворений — «в стол», не предназначенных для печати (некоторые стихи Слуцкого распространялись в самиздате еще в 1950-е годы). Эти стихотворения, опубликованные в конце 1980-х — начале 1990-х годов другом и секретарем Слуцкого Юрием Болдыревым, значительно изменили представления о творчестве поэта. Вскоре после смерти жены Б. Слуцкий действительно впал в тяжелую депрессию и прекратил писать стихи; последние стихи он подписывал «Без меня», отказываясь записывать свою фамилию. Последние годы жизни (1982—1986) он провел в Туле, где жил у родственников.

14 Абрам Терц — персонаж одесской блатной песни. Статья А.Д. Синявского, написанная в 1957 г., была опубликована в Париже в 1959 г. анонимно — вначале по-русски, затем по-французски (в журнале «L'Esprit»).

гда у нас работала Светлана Сталина, она пришла в ИМЛИ в 1955 году, когда Сталин был еще страшной величиной, при нас она меняла фамилию на Аллилуеву, при нас те, кто был сталинистом, осмелели и ругали Сталина при ней, и она тихо сидела и молчала, и постепенно все перестали при ней ругать Сталина. Она была очень милой и собирала нас у себя в Доме на набережной: она бегала к Молотову за ложками, вилками, были там ее дети, которых она потом оставила... и Синявский и его соавтор Меньшутин¹⁵ пели там блатные песни.

Блатные песни — это был первый этап раскрепощения нас от советской массовой песни, мы совсем их не знали, но какой-то дух свободы, как всегда на Руси, где бунтарство связано с ерничеством и хулиганством, мы улавливали. И Синявский пел эти песни, которые вполне мог бы петь Абрам Терц. Однажды нас снова вызвал директор института и сказал: «Ищите, ищите Абрама Терца».

Было уже начало шестидесятых годов. Я защитила кандидатскую диссертацию¹⁶, и поскольку я жила очень далеко, а Нина Сергеевна <Павлова>¹⁷ жила в центре, мы поехали всем отделом отмечать защиту к ней. Все много пили, и Синявский тоже. И вот все разошлись, остался один Синявский. А у Нины Сергеевны была большая комната, 54 метра, разделенная колонной, и Синявский бегал вокруг этой колонны и кричал «Я — Абрам Терц, я — Абрам Терц». Это настолько не вязалось для нас с образом человека, печатающегося за границей, что нам не пришло в голову, что это правда. Но все-таки мы с Ниной переглянулись и решили, что будем молчать и не придавать этому значения. На следующий день в ИМЛИ ко мне подошел Андрей Донатович Синявский и сказал: «Галенька, ну как, я у вас там... не очень вчера?» «Да нет, — сказала я, — все было нормально, только вы почему-то бегали вокруг колонны и кричали: “Я — Абрам Терц, я — Абрам Терц...”» И по его остановившемуся взгляду, по тому, как он побледнел, я поняла, что он — действительно Абрам Терц. Надо вам сказать, что мы с Ниной Сергеевной обнаружили несвойственную нам сдержанность, мы никогда никому об этом ничего не сказали. Но сюжет продолжался...

Синявского арестовали в сентябре 1965 года, судили в феврале 1966 года, и опять в нашей среде произошла сильная дифференциация: огромное количество наших сотрудников, которые его любили — любили, когда он пел блатные песни, любили, когда он говорил о символизме и выступал в

- 15 Андрей Николаевич Меньшутин в соавторстве с А.Д. Синявским написал книгу «Поэзия первых лет революции» (М.: Наука, 1964), а также ряд статей для журнала «Новый мир», в том числе — «За поэтическую активность (заметки о поэзии молодых)» (Новый мир. 1961. № 1), где высоко оценивались песни Б. Окуджавы и стихотворения Б. Ахмадулиной, и «Давайте говорить профессионально» (Новый мир. 1961. № 8), где авторы выступили в защиту поэзии Андрея Вознесенского от погромных критических нападок.
- 16 Г.А. Белая в 1962 году защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Романы И.Г. Эренбурга 1940-х годов (“Падение Парижа” и “Буря”): к вопросу о формах современного романа».
- 17 Н.С. Павлова — на тот момент — научный сотрудник ИМЛИ. В настоящее время — зав. кафедрой сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГУ, президент Российского союза германистов, доктор филологических наук, профессор. Многолетняя подруга Г.А. Белой.

секторах и отделах, — все его осуждали, а один особенно свободолюбивый человек был счастлив, что ему дали значок «пресса». Он все время так ходил, и когда однажды он пришел на работу и ему отдали три рубля долга, Леонид Иванович Тимофеев¹⁸, наш руководитель, сказал презрительно: «Это вам за визит». Остальное время этот человек со значком «пресса» как общественный обвинитель сидел на процессе Синявского. Это было страшно драматично: мы Синявского любили, мы его очень уважали, он к этому времени был автором замечательных критических статей, напечатанных в «Новом мире», — и вот так от него отрекаться, как отреклись все, было очень тяжело.

В это время в «Правде» было напечатано письмо лучших профессор-филологов МГУ, включая Бонди¹⁹. Они проклинали Синявского, как могли. Я вам специально рассказываю об этом очень подробно, чтобы вы поняли, что героические поступки имеют в повседневной жизни совершенно другую гамму... И тут наш отдел, «советский» отдел Института мировой литературы, решил, что он тоже должен отречься от Синявского. И я получила телеграмму — я жила тогда в Перово, у нас не было телефона — с приказом явиться к часу дня в институт, и мы поняли, что это *то самое*. Я не могу вам объяснить, почему я к часу дня надела черное платье с кружевами — даже кокетством этого не объяснишь. Я не могу объяснить, почему я надела очень длинные вечерние бирюзовые серьги и в добавок взяла самую шикарную вещь в нашем доме — бирюзовую шерстяную шаль моей мамы. Потом мне психологи говорили, что это я хотела себя укрепить через материнскую почву... Я не знаю, все было на интуитивном уровне. Я приехала в ИМЛИ. Пусто. Нет никого. По коридору бродит один наш сотрудник — очень изысканный, очень умный, меломан, прекрасно знал музыку, но несколько был трусоват. Он потом и умер через год от испуга, когда наш директор сделал 66 замечаний на его работе, а ему должны были дать старшего научного сотрудника. Я говорю: «Вы один, а где остальные?» — «Они пишут письмо против Синявского в партбюро». — «А почему вы здесь?» — «Потому что я не член партии». — «А сколько нас всего, не членов партии на тридцать два человека?» — «Нас трое». — «А кто еще?» — «Вот Людмила Климентьевна²⁰, но она заперлась в убор-

18 Л.И. Тимофеев (1904–1984) — филолог, стиховед, теоретик литературы. В 1941–1970 гг. заведующий отделом советской литературы ИМЛИ. Профессор МГУ, научный руководитель кандидатской диссертации Г.А. Белой.

19 Сергей Михайлович Бонди (1891–1983) — известный литературовед-пушкинист. Письмо преподавателей МГУ «Нет нравственного оправдания» опубликовано в: Литературная газета. 1966. 15 февраля. Републиковано: Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля / Сост. Е.М. Великанова. М., 1989. С. 490–492. Филолог В.Б. Катаев упрекал Бонди за это письмо, на что Бонди, по словам Катаева, оправдывался так: «Если бы Синявский или, к примеру, [В.Б. Катаев] со своими товарищами создали бы тайное общество здесь, у себя на родине, направленное против режима, он первым бы туда записался. Но иностранцев в союзники по разрушению того, что есть в России, не взял бы. Ни при каких обстоятельствах» (*Журавлева С. Никто не знает настоящей правды... [Беседа с В.Б. Катаевым] // Челябинский рабочий. 1997. 1 апреля. Цит. по: Тименчик Р. Последняя зима // Toronto Slavic Quarterly — <http://www.utoronto.ca/tsq/07/timenchik07.shtml>*).

20 Людмила Климентьевна Швецова — сотрудница отдела советской литературы ИМЛИ.

ной». — «Почему?» — «А она говорит: я человек слабый, я обязательно что-нибудь подпишу, а потом мой брат, Володя Корнилов²¹, — это поэт-диссидент, — не подаст мне руки». Так она и отсиделась в туалете, и я полна к ней уважения: не подписала же.

Прошло какое-то время, и все остальные вышли из партбюро. Нас всех собрали в полукруглой комнате нашего отдела и зачитали письмо. Во главе нашего отдела был Александр Григорьевич Дементьев²², который проделал тогда очень сложную эволюцию. Он был в Ленинграде одним из первых, кто громил филологов, в частности, Гуковский погиб по его вине во время кампании по борьбе с космополитизмом, но потом Дементьев приехал в Москву работать к Твардовскому и изменил свою позицию, она стала гораздо либеральнее. И вот начали читать этот текст со слезой в голосе. Текст этот был приблизительно такой: «Мы так его любили, мы так его любили, а он — змея, которую пригрели на своей груди, а он писал на Запад, а у нас про Клима Самгина, а туда про социалистический реализм». Потом выяснилось, что Синявского взяло наше КГБ, потому что его им выдало ЦРУ²³, но тогда об этом было неизвестно. В общем, прочитали этот текст, который очень действовал и опирался на личное наше хорошее отношение, и мы должны были встать и его подписать. Одним из первых был Владимир Александрович Деев, который гулял в коридоре. Его подняли, и он сказал, что он не может подписать, потому что ему стилистически это письмо не нравится. Ему сказали: «Стилистически? Вот вам ручка, вот вам бумага, поправьте». Он поправил и подписал.

Я твердо знала, что я не должна говорить только одного: что я не читала. Дошло до меня. В советское время у каждого была, наверное, какая-то своя роль. Я свою роль определяю словами: «Я у мамы дурочка». В первый раз я сыграла эту роль в 1958 году, когда перепечатывались тексты Пастернака, его автобиография и «Доктор Живаго» и к нам пришли

- 21 Владимир Николаевич Корнилов (1928—2002) — поэт, прозаик, эссеист. Печатался с 1953 г. В 1977 г. исключен из Союза писателей СССР за публикацию произведений за границей и выступления в защиту писателей-диссидентов. В 1966 г. выступил в защиту Синявского и Даниэля. Получил возможность публиковаться в СССР только в 1986 г.
- 22 А.Г. Дементьев — на описываемый момент — старший научный сотрудник ИМЛИ. В 1950-е годы — главный редактор журнала «Вопросы литературы»; по свидетельству О. Михайлова, уже в те годы любил на дружеских застольях петь лагерные песни — при том, что на службе высказывал ортодоксально-советские взгляды (Михайлов О. Вопли // Литературная Россия. 2004. 27 февраля). В дальнейшем был зам. главного редактора «Нового мира» — именно тогда, когда главным редактором журнала был А.Т. Твардовский.
- 23 Кажется, первым эту версию изложил Е.А. Евтушенко с (уточненной много лет спустя) ссылкой на Роберта Кеннеди (подробнее см.: Даниэль А.Ю. [Вступ. статья] // Даниэль Ю. «Я все сбиваюсь на литературу...» Письма из заключения. Стихи. М.: Мемориал — Звенья, 2000. С. 13). О том, как КГБ узнало о том, кто такие Абрам Терц и Николай Аржак, в точности неизвестно до сих пор, однако утечка информации, безусловно, произошла за пределами СССР: Ю. Даниэлю на допросе показали правленный его рукой экземпляр его повести «Искупление», который мог быть найден только за рубежом (Даниэль А.Ю. Частное сообщение).

в ИМЛИ из КГБ, вызвали меня и сказали: «Вот у вас есть машинистка, она перепечатывает тексты, вы, наверное, читали, вы должны сказать, так это или нет». Откуда я тогда взяла эту роль «я у мамы дурочка», я не знаю, но я тогда сказала: «Да что вы, да какая перепечатка, знаете, у нас был фестиваль, и там был человек, и она влюбилась, и сейчас она не знает, у нее ребенок, делать ей аборт или нет...» И они говорят: «Ну, все-таки вы скажите, все-таки, наверное, она перепечатывала все это, а вы читали...» Я говорю: «Какое перепечатывала, ей совсем не до того, знаете, был фестиваль, она влюбилась, да, она влюбилась, и он не хочет ребенка, она хочет ребенка...» В общем уже через 40 минут они смотрели на меня с грустью, но интуитивно я вела себя правильно.

Мария Васильевна Розанова, вдова Синявского, на вопрос: «Кто в Институте мировой литературы вел себя лучше всех?» — отвечает: «Галя Белая». Я вам хочу сказать, что это не от героизма. Вот доходит очередь до меня. Я говорю: «Нет, нет, я не могу подписать, потому что...» Спрашивают: «Почему?» А Синявский уже был осужден на семь лет тюрьмы и пять лет ссылки. Ну, мы же все такие книжные девочки... Я и сказала: «Семь лет рудников и пять лет каторги, нет, нет, я не могу...» Откуда рудники? Откуда каторга? И тут Дементьев берет слово и говорит: «Галя, как вы можете, вы среди нас самая молодая, и мы подписали, а вы не подпишете, и если вы не подпишете, то что же будет с нами, какой свет на нас?» Говорят, что я очень играла с шалью, так завертывалась в нее, откидывала, раскидывала и говорила: «Нет, нет, я не могу, и вообще, что я буду подписывать? Я ведь не читала...» И тут они очень обрадовались: «Ах, вы не читали? Сейчас прочтете». Боже, думаю, я ведь знала, что так не надо говорить... «Нет, нет, я не могу подписывать, сейчас время очень субъективное, я не так пойму, лучше я потом когда-нибудь прочту, сейчас я не могу...» — «Ну все-таки вы должны подписать». — «Нет, вы знаете, я не могу, семь лет каторги, пять лет рудников...» В это время выходит секретарь партбюро. Я встала у двери и говорю: «Слушайте, я не подписываю, и вам не советую. Ведь пройдет год, и нам будет так же стыдно, как после истории с Пастернаком, ну невозможно это подписать...» Они говорят: «Нет, нет, мы обязаны, МГУ подписал, мы тоже должны подписать...» И тут мне пришла спасительная мысль: «А почему мы должны подписывать? Только потому, что мы сидели рядом? Почему не директор, почему не дирекция, почему не ученый совет?» И тут самые заядлые троглодиты очень обрадовались, что они могут в это дело втянуть кого-то другого и они не будут одни запачканы, а еще других людей втащат, и они сказали: «Хорошо, но как же, ученый совет еще не скоро?» Я говорю: «Сесть на такси, — очень раздухарилась, — объехать членов ученого совета...» «Да, да», — сказали они. Мы разошлись. Я помню, что я дошла до телефона-автомата, позвонила людям, чьи телефоны я помнила, чтобы они спрятались, и уехала домой. Дома я упала лицом вниз, у меня был мозговой спазм, а когда я поправилась и вышла на работу, то встретила секретаря партбюро, и она сказала: «Вы нам такое мероприятие сорвали!»

* * *

...Когда мне исполнилось сорок лет, я подумала: какое безобразие! Сорок лет я не видела Россию, я не знаю страну. И я уехала в поездку по России от общества «Знание». Конечно, я не скрою, что я себе сшила под эту



Г.А. Белая с дочерью Мариной. Начало 1970-х.

причину новый костюмчик, взяла под мышку лаковые туфельки и поехала в глубину Сибири. Это было уже начало 1970-х годов, я очень увлекалась тогда современной советской литературой: Аксеновым, деревенской прозой... Когда я приехала на Байкал, шел страшный дождь: уж если я поехала на Байкал, то, конечно, должно было случиться наводнение... Я была в группе лекторов. Одним из них был кинорежиссер Павел Любимов, он поставил фильм «Женщины»²⁴, а у другого была тема: «Идеологическая контрпропаганда». Вся беда была в том, что они страшно пили, ужасно, и как только они кончали лекцию, Лейзеров²⁵, ответственный за идеологическую контрпропаганду, тут же начинал рассказывать антисоветские анекдоты. Без перехода. В общем, тяжелая у меня была команда.

Однажды они оба были очень пьяны, а надо было ехать читать лекцию в город Шелехов. Это очень странный город. Он находится в семнадцати километрах от Иркутска. Там старый алюминиевый завод, но он потерял свое значение, после того как был построен Братск. И вот я приехала туда в своем костюмчике в 9 утра. Дочь моя, которую я взяла с собой посмотреть мир, очень меня осуждала и сказала: «Мам, кто пойдет на лекцию в полдесятого утра?» Я согласна была, я бы тоже не хотела идти слушать лекцию в полдесятого утра, но народнические идеи очень меня питали, и я «поехала в народ». Меня привезли в Шелехов — это очень странный город. Нет улиц, красные дома, гуляет слово «кварталы»: квартал такой, квартал такой, все неотличимо, ужасно, серо и странно. Меня привели. На

24 Павел Григорьевич Любимов (р. 1938) — актер и режиссер, продолжает работать и ныне. Кроме нашумевшего фильма «Женщины» (1965), поставил фильмы «Бегущая по волнам» (1966, один из соавторов сценария — Александр Галич), «Школьный вальс» (1978) и мн. др.

25 Николай Леонидович Лейзеров — автор многочисленных статей и книг по марксистской эстетике.

здании написано: «Санэпидемстанция». Десять утра. Я села. Пусто. Вбегает какая-то женщина и говорит: «Что здесь будет?» Я говорю: «Знаете, здесь будет лекция». — «О чем?» — «О советской литературе». Она говорит: «Да вы что, да у меня муж и ребенок! Какая лекция о советской литературе?! О советской литературе?» Я говорю: «О советской литературе». — «Да я даже в институте сказала преподавателю: у меня муж и ребенок, какая лекция о советской литературе?» — «И что же?» — «И отвечала другой билет». Она помолчала, а потом говорит: «А груднички будут?» — «Это что?» — «А мы должны слушать лекцию вместе с яслями». Я себе представила эти стульчики с дырками для горшочков — свою будущую аудиторию, и совсем ничего не могла понять. Но постепенно аудитория заполнилась. Пришли очень недовольные женщины из детских яслей и санэпидемстанции и военный. Дело в том, что местную организацию общества «Знание» возглавлял обычно бывший военный. И аудитории надо было задавать вопросы, а лекторам отвечать на вопросы.

Я подумала: тридцать минут, не больше, больше читать не буду. Но увлеклась. И очень хотела понравиться той, у которой *муж и ребенок*. Военный спрашивает: «Есть вопросы?» Молчание. «Есть вопросы?» «Моя» поднимает руку. Я обнадежено говорю: «Да?» — «Скажите...» (Знаете, когда читаешь лекции, всегда очень боишься, что ты чего-то не читал и не ответишь. Я вся напряглась.) «Скажите, а правда ли, что Евтушенко был женат на Белле Ахмадулиной?» Господи! «Да, — говорю, — правда, правда». «Да? И дети были?» Я думаю: только бы не сказать, что у них обоих приемные дети. «Нет, детей не было». — «Ой, девочки, это ж надо, а...» Опять молчание. «Есть вопросы?» Все молчат. Потом она опять поднимает руку. «А что вы думаете о поэте Асадове?» Был такой жуткий поэт, ужасный — он жив, да²⁶. Ну, я женщина прямая, сказала, что я плохо думаю о поэте Асадове. «Это ж надо, ой, девочки, а...» Я молчу, опять тихо, никто вопросов не задает, военный говорит: «Есть вопросы?» Она опять поднимает руку. Я говорю: «Ну да, да?» Она говорит: «Скажите, а что вы думаете об индийских кинофильмах? Вы, наверное, думаете о них то же, что и о поэте Асадове». — «Да, правильно, я так думаю, но знаете, — ну, черт подери, пора уже перекинуть все на мою команду, говорю, — знаете, здесь есть режиссер, Павел Любимов, — они же не знают, что он пьяный вдрызг, — вот у него и спросите, он вам все прочтет про кино, он вам расскажет...» «А, да... ой, девочки...» Опять сидят, опять молчат, и опять он спрашивает, есть ли вопросы. И опять «моя» поднимает руку. Я думаю: все-таки я завоевываю сердца, и говорю: «Да?» Она говорит: «Скажите, а что в Москве думают о Шелехове?» Ее толкают в спину: «О Шолохове, о Шолохове!» — «Нет, девочки, о Шелехове, о Шелехове, о Шелехове, о нашем городе!» Дождь стеной, мрак, красные здания, десять утра, ясли, санэпидемстанция, чего я здесь делаю с этим своим костюмчиком, кружевной кофточкой, как все это нелепо, но я говорю: «Знаете, в Москве только и думают о городе Шелехове, да, да. И вот даже прислали сюда такую команду — режиссера Любимова и Николая Леонидовича Лейзерова, они вам все расскажут, ответят на все вопросы». Все, отбой, всем говорят, лекция закончилась. «Моя» мне говорит: «Подождите минуточку, не уходите». Хорошо, я стою, разговариваю с военным, унылая, в полном ощущении, что все, я потерпела поражение, ни-

26 Эдуард Аркадьевич Асадов (1923–2004) — поэт, автор многочисленных сборников. В описываемые годы регулярно ездил по Советскому Союзу с чтением собственных стихотворений.

кого из них не разбудила. Вдруг она появляется с веточкой кедра: «Вот, товарищ лектор, мы не знали, что будет такая хорошая лекция, мы бы вам сувенирчик приготовили, а так только вот эту веточку... Но вы знаете, у меня к вам просьба. Обещайте мне, что вы нас запомните. Вы нас запомните? Ведь вы правда запомните нас, запомните, да?» И я ее запомнила.

Да, еще в этом разговоре в последнем, когда она принесла веточку кедра, она сказала: «Знаете, товарищ лектор, я вас слушала, слушала, я вам скажу честно: я не читала советскую литературу и читать ее не буду». — «Как так?» — «Потому что вся эта ваша деревенская проза очень тяжелая, а у меня и так муж и ребенок, мне тридцать три года, я знаю, что ничего хорошего в моей жизни уже не будет. Как я читала “Анну Каренину”, так и буду...»

Для меня деревенская проза тогда была оппонирующим сознанием, она была антисоветской, выдвигающей совсем других героев, другие проблемы, другие критерии, и я приехала в Иркутск к своим друзьям Шинкаревым, и через какое-то время услышала очень странный разговор о том, что с Валентином Распутиным произошло большое несчастье. Он вышел на улицу встретить то ли Евтушенко, то ли еще кого-то и долгое время не возвращался, а потом его приволокли совершенно избитого, у него были переломаны пальцы ног, нос был разбит так, что была повреждена слезная железа. Мне сказали, что это уже не первый раз: в первый раз его били, и думали, что убили, когда он работал в Красноярске — зарыли в опилки, как убитого, но он выполз и пришел домой. В этот же раз все было очень странно: он никогда никому не рассказал, за что его били и избивали так жестоко. Известно, что до этого у него не было квартиры, не было жилья, и ему много раз предлагали квартиру в обкомовском доме, и он ее не брал, потому что хотел жить со своим народом, как жил его народ. Наконец ему дали квартиру — пять комнат (у него большая семья) — в доме, который остался коммунальным, и Распутин стал замечать, что ему, то, простите, накакают перед дверью, то сожгут почтовый ящик, то трубу какую-то с газом подведут... В общем, народ, который он так боготворил, ему этого маленького преимущества не простил. Он очень долгое время не шел к врачу, у него текли без конца слезы и пальцы срастались неправильно, и только через три недели он пошел к врачу, потом его повезли в Венгрию, делали там операцию... Я рассказываю вам об этом потому, что уверена, что мировоззренческий слом Распутина и то, что он написал «Печальный детектив»²⁷, где он изобразил нашу жизнь и наш народ чрезвычайно мрачно, — все это связано с этим событием. Его буколические, идиллические представления о народе были сильно этим фактом не только нарушены, но и разрушены.

Процесс Синявского и Даниэля вместе со всеми событиями, ему сопутствовавшими, был высшей точкой периода, который называется оттепелью. Этот период интересен тем, что оставил очень многих людей, даже художников, при советской вере в то, что возможен «социализм с человеческим лицом». Когда был процесс Синявского, несколько людей написали письмо в ЦК с протестом против того, что писателей судят за публикацию произведений за границей. Это не помогло. Потом в 1968 году была Чехословакия, и уже никаких иллюзий не осталось. И мы жили в эпоху неосталинизма, очень жесткую эпоху, очень замкнутую эпоху...

27 Ошибка Г.А. Белой: роман «Печальный детектив» (окончен в 1985 г.) написал Виктор Астафьев. Возможно, Г.А. имела в виду мрачный роман В. Распутина «Пожар» (также 1985 г.).



Г.А. Белая. 1982 г.

* * *

Однажды — это было в 1987 году — у меня дома зазвонил телефон, женщина на том конце провода сказала, что ее зовут Марта-Лиза Магнуссон, она приехала из Дании и хочет проконсультироваться по творчеству Распутина²⁸. Поскольку Институт мировой литературы находится на улице Воровского, а МГУ — на улице Герцена, а между ними размещается Союз писателей и Центральный дом литераторов, где было тогда нормальное кафе и можно было там встречаться, я назначила ей свидание там. Марта-Лиза Магнуссон — славистка и фольклористка — спросила меня, хочу ли я приехать на конференцию, где будет встреча советских и эмигрантских писателей. Никакой переписки у нас с эмигрантами не было, никаких контактов не могло быть, мы должны были доносить, если мы с ними встречались. Мысль о том, что кто-то поедет на встречу с эмигрантскими писателями, мне показалась просто дикостью. Она сказала: «Ну, вы хотели бы поехать?» Я пожала плечами. «А о чем бы вы хотели сделать доклад? Вот нам нужны доклады о современной советской литературе». Это восемьдесят седьмой год. Я говорю: «Знаете что, если вам это действительно инте-

28 В настоящее время Марта-Лиза Магнуссон — сотрудница и преподаватель Университета Южной Дании.

ресно, я читаю завтра лекцию своим студентам на журфаке, приходите, если вам подойду — поговорим». Она пришла и сказала, что я ей подхожу. И опять назначила свидание, и говорит: «Вот, будет такая конференция советских и эмигрантских писателей». — «Да? И кто же вам сказал, что она будет?» — «Мне в Союзе писателей сказали». — «А бумагу вам дали?» — «Какую бумагу?» — «Ну, документ, письменное подтверждение, что конференция будет». — «Но мне же сказали, что она будет!» — «Я вам советую все-таки взять бумагу». Вечером она мне позвонила, что она взяла бумагу. И уехала.

Через какое-то время она приехала и спросила меня: «Галина, вы пойдете на прием к датскому послу?» Боже мой! К датскому послу! Я звоню Нине Сергеевне <Павловой> и говорю: «Нина, меня зовут на прием к датскому послу, в чем идти?» Нина Сергеевна задумалась и сказала глубокомысленно: «Лучше недоодеться, чем переодеться». Там были Юрий Николаевич Афанасьев, критик Наталья Иванова, <Олег> Попцов, тогда главный редактор газеты «Сельская молодежь». Когда мы все собрались, мы настолько не верили во все, что происходило: нас водили, показывали портреты Марии Федоровны, а мы говорили о своем. Было уже время перестройки, и Юрий Николаевич сказал: «Знаете, у меня один студент вывесил газету, посвященную десятилетию смерти Галича, а его мои антисемиты хотят исключить из комсомола. Не может ли из вас кто-нибудь прочесть лекцию о Галиче?» Я говорю: «Знаете, я вчера своим студентам тайно прочла такую лекцию на журфаке, я могу к вам прийти». Он сказал: «Приходите». В общем, мы поговорили и разошлись в полной уверенности, что никуда не поедем.

Проходит какое-то время, и у меня спрашивают: «Ты едешь в Данию?» Я отвечаю: «Не знаю, наверное, нет». — «А Наташка Иванова едет!» Я иду в Союз писателей и спрашиваю: «Знаете, тут должна быть конференция, — слышу свой заискивающий, неуверенный голос, — тут должна быть такая конференция в Дании, встреча советских и эмигрантских писателей, второго марта, она будет?» — «Да вы что! Да вы с ума сошли! Какая встреча с изменниками родины, эмигрантами?!» Конечно, я даже не удивилась. Еще через какое-то время меня спрашивают: «Ну, так ты собираешься?» — «Куда?» — «В Данию, там, говорят, будет конференция...» — «Но мне сказали, что конференции не будет!» — «Но Наташка Иванова говорит, что конференция будет!» Я опять захожу в Союз писателей и спрашиваю: «Скажите, пожалуйста, мне говорят, что все-таки эта конференция будет». — «Нет. С изменниками родины, предателями конференции не будет». Хорошо, я даже не удивляюсь. Зима, каникулы, я уезжаю в Дубулты, потом приезжаю обратно. Конференция должна была быть второго марта, и числа двадцатого февраля мне опять говорят, что Наташка Иванова едет, а я опять ничего не знаю и думаю: «Я могу сейчас из снобизма и недоверия потерять эту поездку», опять иду в Союз писателей, у меня грипп, я собираюсь на такси ехать домой... «Так что насчет конференции? Говорят, она будет...» — «О чем вы говорите? Это же эмигранты, они изменники, предатели родины». И я ухожу, но, когда дохожу до двери, мне говорят: «А вы сдали фотографию на паспорт?» Я ничего не понимаю. По дороге домой я думаю: «Все-таки будет глупо, если оттого, что я вовремя не сдала фотографии, я вдруг не поеду». На этом же такси я беру дома фотографии, завожу им и продолжаю болеть. Двадцать седьмого февраля я захожу туда опять: «Так что там с конференцией?» Формулировка одна и та же: предатели, изменники родины, вы никуда не едете, но завтра придите на инструктаж.

Я прихожу на инструктаж. Сидят Дудинцев, Наташа Иванова, Фазиль Искандер и Шатров — нас было пятеро. Еще должны были ехать Юрий Николаевич Афанасьев, Бакланов, Засурский, который приехал на инструктаж потом... Тогда секретарем Союза писателей был такой жуткий тип Верченко²⁹ — с огромным животом... Он входит, садится, кладет свой живот и говорит: «Мы тут, знаете, оплошали. Мы сказали мимоходом, что мы пошлем делегацию на конференцию, и неосторожно дали бумагу. Так они раззвонили по всей Европе, что будет конференция, что вы там будете. Вам придется ехать. Но вы никому не говорите, что это встреча советских и эмигрантских писателей. Вы говорите, что это советско-датская встреча. И на конференции не сидите. Она будет происходить в тридцати минутах езды от Копенгагена, а сейчас март...» Наверное, он наше бездорожье себе представлял. «Ну что там делать? Вы поезжайте в город, делайте покупки — а нам не давали ни копейки, — у вас будут сопровождающие... А сейчас идите получать паспорта».

Уже седьмой час. Мы идем в другой флигель Союза писателей. Паспортов нет. И вот тут была забываемая сцена. Все съехали с катушек. Наталья Иванова все время говорила о кипятыльнике, как заведенная. «У тебя есть кипятыльник? У вас нет кипятыльника?! Знаете, у меня тоже нет кипятыльника. Я не могу ездить без кипятыльника! Я просто жить не могу без кипятыльника! Как, Фазиль, и у вас нет кипятыльника?!?! Я не понимаю! И у вас нет кипятыльника?» Три часа только про кипятыльник: кипятыльник, кипятыльник, кипятыльник... Фазиль Искандер ничего не говорил. У него есть такая манера — он «жуёт», делает такое странное движение челюстью. Потом он спросил: «Там будет Аксенов?» Я говорю: «Я не знаю, но если будет, по крайней мере, это оправдывает это безумное мероприятие». Дудинцев тоже сошел с ума на своем, его до этого долго никуда не выпускали, а тут он был в Финляндии, а у нас не было мяса и было трудно с продуктами. Он мне говорит: «Вы знаете, я только что был в Финляндии, я был на приеме, несут во-от такой бифштекс, и пиво... Вот от такой! А потом проходит полчаса, опять несут бифштекс, и опять пиво, но только уже другое, и так три часа». В общем, в двенадцатом часу мы получили паспорта, я приехала домой и говорю своему мужу: «Знаешь, я никуда не поеду, я не могу, это какой-то маразм: с Синявским видаться нельзя, с Аксеновым видаться нельзя, разговаривать с ними нельзя, это невозможно». Мой муж³⁰ мне сказал: «Знаешь, где ты живешь... — и тут он добавил несколько крепких слов. — Собирай чемодан и езжай».

В шесть утра я была в аэропорту. Все, кто там был, нас было десять человек — и Афанасьев, и Попцов, и Шатров, и Засурский, и Бакланов, — все были совершенно оцепенелые. Все понимали, что это невозможно, что нас везут в совершенно противоестественную для нас обстановку, что там друзья, с которыми мы не можем сказать ни слова, потому что тут же на нас пойдут доносы, мы потеряем и работу, и все. И мы летели очень огорченные. Мне повезло. Я сидела рядом с Фазилем Искандером и Юрием Николаевичем Афанасьевым. И мы три часа дружно о чем-то говорили — наверное, о перестройке. Когда мы прилетели в Данию и сошли с самолета,

29 Юрий Николаевич Верченко (1930–1994) — секретарь МГК ВЛКСМ (1957–1959), зав. отделом пропаганды и агитации ЦК ВЛКСМ (1959–1963), директор издательства «Молодая гвардия» (1963–1968), после 1968 г. — зав. отделом культуры МГК КПСС, в 1970–1990 гг. — секретарь по оргвопросам Союза писателей СССР.

30 Вячеслав Геннадьевич Воздвиженский (р. 1928) — литературовед, критик, второй муж Г.А. Белой.

нас встретила Марта-Лиза Магнуссон. Тогда послом был Борис Николаевич Пастухов³¹. Я говорю Марте-Лизе: «А где Синявский?» Она говорит: «Ты знаешь, Галина, они в издательстве “Гюльдендаль”³², вы тоже должны были туда ехать, но посол сказал, чтобы вас туда не пускали». — «И что будет дальше?» — «Я не знаю». — «А где будет конференция?» — «За городом, в Луизиане, в музее современного искусства». Мы поехали к послу. Посол нам сказал: «Не вздумайте сидеть на конференции. Вы не знаете город, — по-прежнему не давая денег, — у вас у каждого будет свой сопровождающий с машиной...» Мы все поняли. «Вы оттуда уезжайте, гуляйте, а на конференции пусть эти писатели сами с собой разговаривают». Мы сидели совершенно подавленные и молчаливые. Но тут Пастухов переключился, у него была своя большая тема — сельское хозяйство. И он нам сказал: «Вы знаете, здесь так доятся коровы! Все время приезжают люди из Агропрома, я их вожу смотреть, они смотрят, а наши коровы по-прежнему не доятся». Он был так огорчен этим, что это немного ослабило тяжелую атмосферу этой встречи... Потом нас посадили каждого в свою машину, дали каждому своего сопровождающего (у меня был замечательный кагебист, мы с ним очень подружились), и мы приехали в Луизиану.

Это был музей современного искусства, там была выставка картин Мунка. Мы шли точно так же, как в «Верном Руслане» шли арестованные, выпущенные на свободу, но сохранявшие строй: прижавшись друг к другу — пум, пум, пум, — а справа и слева шли наши сопровождающие. Странно пахло пищей. Я говорю: «Музей, а пахнет пищей...» — «Да, там кафе, там вас ждут, там обед». — «А где эмигранты?» — «Они там же, в буфете». — «А что это там мелькает?» — «Там репортеры со всей Европы». И вдруг я слышу голос жены Синявского: «Вот она, радость моя, Галечка!» — и Мария Васильевна бросается меня обнимать. Надо мной наклоняются все эти камеры — пых-пых-пых, — и я думаю: все. Мой муж меня потом спросил: «И сколько времени тебе было страшно?» Я ответила: «Минут двенадцать с половиной». «Много», — сказал недовольный муж. Мария Васильевна говорит: «Синявский, что же ты не подходишь к Гале?» — «Я не знаю, может быть, Галечка не хочет...» «Ну, что вы!» — говорю я, как свободная женщина, мы с ним целуемся, обнимаемся, опять пух-пух-пух — идет съемка.

Потом был обед, и эмигранты сели отдельно, мы сели отдельно, все молчали, не в силах сказать ни слова. Но эмигранты очень очеловечились, они нам предлагали соки, подходили к нам, задавали вопросы, а мы все молчали. Я увидела, как Фазиль Искандер разговаривает с Аксеновым, и мне стало легче. Мы вышли, и Мария Васильевна говорит: «Галечка, ну вы же не поедете всем кагалом, Фима взял машину, поедете сами!» Это Эткинд, Ефим Григорьевич Эткинд. Я, как смелая свободная женщина, пошла и села в машину. Вечером, в гостинице, изо всех окошек выглядывали разные люди, особенно писатель Есин³³, который не был приглашен, но выполнял определенную функцию, все смотрел, кто с кем разговаривает...

31 Б.Н. Пастухов (р. 1933) был чрезвычайным и полномочным послом СССР в Дании в 1986–1989 гг. В дальнейшем был министром по делам СНГ в правительстве Евгения Примакова (1998–1999). В настоящее время — депутат Государственной думы РФ от партии «Единая Россия».

32 Издательство «Гюльдендаль» (Копенгаген) регулярно публикует литературу по славистике.

33 Сергей Николаевич Есин (р. 1935) — прозаик, публицист, с 1992 г. — ректор Литературного института им. Горького.

Наутро, когда мы пришли на завтрак и я с Марией Васильевной Розановой пила чай, ко мне подошел Григорий Яковлевич Бакланов — я его видела в первый раз: «Галина Андреевна, вы ведь делаете первая доклад?» — «Первая». — «Вот вы должны сразу же сказать, что это не советско-эмигрантская встреча, а советско-датская встреча». Вспомнив свою любимую роль, я сказала: «Нет, я так не могу». — «Почему?» — «Они же живые люди, как я буду плевать им в лицо? Я так не могу». — «Ну, смотрите».

Началась конференция, я действительно сделала доклад первой, а после меня Ефим Эткинд сделал доклад на тему: «Советская литература — апология насилия». Поднялся страшный скандал. Бакланов кричал, что он проливал кровь на фронте не для того, чтобы его здесь били «мордой об стол», как он говорил. Мария Васильевна ругала Эткинда за то, что он был несдержан. В общем, мы разошлись по домам весьма недовольные, а ночью наши члены партии заперлись и долго совещались. Они приняли решение, что мы должны уехать с конференции в знак протеста. И только Юрий Николаевич <Афанасьев> все это поломал. Наутро он в своем выступлении сказал: «Мы россияне, — в первый раз я услышала это слово, — что нам делить? О чем мы говорим?» Эмигранты плакали, наши плакали, плакали журналисты из Швеции, Дании и Финляндии. Обстановка стала совершенно нормальная.

Синявские мне сказали: «Галя, мы же не знали, как мы встретимся, мы вам ничего не привезли. Вы знаете, мы вам дадим гонорар, а вы купите себе шубу». Я говорю своему кагебешнику: «Мне надо купить шубу». — «Я вас проведу в советское посольство». Мы купили там шубу, а потом я подумала: как же я скажу, что я купила шубу, мне скажут, что я предала родину. И вот стоят писатель Есин, а рядом с ним Попцов и Засурский, и Есин говорит: «Ой, у моей жены совершенно кончилась шуба. Где бы взять шубу?» Я замерла. Попцов говорит, смотря на меня: «Вот, тоже, дрянненькая шуба...» Я думаю: «Боже мой, сейчас будут спрашивать, где взяла, сколько стоит...» Ясен Николаевич <Засурский> спросил напрямую: «Галина Андреевна, сколько стоит ваша шуба?» Я думаю, если я ему скажу, что я ее купила в посольстве, это нехорошо, да, а если не скажу, значит, я купила в городе, а там в три раза дороже. И я ему, как девушка правдивая, говорю: «Ясен Николаевич, я купила шубу в посольстве, а деньги на нее мне подарили». Вроде бы тут все и кончилось, но ведь надо было провезти шубу через границу. Тогда я спросила у Шатрова: «Михаил Филиппович, у вас большой опыт: я сделала покупку века, приобрела шубу, но ведь мне скажут, что я продала родину». Он говорит так задумчиво: «Вы наденете ее на себя и смело пойдете, как ни в чем не бывало».

После приезда Союз писателей три месяца не призывал нас к ответу. Через три месяца нас собрали и спросили: «Расскажите, как все было». За это время мы все успели дать по маленькому интервью — и я, и Юрий Николаевич, и Наташа Иванова, — скрывать было уже нечего. В общем, признаюсь вам, что при полном отсутствии у меня героизма я, оказывается, участвовала в историческом событии, когда был пробит железный занавес между нами и эмиграцией. С этих пор отношения стали восстанавливаться — поездки, взаимные обмены стали более нормальным явлением.

* * *

Я показала вам нашу жизнь от самого начала — от Будапешта — до конца, когда мы начали вырываться на свободу (пусть сперва и в уродливой форме). День рождения предполагает ответную речь и обращение, ответ, заключительные слова и слова благодарности. Главное, чем я могу вам ответить на ваши чувства, на ваши цветы, на вашу любовь, — это, конечно, рассказ о том пути, который всех нас — и меня, и моих коллег — привел сюда. Юрий Николаевич Афанасьев через три года после этой конференции разыскал меня и сказал: «Сделайте в университете что-нибудь литературное». Я пригласила своих друзей, коллег, и мы сделали тот факультет, на котором вы сейчас учитесь.

Последнее, что я хотела бы вам сказать, — это мой вечный завет. Когда-то одна женщина, невеста американского профессора Виктора Эрлиха³⁴, хотела бежать с ним из Польши. Она пришла к своему отцу и сказала: «Папа, отпусти меня, это мой жених», — и была уверена, что отец ей скажет: «Нет, никогда». Но он разрешил ей уехать. Дочь, тронутая совершенно, спросила: «Папа, что я могу тебе сделать? Как я могу тебя отблагодарить?» И он ей сказал: «Сделай когда-нибудь то же своим детям». Все наше отношение к вам — это надежда на то, что вы вырастаете не просто нашими коллегами, но друзьями и мы будем все вместе вырабатывать то отношение к миру, которое нам кажется естественным и достойным человека.

34 Виктор Эрлих — профессор Йельского университета (США), сын активиста Бунда Генриха Эрлиха, покончившего с собой в советской тюрьме в 1941 г. Автор многочисленных трудов по русской литературе.

Статьи, объединенные в этом блоке, могут быть определены как постколониальные исследования. На наш взгляд, они отчетливо показывают, что в современной России постколониальное чтение — не дань научной моде или политической конъюнктуре: оно необходимо для понимания социальных, нравственных и экзистенциальных параметров ситуации, в которую сегодня вовлечен и исследователь, каких бы политических и научных взглядов он ни придерживался.



МИФОЛОГИЯ КAVKAZСКИХ ВОЙН И ЛИТЕРАТУРА

Анна Бродски

ЧЕЧЕНСКАЯ ВОЙНА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

Анна Политковская в книге «Вторая чеченская» рассказывает трагическую историю, типичную для Чечни в период войны. Эта история произошла в селении Старые Атаги в январе 2001 года. Российские войска установили блокаду села; в это время у местной жительницы начались роды¹. Ее родственники попросили у военных разрешения отправить роженицу в больницу. Когда наконец разрешение было получено, у женщины начались схватки и она не могла самостоятельно передвигаться.

Ее родственники нашли машину, но, когда они подъезжали к больнице, их остановила еще одна группа солдат. Роженице и водителю, словно арестованным боевикам, приказали встать к стене и широко расставить ноги. Женщина, не в силах терпеть родовые муки, опустилась на землю и родила мертвого ребенка. Политковская делает горький вывод: «Многое можно понять и заставить себя осознать, с многим сжиться и пропустить мимо ушей, но представить себе, о чем в тот момент думали солдаты, наблюдая перед собой рожающую женщину... в полубессознательном состоянии, но в требуемой позе — с расставленными ногами?»²

Военные так объяснили ситуацию родственникам роженицы: «Мы приехали сюда убивать живых, а не помогать рождающимся»³. Почему эти сол-

1 По сведениям Анны Политковской, с начала войны в 1994 году подобных блокад было не меньше двадцати. Политковская А. Вторая чеченская. М.: Захаров, 2002. С. 100.

2 Там же. С. 101.

3 Там же. С. 100.

даты перестали считать жителей чеченских сел — женщин и детей — людьми? И кем они считают самих себя, когда совершают такие чудовищные поступки?

Как утверждают многие исследователи геноцида, было бы ошибкой считать военных, участвующих в операциях против мирного населения, садистами или прирожденными преступниками. Авторы труда о проблемах геноцида Фрэнк Чок и Курт Джонассон проанализировали множество случаев с древних времен до наших дней. По мнению этих исследователей, убийство беззащитных людей является в основном следствием подстрекательства со стороны правящего режима или влиятельных политических группировок⁴. Более того, благодаря политической пропаганде солдат считают, что он не связан с жертвой никакими «взаимными обязательствами». В его глазах враг предстает опасным недочеловеком⁵.

Питер Френч, автор работ об этнических чистках в Сербии, также полагает, что далеко не все современные военные преступники нарушают закон в повседневной жизни, вдали от зоны военных действий. Он подчеркивает, что большинство военных преступников считают своим *моральным долгом* калечить, пытаться, насиловать и убивать представителей враждебной этнической группы⁶. По утверждению Френча, это «чувство долга» вызвано политической пропагандой.

Френч занимается Сербией, но его выводы справедливы и в отношении геноцида чеченцев. Без сомнения, российские политики поддерживают атмосферу расовой ненависти по отношению к чеченцам. К примеру, Михаил Барсуков, в середине 1990-х годов — руководитель ФСБ, в 1996 году заявил журналистам: «Чеченец может быть только убийцей, грабителем или, на худой конец, вором. Других чеченцев не бывает»⁷.

Однако в последнее время расистские настроения распространились не только в среде военных и чиновников, экономически заинтересованных в продолжении войны, но весьма популярны у широких слоев населения и у интеллигенции⁸. Следовательно, геноцид в Чечне во многих отноше-

4 Chalk F., Jonassohn K. The history of and Sociology of Genocide: Analyses and Case Studies. New Haven: Yale University Press, 1990. P. 27–29.

5 Ibid.

6 French P. Unchosen Evil and Moral Responsibility // War Crimes and Collective Wrongdoing / Aleksandr Jokic (ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2001. P. 29–48.

7 Bennett Vanora. Crying Wolf. The return of War to Chechnya. Kent: Pan Books, 2001. P. 435. М.И. Барсуков произнес эти слова на пресс-конференции после спецоперации в селе Первомайское (где находились отряд боевиков под командованием Салмана Радуева и заложники, захваченные ими в больнице г. Кизляра; как известно, Радуеву и многим его боевикам тогда удалось вырваться из окружения). Другая версия высказывания Барсукова — в русской публикации: «Чеченец может только убивать. Если он не способен убивать, то он бандит, он грабит. Если он и это не способен делать, то он ворует. Других чеченцев нет» (Яков В. Мифы генерала Барсукова. Провал операции под Первомайским по-прежнему выдают за победу // Новые известия. 2001. 19 января).

8 Bennett V. Op. cit. P. 305, 434. В Беннетт приводит в доказательство свои многочисленные разговоры с представителями разных социально-экономических групп, которые не скрывают своей неприязни к «черным» (имеющим южную внешность жителям Кавказа) и поддерживают войну в Чечне. По словам Беннетт, чеченцев винят в неудачах российской экономики, росте преступности и даже в уничтожении деревьев на московских улицах.

ях необычен. Он не вписывается в схемы, созданные учеными на примере прежних случаев геноцида — даже таких недавних, как в Сербии. Теоретикам, изучающим геноцид, необходимо принять во внимание беспрецедентные и вызывающие большую тревогу события в Чечне.

Большинство исследователей национализма считают националистическую идеологию нисходящим феноменом — то есть такая идеология обычно вырабатывается правящей верхушкой и транслируется широким массам⁹. Однако в современной России отсутствует официально принятая националистическая идеология, подобная той, что существовала при Гитлере, Муссолини или даже в Югославии при Слободане Милошевиче. Более существенным стал «восходящий» характер расизма, — расизма, во всей своей гнусности проявившегося во время чеченского конфликта. Российская культура пронизана античеченской риторикой, характерной для всех слоев общества — элиты, военных, интеллигенции и менее образованных слоев. Расистские взгляды весьма распространены в массовой литературе, популярных фильмах, телесериалах, в текстах, которые публикуются на интернет-сайтах. Таким образом, человек, совершающий насилие над мирным населением на чеченской войне, — не такая уж невинная жертва государственной пропаганды. Он ее добровольный потребитель, а нередко и активный автор — например, пропагандистских сайтов и сетевых публикаций¹⁰.

Кроме того, обычно геноцид — характерное следствие старых этнических стереотипов и давней вражды. Вековую ненависть, вспыхивавшую в трудные времена, использовали для оправдания Холокоста в Германии¹¹ и не так давно для оправдания этнических репрессий в Сербии. Но события в Чечне не опираются на устойчивые традиции межэтнической вражды и отличаются необычайно быстрым процессом дегуманизации. За короткое время появилось множество фильмов, романов и сайтов античеченской направленности¹².

Несомненно, на представление россиян о чеченцах (и вообще о народах Кавказа) в значительной степени повлияли произведения таких писателей

- 9 *Naimark Norman M.* Fires of Haterd. Ethnic Cleaning in Twentieth-century Europe. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001; *Taylor Charles.* Nationalism and Modernity // *Theorizing Nationalism / Ronald Beiner* (ed.). Albany, New York: State University of New York Press, 1999; *Anderson Benedict.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1991; *Ignatieff Michael.* Blood and Belonging. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- 10 См., например: <http://www.lib.ru/MEMUARY/CHECHNYA/>; <http://www.kavkaz.ru/cgi-bin/gb.pl?page=8840/>; <http://www.baklanov.net/vbb/showthread.php?s=e5c600756439c9ccc4a862ef580fe116&threadid=494&goto=nextnewest>; <http://phorum.bratishka.ru/index.php>; <http://artofwar.zans.ru/gb/gb.php?page=202&count=10&type=0>.
- 11 *Goldhagen Daniel J.* Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust. N.Y.: Vintage Books, 1997. P. 80—131; *Wiess John.* The Politics of Hate. Anti-Semitism, History, and The Holocaust in Modern Europe. Chicago: Ivan R. Dee, 2003. P. 4—16; *Gregor A.J.* Phoenix: Fascism in our Time. New Brunswick, London: Transaction Publishers, 1999. P 27—53; *Wistrich Robert S.* Antisemitism. The Longest Hatered. N.Y.: Pantheon Books, 1991. P. 25—42.
- 12 Среди фильмов такой направленности можно назвать, например, телесериал «Спецназ», античеченские высказывания в сериалах «Мужская работа», «Менты» и «Убойная сила», а также фильм Алексея Балабанова «Война» (2002).

ХІХ века, как Пушкин, Лермонтов и Толстой. Харша Рам указывает, что огромное влияние на риторику первой чеченской войны оказали литературные мифы ХІХ века, в которых чеченцы предстают «дикарями», а русский народ — «порабощенным»¹³. Но ни один из этих мифов прошлого не разжигал ту ненависть, что могла бы стать основой геноцида. Немаловажная деталь: в 1944 году, когда все чеченцы были по приказу Сталина депортированы в Казахстан, операцию пришлось проводить тайно — в русском и других народах тогда не было ненависти к чеченцам, которую Сталин мог бы использовать в своих интересах.

На примере Чечни мы видим новую форму идеологически поддержанного геноцида. В этой статье я предполагаю исследовать феномен антигуманистической риторики, созданный практически «на пустом месте» современной российской культурой. Многие из анализируемых здесь книг пользуются популярностью у «невзыскательного» читателя. Например, такие авторы, как Дмитрий Черкасов, Лев Пучков и Виктор Доценко, пишут националистические боевики, рассчитанные на массовую аудиторию. Эти писатели повествуют о невероятных приключениях сильных и справедливых российских военных, которые сражаются со злом, воплощенном в чеченцах. Подобные масскультные тексты не только потакают низкопробным вкусам, но и способствуют формированию общественного мнения. Настроение, которым проникнуты эти книги, дает возможность выделить и систематизировать определенные тенденции и обнаружить логику в неразберихе постсоветского общественного кризиса, а также в ненависти, жестокости и насилии, которые вызваны этим кризисом.

Прежде чем приступить к анализу романов Д. Черкасова, Л. Пучкова, В. Доценко и некоторых других авторов, следует изложить рабочую гипотезу: обе чеченские кампании и та общественная поддержка, которую они получили — особенно вторая, — во многом опираются на отчаянное стремление многих людей вновь обрести утраченное чувство национальной идентичности. Юрген Хабермас подчеркивает, что идентичность становится структурной проблемой при изменившихся обстоятельствах, в которых традиционные верования и обычаи воспринимаются как исчерпанные¹⁴. Когда-то подобные верования и обычаи составляли незыблемую основу общества, придавали стабильность и отличительные черты отдельным группам населения и давали каждому из членов этих групп поддерживающее чувство идентичности. По мнению Хабермаса, когда столь серьезные и могущественные силы отходят в прошлое, неминуемо наступает личностный кризис: люди должны решить, что помогает им по-прежнему сохранять достоинство. Даже наиболее консервативно настроенные члены коллектива вынуждены объяснять и легитимизировать правильность своих представлений о добре, которые прежде не вызывали каких-либо возражений.

Постсоветская Россия находится в трудном и неприятном положении, в ситуации «личностного кризиса» современного общества. На протяжении большей части ХХ века большинство россиян было избавлено от необходимости мучительного выбора между различными верованиями:

- 13 *Ram H.* Prisoners of the Caucasus: literary myths and media representations of the Chechen conflict. Berkeley: University of California Press, 1999. P. 3–20.
- 14 *Habermas J.* Between Facts and Norms. Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy / Transl. from German by William Rehy. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 331.

коммунистическая партия ввела официальную тоталитарную идеологию. Общественные «правила игры» определялись почти исключительно линией партии. Неожиданный крах Советского Союза привел россиян в замешательство относительно своей коллективной идентичности. Это замешательство стало опасным и чреватым непредсказуемыми последствиями. Одним из наиболее заметных и удручающих результатов краха советской идеологии стал жесткий национализм. Зверства, совершаемые российскими войсками в Чечне, в значительной степени обусловлены катастрофически высокой долей ультра националистических настроений в обществе.

Однако крайний национализм — это лишь симптом гораздо более глубокого кризиса. Многие националистические идеи взяты на вооружение замечательными, весьма достойными писателями, которых едва ли можно причислить к шовинистическому лагерю. Одной из причин распространения этой заразы является очень большая роль мифов в изображении Чечни и чеченцев. Упомянутые мифы представляют собой стереотипные картины злодеяний, не имеющих почти никакого отношения к реальным чеченцам. Тем не менее они оказывают огромное влияние как на писателей, их использующих, так и, к сожалению, на читателей.

Эти изображения злодеяний — в сущности, не что иное, как параноидальные представления о «чужих» — коварных и безжалостных врагах мирных граждан. Благодатной почвой для формирования подобных мифических представлений о «чужих», безусловно, является антисемитизм. Одна из самых удивительных и достойных сожаления особенностей такого мифотворчества — его беспринципный характер: авторы оппортунистически используют картины злодеяний различных эпох в отрыве от контекста.

Миф вызывает сильный эмоциональный резонанс, поэтому его очень трудно развенчать даже при помощи очевидных фактов. По словам Ролана Барта, миф — это история, принимающая вид вселенной; то есть в застывшем мифологическом времени случайность представлена в виде закономерности¹⁵. В данной статье я попытаюсь проанализировать следствия тонкого наблюдения Барта — как бесконечные и, в сущности, иррациональные мифические парадигмы «чужеродности» и «злодеяний» оказывают влияние на реальные исторические события.

II

Общераспространенное представление о чеченцах основывается на целом ряде бессистемно подобранных, зачастую несовместимых мифов, порожденных различными историческими ситуациями. Эти мифы объединяет не последовательность и логика событий, а единственная цель: доказать, что чеченцы — вероломные, растленные, примитивные существа. Источниками для этого раздела стали произведения популярных авторов (таких, как уже названные Дмитрий Черкасов, Лев Пучков и Виктор Доценко, а также, например, Владимир Угрюмов), которые описывают невероятные приключения русских «суперменов», сражающихся с чеченцами. Авторы дешевых книг не только приспособливаются к настроению многих людей — они ясно выражают его и поддерживают. В этих романах и повес-

15 *Barthes R. Mythologies / Transl. from French by Annette Lavers. N.Y.: Columbia University Press, 1972. P. 331.*

тях находят продолжение народные мифы о святости, славянофильство XIX века, сталинизм и — что особенно бросается в глаза — антисемитизм.

Одним из ярких примеров создания новых мифов на основе традиционных и признанных может служить история русского юноши Евгения Родионова, убитого в Чечне за то, что он не отрекся от православия и не снял серебряный крестик, который носил на шее. Согласно сообщению газеты «New York Times», «новый неофициальный российский святой Евгений Родионов, погибший на войне в Чечне, канонизирован не Русской православной церковью, а народом, на волне всеобщего поклонения»¹⁶. Далее в сообщении сказано: «В России получили широкое распространение... портреты этого юноши — то в военной форме, то в рясе, то с оружием, то с крестом в руках, но неизменно с нимбом над головой».

Это религиозное рвение вызвано к жизни по меньшей мере двумя тенденциями, преобладающими в современной России. Во-первых, мученическая смерть Родионова укрепила многих россиян в том мнении, что они являются *жертвами* Чечни — что явно идет вразрез с истинным положением дел. Население России в 2004 году составляло, по оценкам Российской федеральной службы государственной статистики, около 143,8 миллиона человек (с оговоркой, что оно составляло в 2000 году примерно 145 миллионов человек и продолжает медленно уменьшаться)¹⁷. В 1994 году, перед началом боевых действий, в Чечне было около 1,1 миллиона жителей, а к началу второй чеченской кампании — в 1999 году, — по данным Международного фонда «Историческое и культурное наследие Чечни», оставалось приблизительно 350 тысяч человек¹⁸.

Однако, несмотря на то что почитание Родионова отражает мнение россиян о себе как о жертвах, оно также парадоксальным образом связано с идеей *непобедимости* России. Посвященная Родионову статья на сайте «Русское воскресение» возвещает: «Он доказал, что еще живо православие, что еще и сейчас, после стольких десятилетий свирепого атеизма, после стольких лет безудержного демократического разврата, способна Россия, как и в прежние времена, рождать мучеников за Христа, и, значит, она непобедима, как бы ни предавали ее в Кремле...»¹⁹ Стихийное почитание Е. Родионова как святого свидетельствует о том, что многие вновь стали считать Россию вместе с ее политическими интересами «священной» державой. Подобное «освящение» российских политических интересов позволяет осуществлять геноцид под видом «крестового похода». Это, несомненно, новый феномен, вызывающий большую тревогу. Он способствует сдвигу общественного внимания ко всему иррациональному и абсолютному, а также отражает нежелание общества бороться против фатальной и бесчестной политики.

16 *Mydans Seth*. Kurilovo Journal. From Village Boy to Soldier, Martyr and, Many Say, Saint // New York Times. 2003. 21 November. Sec. A4, col. 3.

17 <http://www.prime-tass.ru/news/show.asp?id=437840&ct=news>.

18 Обоснование этих цифр см. в статье: *Гривенко В.* О численности населения Чечни в июле 1999 г. (к началу нового кавказского конфликта) // <http://www.chechen.org/content.php?catID=78&content=160>.

19 *Коняев Н.* Святому было девятнадцать лет. Евгений Родионов — новый мученик за Христа // <http://www.voskres.ru/army/spirit/eugen.htm>. Почти буквально эта же фраза воспроизведена в статье: *Концевич Т.* Юный новомученик — христоробивый воин // Наша страна (Буэнос-Айрес). 2002. 15 июня (перепечатано в газ. «Славянское единство». 2004. 15 мая).

Другим источником античеченской пропаганды является антисемитизм. Характерные черты, которые нацисты приписывали евреям, сегодня «не задействованы» и могут быть произвольно приписаны любой группе «виноватых», в данном случае — чеченцам. Одна из причин этого феномена, возможно, состоит в том, что — как заметил французский философ Анри Глюксман — при каждом большом историческом катаклизме вновь становятся мыслимыми и осуществимыми акты грубого произвола, которые еще недавно трудно было вообразить²⁰. Холокост — не просто страшное заблуждение, которое *уже было*, — он еще может повториться. Он превратился в своего рода дьявольскую парадигму, которую то и дело воспроизводят государства и народы, осуществляющие геноцид. В наше время зло олицетворяют уже не евреи, а чеченцы: их изображают как коварных и жестоких врагов, которые оказывают большое влияние на экономику и одержимы звериной ненавистью к России. По словам российских военных, это чертовски хитрые и упрямые люди.

Возможно, главный антисемитский стереотип, используемый авторами подобных книг, — миф об экономическом господстве безмерно богатого национального меньшинства²¹. Этот параноидальный бред нашел выражение, например, в «Протоколах сионских мудрецов», основная идея которых сводится к еврейскому заговору, цель которого — завоевание экономического и политического господства²². Изображать чеченцев группой, могущественной в экономическом отношении — более того, приучившей русских к смирению и послушанию, — значит давать волю давно знакомым сюжетам, рассчитанным исключительно на эмоции.

Вот, например, как Лев Пучков описывает нападение чеченских боевиков на пассажирский автобус: «Что ж, к чеченскому диктату у нас привыкли — они до войны давили русаков, где могли, своим превосходством; угнетали, обирали, издевались — это у нас в порядке вещей»²³. Дмитрий Черкасов утверждает, что на протяжении двух войн чеченцы сохраняют экономическое и административное господство: «Руководят всегда чеченцы... Русские просто шуруют на том участке работ, что им определяют многоопытные вайнахи. Так уж сложилось за всю новейшую историю двух чеченских войн конца двадцатого века»²⁴.

Почти во всех книгах о войне в Чечне затрагивается тема преуспевания чеченцев. В своих военных мемуарах Вячеслав Миронов, бывший офицер Российской армии, с горечью пишет о прочных, хорошо построенных до-

20 *Glucksmann A. Dostoevski a Manhattan. P.: Laffont, 2002. P. 7–37.*

21 Чарльз Тейлор пишет об опасности мифов о реальном или предполагаемом экономическом преимуществе одной социальной группы: *Taylor Ch. Nationalism and Modernity // Theorizing Nationalism. P. 111.*

22 Хотя уже давно доказано, что «Протоколы» — подделка, они по-прежнему являются источником дезинформации и расистских построений. Писатель-националист Дмитрий Балашов утверждал, что при упоминании тайных организаций, чья деятельность направлена на разрушение России, ему мгновенно приходит на ум мысль о тайной еврейской организации. По мнению Балашова, и для большинства русских это «своего рода рефлекс» (*Балашов Д. Еще раз о великой России. М.: Монолит, 2001. С. 54.*)

23 *Пучков Л. Кровник. М.: Эксмо, 1997. С. 15.*

24 *Черкасов Д. Крестом и булатом. Атака. СПб.: Издательский дом «Нева», 2001. С. 53.*

мах в чеченских селениях²⁵. Крайний националист Александр Проханов не без зависти утверждает, что чеченцы якобы упитанны и хорошо одеты. У главного героя его романа «Чеченский блюз» вызывают злобу кирпичные дома в зажиточных чеченских городах²⁶.

В этом романе Проханова война начинается в результате происков еврея-олигарха из Москвы. Жестокий олигарх наделен всеми качествами, которые антисемиты приписывают евреям: он богат, коварен, безжалостен, мало того — он растлеивает русских женщин. Предприимчивость олигарха, содействующего началу войны, не только освобождает российских военачальников от ответственности за решение вступить в Грозный, но и превращает русских в жертв чеченцев с одной стороны и евреев — с другой.

Поступки чеченских боевиков у Проханова также описаны в основном языком мифов, заимствованным из антисемитского дискурса. В одном из самых отвратительных мифов о евреях утверждается, что согласно своему вероучению иудеи должны убивать христиан и добавлять их кровь в мацу²⁷. Этот миф о кровавых иудейских ритуалах взят на вооружение некоторыми современными российскими авторами, которые пишут о чеченцах. К примеру, в романах «Идущие в ночи» и «Чеченский блюз» Проханов высказывает предположение, что в Грозном чеченцы совершают ритуальные убийства русских солдат. В романе «Идущие в ночи» всеведущий повествователь описывает сцену ритуального убийства, используя религиозную символику: русского солдата обезглавливают над чашей, в которую стекает кровь. Солдат отказывается принять ислам, и его предают мученической смерти таким же образом, как Иоанна Крестителя²⁸. Создавая в высшей степени отвратительный образ двуличных чеченцев, описание этого ритуала Проханов связывает с парадигмой Тайной Вечери.

В романе «Чеченский блюз» злые чеченцы одурачивают добрых и простодушных русских солдат. Жители Чечни приветствуют военных, вступающих в Грозный, и приглашают их к себе встречать Новый год. Чеченцы убеждают «федералов» в своей преданности России. На праздничном столе появляется библейское угощение — хлеб и вино. Особенно существенной деталью является преломление свежего хлеба; Проханов то и дело обращает внимание читателей на этот жест:

— Возьмите хлебушек, откусайте! — по-русски, с говорком, произнесла молодая чеченка, протягивая Кудрявцеву полотенце с хлебом. — Тепленький! Из печки вынула! — Она улыбалась, кивала. Хлеб сдобно белел, румяный, пышный. Кудрявцев, помедлив, потянулся из люка, дотронулся до хлеба. Отщипнул податливый мягкий ломоть. Сунул в рот, почувствовал его ароматную душистую мякоть.

25 *Миронов В.* Я был на этой войне. М.: Библион, 2001. С. 385–386. Книга вызвала такой большой спрос, что в 2004 г. вышло второе издание: СПб.: Крылов, 2004.

26 *Проханов А.* Чеченский блюз. СПб.: Амфора, 2002. С. 31.

27 Этот средневековый миф актуален и в XX веке: в 1911 году Менделя Бейлиса, еврейского ремесленника из Киева, привлекли к суду за ритуальное убийство. Бейлис тогда был оправдан, но некоторые до сих пор сомневаются в правильности этого решения. Например, в 2002 году Игорь Шафаревич вновь усомнился в невиновности Бейлиса (*Шафаревич И.* Тысячелетняя загадка. История еврейства из перспективы современной России. СПб.: Библиополис, 2002. С. 148).

28 *Проханов А.* Идущие в ночи. СПб.: Амфора, 2002. С. 213–215. В этой сцене содержится аллюзия на убийство Евгения Родионова.

Вину тоже придается большое значение. «Какой-то старик чеченец достал из-под полы бутылку с темным вином, наливал в стаканчик... Он поднял к губам стакан, пил темное, уменьшающееся в стакане вино, двигая сильным смуглым кадыком, и цепочка у него на шее дрожала. Кудрявцев выпил свое вино, испытав наслаждение от терпкой душистой сладости».

Внезапно хозяева-чеченцы нападают на своих русских гостей, и пир оборачивается резней. Эта сцена совместной трапезы явно отсылает к истории Тайной Вечери: начавшись с демонстрации преданности и дружелюбия, она кончается предательством. Проханов не только разрушает представление о чеченском гостеприимстве, но и высказывает идею, связанную с антисемитскими мифами: всякий абсолютный враг всегда сродни Иуде²⁹.

Вероломство «Иуд»-чеченцев — излюбленная тема авторов военной прозы. В рассказе Игоря Марюкина «Три ночи, четыре дня» добрый и доверчивый русский солдат угощает чеченского ребенка конфетой и попадает в засаду³⁰. В повести «Просто командировка» Валерий Горбань утверждает, что чеченцы не только вероломны, но и трусливы: «Крутых из себя строите, а сами только из-за угла убивать умеете»³¹.

Кроме того, противника можно представить бесчеловечным, придав ему нездоровую, патологическую сексуальность. Нацисты изображали евреев похотливыми, склонными к истерике вырожденцами³². Основу сюжетов некоторых приключенческих книг — таких, как «Кровник» Льва Пучкова, «Охота Бешеного» Виктора Доценко и «Панкрат» Андрея Воронина, — составляют распутства чеченцев и их якобы чрезмерная сексуальность³³. В этих романах чеченцы ради удовлетворения своих сексуальных appetитов похищают и насилуют русских женщин и содержат гаремы с русскими рабынями и наложницами. Благородный русский герой мстит за совершенные чеченцами преступления, и война неизбежно превращается для него в личный императив.

И, наконец, чтобы придать легитимность вторжению российских войск в Чечню, в качестве образца провозглашаются меры принуждения времен сталинизма. Характерно, что устаревший сталинистский термин «раскулачивание» ныне служит предлогом для грабежа. Например, в повести Валерия Горбаня «Просто командировка» солдат, ворвавшийся в богатый чеченский дом, находит оправдание своему поведению при помощи знакомого политического термина: «Вот они про наше мародерство орут, а сами сюда полгорода стянули... Раскулачить бы»³⁴.

Авторы современных остросюжетных романов пропагандируют геноцид и одобряют деятельность Сталина по решению «чеченского вопроса». Русский герой романа Дмитрия Черкасова «Атака», вызволяющий из плена своих земляков, жалеет о том, что Сталин уничтожил не всех чеченцев

29 Проханов А. Чеченский блюз. С. 313–314.

30 Марюкин И. Три ночи, четыре дня // <http://www.lib.ru/MEMUARY/ЧЕЧЕНЬЯ/mariukin.txt>; Горбань В. Просто командировка // http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIV/GORBAN/pesnya.txt.

31 Горбань В. Цит. соч. С. 57.

32 Mosse G.L. Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe. N.Y.: Howard Fetting, 1985. P. 134.

33 Пучков Л. Кровник; Воронин А. Панкрат. Минск: Современный литератор, 2002; Доценко В. Охота Бешеного. М.: Эксмо, 1998.

34 Горбань В. Просто командировка.

(«Зря Виссарионыч их не добил») ³⁵. В романе описывается, как небольшой отряд казаков уничтожает всех жителей чеченского села. Яркое, подробное описание убийства сотен мужчин, женщин и детей приводит читателя в оцепенение и притупляет первоначальный шок. Роман достигает кульминации, когда казаки занимают село и заживо сжигают его жителей в бункере, где те пытались укрыться ³⁶.

Эта книга показывает, в каком направлении античеченские романы и повести влияют на умонастроение российской общественности (не говоря уже о влиянии самой войны, которая длится вот уже десять лет). Похоже, благодаря нынешней политической и культурной атмосфере в России дегуманизация чеченцев успешно завершена. То, что беллетристика — особенно легкое «мужское» чтение — отличается пренебрежительным отношением к большинству элементарных норм, принятых в человеческом обществе, является очень опасным симптомом ³⁷. Потребители подобной литературы становятся равнодушными к ужасам войны и привыкают к мысли о том, что чужие страдания больше не имеют значения.

III

«Может быть, ваши сердца оттают» — такими словами Анна Политковская начинает рассказ об ужасных страданиях, которые российская агрессия принесла в маленький чеченский городок ³⁸. Почти каждую неделю «Новая газета» публикует ее репортажи о людском горе. Политковская и сотрудники «Новой газеты» не одиноки. Против войны в Чечне выступают Эльвира Горюхина и другие члены общества «Мемориал» (О. Орлов, А. Черкасов, У. Байсаев, Д. Грушкин). Примечательно, что их антивоенные взгляды находят выражение в подробных описаниях конкретных злодеяний.

Этот контраст наводит на некоторые размышления. С одной стороны — пространные повествования о мифической борьбе добра и зла; с другой — подробные, основанные на фактах отчеты о каждом конкретном случае. Как писал некогда Поль Рикёр, люди придумывают мифы в попытке понять смысл жизни и законы, определяющие судьбу человека ³⁹. Однако в этих поисках смысла таится серьезная опасность. Националистические произведения, основанные на вымысле, дарят читателю утешительную иллюзию понятного мирового порядка и превосходства мифотворцев. В противоположность этим мифам антивоенные очерки, основанные на конкретных случаях и фактах, не дают читателю возможности ни смягчить, ни отвергнуть реалистическое изображение людских страданий.

35 Черкасов Д. Крестом и булатом. Атака. С. 24.

36 Там же. С. 217.

37 См., например, острую главу «Справедливость и милосердие» в книге Марты Нуссбаум «Секс и общественное правосудие» (*Nussbaum M. Sex and Social Justice*. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 154–183). Нуссбаум доказывает, что жалость и милосердие — конститутивные черты для романа как жанра. По ее мнению, роман, который заглушает или притупляет в читателе способность выносить личные нравственные оценки, в принципе не может считаться романом.

38 Политковская А. Вторая чеченская. С. 154.

39 Ricoeur P. Guilt, Ethics and Religion in Experiencing of The Sacred: Readings in The Phenomenology of Religion / Summer B. Twist and Walter H. Conser, Jr. (eds.). Hanover, N.H.: University Press of New England, 1992. P. 223–238.

Правозащитники отстаивают свою позицию, сознательно избегая обобщений, характерных для мифов. Более того, они призывают нас сосредоточить внимание на самом существенном факте — человеческих страданиях. Сочинители националистических мифов пытаются возбуждать гордые чувства патриотизма, попранной справедливости, этнического превосходства, а правозащитники, в противоположность им, стремятся пробудить сострадание. Проза, основанная на вымысле, проникнута фанатизмом: авторы рисуют картину тысячелетнего превосходства русских над диким чеченским народом. Антивоенные тексты, напротив, отличаются поразительным беспристрастием: в них приводятся сотни сообщений о жертвах *с обеих сторон* конфликта. Таким образом, правозащитники пытаются вызвать сочувствие не к той или иной стороне, а к людскому страданию в целом. Благодаря простому изложению фактов, отказу от иностранных повествований и сосредоточению на конкретных случаях тексты правозащитников проникнуты антимифической направленностью. Они самым существенным образом дополняют пугающую картину национализма и распространения мифов, играющих огромную роль в чеченском конфликте.

Яркие антивоенные тексты представлены в сборнике «Здесь живут люди. Чечня: хроника насилия», совсем недавно изданном правозащитным обществом «Мемориал»⁴⁰. В нем рассказывается о многочисленных нарушениях прав человека в Чечне. В качестве эпиграфа книге предпосланы слова В.В. Путина, который в ответ на вопрос журналиста о нарушении прав человека в Чечне сказал: «Вы говорите о нарушениях прав человека. Чьих прав? Конкретно — имена, явки, фамилии!»⁴¹

Авторы «Хроники» дают ответ на вопрос, заданный Путиным. Они называют имена и адреса жертв и приводят подробные, зачастую душераздирающие описания конкретных нарушений прав человека. Правам человека в книге придается особое значение — в том числе и таким привычным элементарным нормам, как «право на жизнь, свободу и личную безопасность», «недопустимость пыток и жестокого, бесчеловечного, унижительного обращения или наказания», «право на справедливое и публичное слушание в суде»⁴². Как явствует из «Хроники», эти права, сформулированные во Всеобщей декларации прав человека, принятой Генеральной Ассамблеей ООН в 1948 году, нарушаются в Чечне ежедневно.

Однако авторов «Хроники» волнуют не нарушения абстрактных норм, а страдания каждой жертвы. «Мы лишь пытались навести на резкость, сфокусировать внимание на главном — на страдании людей»⁴³. Эти кропотливо задокументированные свидетельства поистине ужасают. По словам известного правозащитника Сергея Ковалева, написавшего предисловие к «Хронике», материал, собранный в этой книге, «считается кровью»⁴⁴.

40 Здесь живут люди. Чечня: Хроника насилия. Июль–декабрь 2000 года. М.: Звенья, 2003.

41 Эти слова В.В. Путин произнес в 2001 году на пресс-конференции в Брюсселе по итогам встречи «Россия — ЕС». Высказывание президента России процитировали многие газеты и интернет-сайты. См., например: <http://www.utro.ru/news/2001100319312139022.shtml/>.

42 Вероятно, «Мемориал» решил включить слово «хроника» в название книги в честь «Хроники текущих событий», которую в Советском Союзе в 1970-е выпускала в самиздате группа правозащитников.

43 Здесь живут люди. С. 10.

44 Там же. С. 5.

В «Хронике» документально доказано, что в Чечне существует ряд проблем, уже ставших привычными, но доказательствами являются конкретные случаи. Авторы подробно рассказывают о похищении мирных жителей Чечни федеральными войсками, о содержании военнопленных в ямах, о пытках, изнасилованиях, казнях без суда и следствия, грабежах и бессмысленном разрушении домов во время так называемых зачисток. Книга почти не подвергалась редакторской обработке, и, несмотря на ясность политической цели (а может быть, именно благодаря этой ясности), в ней практически отсутствует политический комментарий.

Вместо того чтобы обращаться к читателю на концептуальном уровне, авторы стремятся вызвать одно из самых сильных ответных чувств, свойственных человеку, — жалость, которую может вызывать только истинное страдание даже у совершенно незнакомых людей. Известный общественный деятель Валерия Новодворская кратко сформулировала значение жалости в борьбе против войны и безудержного насилия: «У интеллигентов и демократов в этой войне одно предназначение: как героиня “Кукушат” А. Приставкина Сандра, бежать наперерез войне и кричать “Жалость! Жалость! Жалость!”»⁴⁵

Безусловно, вызвать жалость у совершенно незнакомых людей — вероятно трудная задача. По мнению Элейн Скарри, трудно описать как чужую боль, так и свою собственную. Ведь не существует языка боли, и, чтобы вообразить ее, требуется готовность другого человека. Еще сложнее представить себе боль члена иного общества, чем твое собственное⁴⁶. Скарри пишет: «То, что трудно вообразить себе [чувства] другого, — не только проблема, которая выражена в причинении боли, но и причина этого действия. Боль причиняется именно потому, что нам нелегко поверить в реальное существование других людей»⁴⁷. Да, представить себе чужую боль нелегко, что вполне естественно, однако в случае с чеченцами эту трудность усугубляют огромные усилия, предпринимаемые в России с целью дегуманизации данной этнической группы⁴⁸.

Несмотря на то что пробуждать в людях жалость очень трудно, в работах некоторых выдающихся мыслителей, занимающихся вопросами этики, этому чувству придается первостепенное значение⁴⁹. Адам Смит в своей «Теории моральных чувств» создает целую доктрину добродетельной жизни на основе способности постороннего наблюдателя относиться с сочувствием к страдающим людям. Смит утверждал, что оценивать наши достоинства можно только согласно тому, как мы относимся к другим людям⁵⁰. Многие Смит, безусловно, позаимствовал у античных философов —

45 Новодворская В. Неосознанная необходимость // Новое время. 2003. № 13.

46 Scarry E. The Body in Pain. Oxford: Oxford University Press, 1985.

47 Ibid. P. 102.

48 Правозащитники особенно обеспокоены искажениями, характерными для некоторых фильмов. Так, А. Черкасов указывает, что такие сериалы, как «Менты», «Убойная сила», и такие фильмы, как «Война» А. Балабанова, создают «виртуальную реальность», которая для многих реальнее всех новостей и всех «Хроник» вместе взятых.

49 См.: Nussbaum M. Equity and Mercy // Sex and Social Justice. P. 155–168.

50 Smyth A. The Theory of Moral Sentiments. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 23.

в частности, у Аристотеля, который считал сострадание главным чувством, которое пробуждают в зрителе герои трагедии. Жалось, даже если она выражается как эстетическое чувство, играет очень важную роль в добродетельной жизни: художественное или литературное произведение, пробуждающее это чувство, способствует осознанию истинности существования окружающих людей. По мнению Ж.-Ж. Руссо, чувство жалости составляет основу воспитания идеального гражданина. В романе «Эмиль, или О воспитании» он много пишет о том, что людей нужно учить состраданию⁵¹.

Следует обратить внимание по меньшей мере на три особенности сочувствия. Во-первых, как полагают Аристотель и Адам Смит, сострадание прежде всего вызывает *частный* случай. Никто не испытывает чувства жалости ни к человечеству, ни к абстрактным принципам. Для этого чувства нужен определенный объект — нужны конкретные женщины, дети и мужчины.

Во-вторых, возникая на уровне инстинктивной симпатии к другому человеку, чувство сострадания — по крайней мере потенциально — сближает людей независимо от их национальной, религиозной и этнической принадлежности. Это чувство — хорошая основа для представлений о единстве всего человечества. В-третьих, несмотря на то что чувство жалости носит всеобъемлющий характер, оно необходимо и для сохранения жизнеспособности отдельных групп — прежде всего гражданского общества. По мнению Руссо, гражданское общество должно внушать своим гражданам мысль о необходимости сочувствия. Не менее важно, вероятно, и то, что Адам Смит был не только выразителем идеи сострадания, но и, как считают многие, творцом современного либерального законодательства, а также создателем теории капиталистической экономики. Во всяком случае, как подчеркивает философ Марта Нуссбаум, идеальных политических институтов не существует, поэтому остается надеяться только на то, что «отзывчивые, сердобольные люди всегда будут подавать нам пример необходимой политической проницательности»⁵².

Эти особенности сострадания наводят на мысль о том, что оно может служить политическим инструментом.

В современной России термин «права человека» по-прежнему практически лишен всякого смысла. Поэтому авторы из «Мемориала» ограничиваются простым изложением фактов, которое тем не менее пробуждает в читателях острое, мучительное чувство жалости к ближнему. Это может привести к поразительным результатам — ведь читатели привыкли к руководящей роли автора. Как правило, автор служит своего рода амортизатором, уменьшающим силу воздействия страшных фактов при помощи комментария, рассчитанного на то, чтобы объяснить их значение и поместить в более широкий контекст. Благоразумие и интеллект автора убеждают читателя в том, что мир и вправду устроен разумно. Однако читатель «Хроники» остается один на один с изложенными в ней страшными фактами, и ему приходится самому справляться с этим тяжким эмоционально-психологическим бременем.

51 *Rousseau J.-J. Emile / Transl. from French by A. Bloom. N.Y.: Basic Books, 1979. P. 24.*

52 *Nussbaum M. Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 404.*

Рассмотрим, например, описание телесных повреждений гражданского жителя Чечни, похищенного солдатами федеральных войск во время зачистки в селении Старые Атаги 7 сентября 2000 года. Согласно отчету, приведенному в «Хронике», «тело Эдилбека Исаева было страшно изувечено, на нем обнаружили следы жестоких пыток, в том числе электроток и огнем. В верхней части туловища имелись многочисленные колотые, резаные и огнестрельные раны. С правой стороны груди глубокая резаная рана. При обследовании выяснилось, что у убитого отсутствуют три ребра и легкое, шея сломана и прострелена насквозь, отрезаны левое ухо и кончик носа. Правая рука оказалась полностью раздробленной, второй и третий пальцы левой руки отстрелены, ноги, как и позвоночник, вероятнее всего, сломаны, так как были неестественно подогнуты. Вдоль всего позвоночника зафиксированы раны, нанесенные острым предметом, все тело было покрыто синяками и ожогами. И в довершение всего, Исаев, возможно, еще при жизни был скальпирован»⁵³.

Приводя другой пример, авторы рассказывают об убийстве семилетней девочки солдатами федеральных сил. «Семилетнюю Зулихан в тот день не нашли. Родственники убитых надеялись, что родители не взяли ее с собой и она осталась жива. Но один из родственников подобрал на месте убийства детскую шапочку с круглой дыркой, пятнами крови и детскими волосиками». Авторское отношение здесь выражено словами «шапочка» и «волосики»⁵⁴. Свою скорбь авторы выражают лишь косвенно — употребляя уменьшительные существительные при описании шапки и волос ребенка.

Кроме того, авторы из «Мемориала» приводят слова самих жертв, причем без комментариев. Например, одна женщина рассказывает о том, как солдаты угрожали автоматами ее немой двенадцатилетней дочери. «В мой дом также ворвались русские. У меня большая двенадцатилетняя девочка, она немая. Когда солдаты направили на нее автомат, она сильно испугалась, вырвалась у меня из рук и побежала по улице. Это очень развеселило военных, они долго смеялись»⁵⁵.

Текст «Хроники» представляет собой незабываемое и подробное документальное свидетельство ужасных страданий, причиненных сотням мирных жителей Чечни. Людей зверски избивают и пытаются электрическим током. Им вливают в рот кипяток. Женщин насилюют и сжигают заживо. Тем не менее авторы «Хроники» не поддаются искушению разделить мир на добро и зло: среди погибших нет ни искупительных жертв, ни искупителей, и никто из авторов огульно не обливает грязью русский народ.

И в самом деле, наряду с репортажами о страданиях чеченцев «Новая газета» и «Мемориал» публикуют свидетельства страданий российских солдат и гражданских лиц в Чечне. Например, по словам чеченцев, прошедших фильтрационные лагеря, зачастую жертвами побоев и пыток становятся не только чеченские пленные, но и российские новобранцы. Акты бандитизма со стороны чеченцев задокументированы в «Хронике» так же тщательно, как и случаи нападения федеральных войск на гражданское население. Жестокость и страдание — вот и все, что вызывает тревогу у писателей-правозащитников.

53 Здесь живут люди. Чечня: Хроника насилия. С. 247.

54 Там же. С. 331.

55 Там же. С. 221, 222.

Российским правозащитникам предстоит еще долгая борьба. И все же влияние этого честного изложения фактов уже становится заметным. Некоторые поэты и прозаики отказались от вымысла и решили создавать произведения, основанные на фактах. Например, поэт Михаил Сухотин в своем антивоенном стихотворении «Стихи о первой чеченской кампании» не стал изображать вымышленные страдания. Описывая злодеяния, совершаемые в Чечне, он воспользовался материалом, предоставленным правозащитными группами (к тексту дано примечание: «Фактическая сторона поэмы основана на показаниях десятков свидетелей Международному Неправительственному Трибуналу (по материалам конференции фонда “Гласность” — Стокгольм—Москва—Прага, 1995—1996 гг.), материалах, собранных обществом “Мемориал”, кинодокументах о войне 1994—1996 гг., а также на некоторых о ней свидетельствах, выяснявшихся в личном общении»). Рисуя образ человека, уцелевшего после операции российских войск, — отца, снимающего с деревьев в саду фрагменты тел своих детей, Сухотин, как и авторы «Хроники», пытается обходить национальные и этнические барьеры и призывает к врожденному читательскому чувству сострадания⁵⁶.

В этом же направлении работает и Елена Калужских, драматург и режиссер из Челябинска. В пьесе «Солдатские письма»⁵⁷ она использует подлинные письма солдат женам и матерям, а также интервью с адресатами. Это волнующий, очень грустный, абсолютно правдивый рассказ о юношах, напрасно пожертвовавших жизнью.

IV

Как сказано выше, способность к состраданию является основной чертой характера настоящего гражданина и имеет важное политическое значение. Это чувство тесно связано с возмущением, сочетающим в себе гнев против преступников, жестоко расправляющихся с беззащитными людьми

56 *Сухотин М.* Стихи о первой чеченской кампании // *Время «Ч».* Стихи о Чечне и не только. М.: НЛО, 2001. С. 18 (до этой антологии поэма Сухотина, написанная в декабре 1999-го — январе 2000 года, была опубликована в Интернете (<http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOTIN/Chechnya.htm>), вызвав обширную полемику, а затем в альманахе «Улов», изданном по итогам одноименного литературного конкурса). В названии скрыта аллюзия на стихотворение Иосифа Бродского о войне в Афганистане «Стихи о зимней кампании 1980-го года». Сухотин, отсылая читателя к этому стихотворению, указывает как на непрерывность русской литературной традиции, так и на непрерывный ряд трагических ошибок и трудностей, характерных для политической жизни России.

57 Идея пьесы принадлежит московскому драматургу Михаилу Угарову, интервью брали актрисы — участницы проекта Елены Калужских «Мастерская новой пьесы “Бабы”» — женского театра, созданного при Челябинской академии культуры и искусства, окончательный текст пьесы написала Калужских, которая сама поставила пьесу в «Мастерской “Бабы”». Пьеса была показана на гастролях во многих городах России (вызвав одобрительные отзывы прессы), а также в Британии (театр «Royal Court») и ФРГ. См., например: *Михайлова Т.* Наши «Бабы» в ихнем Лондоне // *Уральский курьер.* 2002. 23 марта; *Куклев С.* «Бабы» на войне // *Известия.* 2003. 15 декабря. Текст пьесы см.: *Документальный театр. Пьесы.* М., 2004. С. 191—203.

ми, и страх за себя и своих близких, которые могут оказаться в схожей ситуации. Известный американский политолог Джудит Шкляр указывает на сложность нашего отношения к умышленно жестоким поступкам. Она пишет: «Судя по всему, жестокие поступки не только вызывают у нас жалость, но и оскорбляют наше чувство справедливости. Ни один ребенок не заслуживает грубого, жестокого обращения. Наложение наказания — законная прерогатива карательных органов, а также органов образования и национальной безопасности. Но если наказание выходит за рамки закона, мы считаем его “несоразмерным преступлением” и запрещаем применять»⁵⁸.

Несомненно, авторы из «Мемориала» надеются вызвать у читателя ответные чувства, в том числе и возмущение страшной несправедливостью. Чувство негодования, вызванное злодеяниями российских военных в Чечне, наверняка приблизит читателя к осознанию того, что покончить с произволом можно только через введение правовых норм.

Русские издавна гордятся своей способностью к состраданию. Более того, многие русские утверждали, что они отличаются от других, не столь великодушных европейских народов своим жалостливым характером. Например, И.А. Гончаров писал, что в Англии сострадание регулируется посредством разнообразной благотворительной деятельности, организованных пожертвований и налогообложения. В России, наоборот, сострадание — вопрос личного великодушия и признак истинно русской духовности («Фрегат “Паллада”»)⁵⁹. То есть, по мнению Гончарова, чувство жалости, искони присущее русским, отличается от официального сочувствия, находящего конкретное выражение в странах Запада, только тем, что является исключительно личным делом.

Авторы из «Мемориала» и журналисты «Новой газеты» пытаются, так сказать, «де-приватизировать» русское чувство сострадания — придать ему конкретное воплощение и поместить в ряду общепринятых норм, касающихся прав человека. Это, безусловно, полностью стирает различие, подмеченное Гончаровым, который довольно пренебрежительно относился к западным методам придания сочувствию официального статуса — или законной силы. Авторы «Хроники» используют пресловутую способность русских к состраданию, чтобы разработать новые моральные нормы и на их основе добиться наконец официального признания прав человека.

Однако это не просто вопрос морали. Защита прав человека очень важна не только для народа Чечни, но и для экономического и политического развития всей современной России. По словам Юргена Хабермаса, права человека подобны «двуликому Янусу»: с одной стороны, в их основе лежат нормы морали, с другой — закон⁶⁰. Хабермас подчеркивает, что законодательство, защищающее права человека, «удовлетворяет насущным требованиям современных экономических структур, которые полагаются на решения, децентрализованно принимаемые много-

58 *Shklar J.* Ordinary Vices. Cambridge: Harvard University Press, 1984. P. 24–25.

59 *Гончаров И.А.* Фрегат «Паллада». М.: Художественная литература, 1978. С. 193.

60 *Habermas J.* On Legitimation through Human Rights // Global Justice and Transitional Politics / Pablo De Greiff and Cianran Cronin (eds.). Cambridge: MIT Press, 2002. P. 202.

численными независимыми деятелями». Если современная экономика нуждается в соблюдении прав человека, значит, по словам Хабермаса, «одним из необходимых условий коммерческой деятельности, основанной на предсказуемости, ответственности и добросовестном протекционизме, является... незыблемость закона»⁶¹. Хабермас связывает права человека с созданием демократического объединения граждан, которые договариваются принимать законы совместно. Такая картина наверняка обладает привлекательностью для любого общества.

Другими словами, это не только вопрос прекращения насилия в Чечне, хотя и он чрезвычайно важен. Если российское общество так или иначе стремится к созданию процветающей и стабильной демократии, решающим для его самосознания является вопрос отношения к правам человека.

Пер. с англ. Е. Калашиковой

61 Ibid.

К. К. Су л т а н о в

ИДЕАЛИЗАЦИЯ, РАЗВЕНЧАНИЕ И СОПРИЧАСТНОСТЬ:

*образ Шамиля как репрезентация национального самосознания
в литературах Северного Кавказа*

Эпоха кавказской войны XIX века¹, связанная прежде всего с именем и деятельностью имама Шамиля, была одной из самых нравственно сложных и драматичных в истории народов Северного Кавказа. Неослабевающий интерес историков и писателей к этой проблематике сформировался в дореволюционный период². В раннесоветские годы этот интерес получил однозначную, идеологически заданную направленность: борьба Шамиля трактовалась как национально-освободительное движение против царизма. Свидетельство толерантного отношения к движению Шамиля — издание в 1941 году «Хроники Мухаммеда Тахира аль-Карахи о дагестанских войнах в период Шамиля» в переводе с арабского А. Барабанова и с предисловием академика И. Крачковского³. Через год в Махачкале одновременно вышли две книги под одним названием: на аварском языке — поэма «Шамиль» Гамзата Цадасы (1877—1951) и на русском — роман П. Павленко «Шамиль».

Борьба Шамиля, его наиболее значительные сражения получили отражение в фольклоре различных этносов: «почти все народы Северного Кавказа создали героические песни о Шамиле»⁴. В горах были широко известны аварские предания «Если бы ты знала, кто такой Шамиль...» и «Шамиль и Гази-Мухаммед», в которых особо акцентировались святость и пророческий дар имама. Мощная фольклорная традиция, героико-историче-

1 Виднейший историограф этой войны, генерал, участник штурма Гуниба в 1859 году в составе лейб-гвардии Измайловского полка Р. Фадеев обозначил временные рамки в названии своей книги «Шестьдесят лет Кавказской войны», изданной в Тифлисе в 1860 году.

2 Российское кавказоведение, вдохновленное многолетними военными действиями, до сих пор не описано в полной мере как значительное культурное явление — каковым оно, несомненно, является. Серьезные труды выходили не только после завершения боевых действий (например, увидевший свет в 1871—1888 годах шеститомник Н.Ф. Дубровина «История войны и владычества русских на Кавказе» или пятитомник В.А. Потто «Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях» [1885—1891]), но и непосредственно во время этой многолетней кампании («Кавказ и его горские жители в нынешнем положении» Н.Я. Данилевского, 1846; «Истребление аварских ханов в 1834 г.» А.А. Неверовского, 1848; «Об аварской экспедиции на Кавказе» Я.И. Костенецкого, 1851; «Плен у Шамиля» Е.А. Вердеревского, 1856, и др.).

3 Подлинное название книги Мухаммеда Тахира аль-Карахи, ближайшего сподвижника Шамиля, восстановлено в махачкалинском издании 1990 года: «Блеск дагестанских сабель в некоторых шамилевских битвах» (комментированный перевод Т. Айтберова).

4 История народов Северного Кавказа (конец XVIII в. — 1917 г.). М., 1988. С. 228.

ские песни и плачи, несомненно, оказывали воздействие на формирование в новых исторических условиях позитивного образа легендарной эпохи. Помимо фольклорных предпосылок, Гамзат Цадаса испытывал влияние и собственно литературной национальной (аварской) традиции, представленной такими произведениями, как «Дагестан» Али-Гаджи из Инхо (1845–1891) и «О Шамиле» Курбана из Инхело (1870–1935). Современный исследователь пишет о «впечатляющей картине героического противостояния» в поэме «Битва Шамиля на Ахульго» Магомеда из Чиркея (1846–1922)⁵.

Ничто, казалось, не предвещало резкой смены оценок. Еще в год Победы русский поэт Дмитрий Кедрин пишет стихотворение «Снег поземкою частой...» и посвящает его Кайсыну Кулиеву. В этом произведении факт дружеской и исторически ориентированной аттестации балкарского поэта выдает свободу обращения к героическому образу:

Я — гусар Николая,
Ты — мюрид Шамиля.

Тем более, что вектор движения поэтической мысли безупречно выдержан в рамках идеологемы «дружбы народов»: от эпохи, когда «тлела ярость былая, / Нас враждой разделя», до обретения долгожданного взаимопонимания: «Мы за лирику выпьем / И за дружбу, кунак!»

Стихотворение написано 10 февраля 1945 года — до того, как, вернувшись с фронта, Кулиев добровольно поехал в Киргизию за своим народом — балкарцами — и превратился в спецпереселенца. Кедрин, скорее всего, не знал о состоявшейся в 1944 году депортации балкарцев, однако в этом контексте ссылка на Шамиля приобретала дополнительный оттенок: исторически мотивированной поддержки друга в тяжелой ситуации. Не случайно Кулиев позднее писал о том, что в этом стихотворении Д. Кедрин проявил «осязаемо-тонкое чувство истории»⁶.

Однако приближался перелом в трактовке темы Шамиля, как и вообще в изложении истории народов Северного Кавказа. Азербайджанский исследователь Г. Гусейнов, удостоенный Сталинской премии за труд «Из истории общественной и философской мысли в Азербайджане XIX века» (1949), вероятно, и в страшном сне не мог бы предположить, что его слова («...азербайджанское крестьянство воодушевлялось также и движением Шамиля») через год попадут под уничтожающую критику самого М. Багирова — тогдашнего главы республики. Выход в 1950 году установочной работы М. Багирова «К вопросу о характере движения мюридизма и Шамиля», отмена премии Г. Гусейнову и последующее его самоубийство, издание в Тбилиси сборника «Шамиль — ставленник султанской Турции и английских колонизаторов» (1953) открыли новую, принципиально иную главу в истории восприятия кавказской войны.

Радикальная переоценка роли и значения шамилевского сопротивления была связана с изменением идеологического климата в стране. Начало «холодной войны», провозглашенное в Фултонской речи У. Черчилля (1946), а в СССР ознаменованное возвращением к довоенной шпиономании, предопределило неизбежное усиление концепции «внешнего врага».

5 Юсупова Ч.С. Аварский романтизм: конец XIX — начало XX века. Махачкала, 2000. С. 118.

6 Кулиев К. Так растет и дерево. М., 1975. С. 177.

Критику движения Шамиля М. Багиров строит исключительно на основе политических обвинений в адрес «английских лордов и капиталистов», действовавших против России в союзе с турецкими исламистами. Шамилю в намеренно упрощенной багировской трактовке была отведена роль всего лишь «орудия в руках султанской Турции и английских колонизаторов».

Зловещая и вездесущая «рука Лондона» добиралась не только до Шамиля: ее тлетворное влияние, оказывается, испытали и советские ученые. Версия о Шамиле как «народном герое», пишет М. Багиров, свидетельствует о том, что «наши историки фактически идут на поводу у буржуазных, прежде всего английских, ученых». Он цитирует письмо престарелого, больного Шамиля русскому императору с выражением готовности «произнести всенародно» присягу «на вечное верноподданство» и гневно резюмирует: «Какой народный герой мог бы обратиться к злейшему врагу народов — царю с таким письмом?»⁷

Идея справедливого народного отпора царизму, соотнесенная с именем Шамиля, была де-факто признана неактуальной: под давлением новой политической реальности она трансформировалась в доктрину абсолютной благотворности присоединения горских народов к России. В рамках этой доктрины освободительные задачи горского движения не могли быть оценены положительно. В свете новых пропагандистских задач вина Шамиля становилась неоспоримой: он стремился к отторжению своего имамата от России. А включение в состав России предписывалось оценивать только как величайшее благо для горских народов, как обеспечение их безопасности и преодоление раздробленности.

В ряду причин, обусловивших официальный негативный подход к движению Шамиля, следует назвать и депортацию чеченцев и ингушей в 1944 году. Впервые примененная в таком масштабе практика государственного недоверия и санкционированного насилия над целыми этносами (из горских народов массовому выселению подверглись также балкарцы и карачаевцы) получила закономерное идеологическое продолжение в интерпретации прошлого Северного Кавказа: в нем также осуждалось любое проявление антиимперских настроений.

В советских исторических концепциях второй половины XX века — вплоть до перестройки — Шамиль был превращен в заложника упрощенной схемы, а описания его деятельности призваны были вытеснить из коллективной исторической памяти прецедент самостоятельного существования горских народов Кавказа. Но еще в советские годы за фасадом ортодоксального запрета на правду о Шамиле нетрудно было разглядеть не столько тлеющий, сколько разгорающийся огонек интереса к имаму. На рубеже 1960-х и 1970-х годов я, будучи аспирантом Института мировой литературы и постоянным собеседником Расула Гамзатова, наблюдал за мучительными попытками поэта и (в те годы) статусного государственно-го деятеля реабилитировать имя Шамиля. Даже простое упоминание имама в «новомировской» публикации лирико-исторического эссе «Мой Дагестан» требовало и усилий А.Т. Твардовского, и хождений Гамзатова в ЦК КПСС. Помню, как мы отмечали возвращение Расула из очередного высокого кабинета с благой вестью: разрешено было не только упомянуть имя имама, но и включить в текст связанные с ним предания и легенды.

7 Багиров М.Д. К вопросу о характере мюридизма и Шамиля. М.: Госполитиздат, 1950. С. 25, 24.

После антишамилевского «манифеста» М. Багирова оценочно-вульгаризаторское отношение к прошлому распространилось не только на Шамиля, но в целом на фольклорный тип героя-бунтаря, вдохновленного идеей народного блага. На волне идеологической критики Шамиля участились попытки «развенчать» легендарного героя общедагестанского фольклора, народного заступника аварца Хочбара, песню о котором Л. Толстой назвал «удивительной»⁸. Р. Гамзатов в 1970-е годы в своем трагическом «Сказании о Хочбаре, уздене из аула Гидатль, о Кази-кумухском хане, о хунзахском Нуцале и его дочери Саадат» вернулся к воссозданию характеров, свойственных эпико-героическому фольклору, и это возвращение имело для творчества Гамзатова программный характер. Хочбар в поэме предстает не только как представитель вольного аварского аула Гидатль: неоднократно возникает апелляция к чувству общности многонационального Дагестана и к идее органичной преемственности поколений. Образ древнего и единого Дагестана органично соединяет в едином смысловом пространстве развернутую реконструкцию фольклорной версии и актуализацию героического образа.

Мой Дагестан! Начал начало.
Того, что было, не иначе.
С утра полдня зурна звучала.
С обеда начинался плач.

Полжизни — пляска и веселье,
Полжизни — сабли острие.
Твоя история пред всеми,
Тьма и величие ее.

Горели горные аулы,
Горели в мире города.
Хочбары, жены — все минуло,
Народ не сгинет никогда.

Не минут свадьбы, песни в поле,
Не минет древняя молва,
Не минут мужество и воля,
Не минут давние слова...

(Пер. с аварского В. Солоухина⁹)

В постсоветский период самым выразительным опознавательным знаком реальной и фундаментальной переоценки ценностей стало полное возвращение легендарной фигуры имама в общественный контекст и научный оборот¹⁰. В ситуации краха советско-имперской версии шамилевско-

8 В процессе работы над «Хаджи-Муратом» Л. Толстой штудировал «Сборник сведений о кавказских горцах» (Вып. IV. Тифлис, 1870), не скрывая восхищения горским фольклором: «Чудные песни о мщении и удалстве», «прекрасная песня», «песня о Хабарае (Хочбаре. — К.С.) — удивительная...», и т.д. Цит. по: *Сергеенко А.П.* «Хаджи-Мурат» Льва Толстого. История создания поэмы. М., 1983. С. 37.

9 Далее при цитировании переводов из Р.Г. Гамзатова язык оригинала не указывается.

10 Большой общественный резонанс вызвали переиздания таких известных, но некогда недоступных для читателя книг, как «Народы Кавказа и их освободительные войны против русских» Ф. Боденштедта (1855), «Шамиль на Кавказе и в России» М.Н. Чичаговой (1889), «Сказание

го движения резко повысилась семантическая насыщенность таких понятий, как «самоидентификация», «самоопределение», «национальный дух», «выбор», «свобода», «сопротивление» (именно это ключевое понятие вынес в название своей книги, посвященной 200-летию со дня рождения Шамиля и изданной в Москве в 1998 году, сотрудник Тель-Авивского университета М. Гамер: «Мусульманское сопротивление царизму. Завоевание Чечни и Дагестана»). Общественная и историко-культурная легитимизация третьего имама¹¹, восприятие его образа как сакрального, символизирующего восстановленную преемственность времен и поколений, апелляция к обновленному мифотворчеству¹² и к архаическому героическому мироощущению в целом не только обрели значение смыслового центра современного национального мироощущения (особенно народов Дагестана), но и превратились в мощный историко-культурный ресурс, который был использован и националистическими силами в своих корпоративных и этноцентристских интересах.

Дело в том, что борьба за идентичность приобрела в культурах Северного Кавказа характер борьбы за «правильную» национальную историю. Стал очевидным приоритет воспоминания над размышлением, тесно связанный с идеализацией прошлого. При таком эмоциональном, не аналитическом подходе смысловым центром истории становится перечень национальных

очевидца о Шамиле» Гаджи-Али, впервые опубликованное в «Сборнике сведений о кавказских горцах» (Вып. VII. Тифлис, 1873), «Шейх Мансур» А. Беннигсена (Махачкала, 1994). Из многочисленных научных работ выделим коллективные труды «Народно-освободительное движение горцев Дагестана и Чечни в 20–50-х гг. XIX в.» (Махачкала, 1994), «Национально-освободительная борьба народов Кавказа и проблемы мухаджирства» (Нальчик, 1994), «Кавказская война: уроки истории и современность» (Краснодар, 1996). Материалы проведенной под эгидой Государственной Думы РФ конференции «Шамиль и Кавказская война. История и современность» были изданы в Москве в 1998 г. (см. публикацию нашего доклада в этом сб.: *Султанов К.К.* Шамиль и Кавказская война: эволюция историко-культурного отношения). Ряд известных авторов (Мария Беннигсен, А. Авторханов, М. Гамер и др.) выпустили в Лондоне сборник «The North Caucasus barrier. The Russian advance towards the muslim world» (1996). Среди заметных англоязычных работ следует упомянуть книги А. Ливена и Р. Сили: *Lieven A. Chechnya: Tombstone of Russian Power.* New Haven; London: Yale University Press, 1998; *Seely R. Russo-Chechen Conflict, 1800–2000: A Deadly Embrace.* Portland, Oregon: Frank Cass Publishers, 2001.

- 11 Имам — политический и религиозный глава мусульманской общины, духовный предводитель (от арабского глагола «амма» — стоять впереди, быть ведущим). Первым имамом Дагестана был провозглашен в 1829 году Гази-Мухаммед, через три года погибший в бою. Сразу после его гибели вторым имамом стал Гамзат-бек. В 1834 году его убили в хунзахской мечети (одним из нападавших был Хаджи-Мурат). Провозглашенный третьим имамом Шамиль четверть века, до сдачи в плен 25 августа (по старому стилю) 1859 года, возглавлял теократическое государство — имамат.
- 12 *Бойков А.М., Бойкова И.В.* Истоки современной чеченской мифологизированной идеологии // Вестник Дагестанского научного центра. 2000. № 7. Авторы прослеживают становление национального мифа на примере книги Д. Баксана «След Сатаны на тайных тропах истории» (Грозный, 1997).

обид, а историческая память оказывается набором свидетельств о «вине» другого народа и «правоте» своего. Торжество культурного неотрадиционализма обернулось бегством от сложности современного мира в доступную и легко обозримую этническую лояльность, реставрацией архаических пластов сознания, восприятием своего этноса как «осажденной крепости».

Этноцентризм был мобилизован кланово-родовыми сообществами как инструмент изменения своего политического статуса. Местная власть северокавказских республик, озабоченная поиском баланса между их интересами, стала заложником своей и их политической игры. Ставшая популярной прямая проекция прошлого на настоящее неразрывно связана с актуализацией романтической традиции восприятия кавказской войны, с возрожденной апологией жертвенного героизма во имя традиционалистски понятого идеала «свободного человека». Незрелость и даже инфантильность исторического сознания на Северном Кавказе, по мнению Л. Гагаевой, в наибольшей степени сказываются «в умозрительном представлении о прошлом как некоей парадигме современного мироустройства...»¹³.

Отсутствие полноценных исследований эпохи кавказской войны, адекватных исторических оценок и давно назревшего интегративного междисциплинарного подхода (история, социальная психология, философия истории, социология, культурология и т.д.) не могло не привести к тому, что ее сложность и смысловое многообразие редуцируются до двух известных крайностей. С одной стороны — настойчивые попытки отстоять вневременную ценность религиозного ригоризма, самопожертвования, аскетизма, консолидирующей национальной идеи, ностальгический неоконсерватизм, склонный считать историю российско-северокавказских отношений историей непримиримого противостояния¹⁴. С другой — прямолинейный, не чувствующий оттенков имперский негативизм, решительно отказывающийся национально-освободительному движению в идейном обосновании и позитивной целеустремленности.

Болезненный вопрос о целесообразности длительного сопротивления горцев так или иначе ставился на протяжении более 150 лет — от Н.А. Добролюбова, опубликовавшего в год пленения Шамиля (1859) статью «О значении наших последних подвигов на Кавказе», где говорил о выборе «не между свободой и покорностью», а «между покорностью Шамилю, без обеспечения своего спокойствия и жизни, и... покорностью русским, с надеждою на мир и удобства быта»¹⁵, до, например, А.Ф. Гольдштейна, который в книге «Башни в горах» ответил на тот же вопрос примерно в том же духе: «Шамилевский деспотизм никак нельзя назвать правлением народным... Шамиль и его мюриды убили больше дагестанцев, чем русские карательные войска»¹⁶.

Критическим отношением к делу и идеям имама отличались и высказывания виднейших соотечественников и современников Шамиля, которые

13 Гагаева Л. Северный Кавказ: метаморфозы исторического сознания // Национальные истории в советском и постсоветских государствах. М., 1999. С. 271.

14 Анализ подобного умонастроения, когда «социальный идеал видится не впереди, а позади», предлагает Лема Вахаев: Вахаев Л. Политические фантазии в современной Чеченской Республике // Чечня и Россия: общества и государства. М., 1999. С. 332.

15 Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 449.

16 Гольдштейн А.Ф. Башни в горах. М., 1977. С. 15.

осуждали идеологию газавата и антироссийского сопротивления. Достаточно вспомнить рассуждения на страницах газеты «Кавказ» аварца Магомеда Хандиева, очевидца событий и идейного оппонента третьего имама, спустя десять лет после сдачи Шамиля: «Мы, горцы Дагестана, в большинстве своем не питаем никакой ненависти к русским за то, что они отняли у нас возможность грабить и убивать. В другом они нас не притеснили. Чего мы не вытерпели при Шамиле! Мы меньше потеряли от русской картечи, чем от хищничества мюридов! Настоящее время нам представляется в виде пробуждения от страшного сна, в виде излечения от тяжкой болезни»¹⁷. Или позицию М. Алиханова, генерала русской армии, аварца из Хунзах, участника десяти военных кампаний и автора 28 очерков «В горах Дагестана», опубликованных в той же газете «Кавказ» уже позже — в 1890-е годы. Называя время правления трех имамов эпохой «трескучей» и «бедственной для края», Алиханов, верный и последовательный проводник имперской политики, характеризует Шамиля исключительно как воплощение «олицетворенного корыстолюбия», пишет о том, как «скованные каким-то мистическим ужасом горцы превратились почти в безропотное стадо в руках Шамиля», который был всего лишь «случайным баловнем судьбы, не обладавшим ни ученостью первого имама, ни отвагой второго»¹⁸.

В наши дни «смена веков» в оценке Шамиля — от полной дискредитации до этноцентристского панегирика — несколько не изменила сам характер историко-культурного «маятника», действие бинарной системы противоположных оценок, возникшей еще в годы имамата. Если одни связывают с Шамилем представление о подлинном величии, то другие, как это делает В. Дегоев, предпочитают отделить имама от возглавляемого им движения в рамках искусственной концепции «двойной неудачи» Шамиля, который «потерпел не только военное поражение от России, но и социальное поражение от своих соотечественников, отказавшихся жертвовать своим естественным укладом жизни ради торжества шариата и газавата»¹⁹. Достаточно популярна, особенно в среде чеченских историков и общественных деятелей, концепция, согласно которой Шамиль уничтожил традиционные основы исторически сформировавшегося общественного самоуправления и инфраструктуру внутриобщинных связей. Нарушил, иначе говоря, органичность патриархальных, якобы несколько не устаревших, родоплеменных отношений²⁰. Более чем активное 25-летнее участие чеченцев в борьбе Шамиля предстает, например, в трактовке И. Тасуева как роковая ошибка. Формулировка Тасуева «неоднозначное отношение чеченцев к аварскому имаму» сводится к нехитрому и, на мой взгляд, поверхностному объяснению: «властные амбиции» Шамиля и его «притязания властвовать над чеченцами» всегда возмущали последних, но злую историческую шутку сыграла с ними «патологическая приверженность данному слову (выбору), которой умело пользовался имам»²¹. Правда, этот и другие варианты кри-

17 Кавказ (Тифлис). 1869. № 44.

18 Цит. по: *Иванов Р.Н.* Генерал Максуд Алиханов: триумф и трагедия. Документальное повествование. Махачкала, 2003. С. 373, 389, 390, 391.

19 *Дегоев В.* Имам Шамиль: пророк, властитель, воин. М., 2001. С. 319.

20 Россия и Чечения: мир по формуле «Победа — Победа». Интервью Х.-А. Нухаева чеченской газете «Мехк-Кхел» // Звезда. 2002. № 10.

21 *Тасуев И.* Кремлевский подарок // Новые известия. 2001. 15 декабря.

тического переосмысления деятельности Шамиля, которую предлагается понимать как жестокий урок истории и суровое предостережение на будущее, остаются в рамках нормальной свободной дискуссии. Есть и другой тип обличения Шамиля — например, эпатажные по тону и несостоятельные по аргументации выступления А.-Х. Султыгова в «Независимой газете», которые являются просто вписыванием образа Шамиля в схемы ангажированной публицистики. Султыгов оперирует такими идеологемами, как «маниакальный властолюбец», «деспот и предатель в одном лице», «беспрерывно благодарящий шут» (речь идет о письмах Шамиля русскому царю), «языческий культ Шамиля», пытаясь вопреки историческим фактам и свидетельствам современников имама во что бы то ни стало связать «исторические корни современной идеологии и практики терроризма и экстремизма на Северном Кавказе» с деятельностью Шамиля в 1830—1850-х годах²².

В ряде публикаций последнего времени обращает на себя внимание прагматично-государственнический, отстраненно-объективистский подход и к возникновению кавказской войны, и к оценке «героических порывов к свободе». Примером такой методологии являются статьи А. Фадиной. Вот образец этого подхода: «какой смысл детально говорить о зверствах “пылкого Цицианова”, если опускаешь, к примеру, детали набега Гази-Магомед на Кизляр в 1831 году?» Еще пример логики, призванной оправдать имперскую политику как таковую: «Какой смысл говорить в таких подробностях о принципах царского “ласкания” и наказания племен и народов, если одновременно умалчиваешь о том, как создался имамат Шамиля...» Ссылки на внутренние проблемы шамилевского имамата (уничтожение непокорных аулов и родовой аристократии, набеговая система, заложничество и др.) должны, по замыслу Фадиной, ослабить болезненность мотива «русской экспансии» и притягательность «великого освободительного Мифа», который на самом деле никакой не великий и не освободительный.

Призывая сравнить покоренную англичанами Индию и тихую Чехию под властью Габсбургов, с одной стороны, и непокоренный Афганистан и вечно бунтовавшую Польшу, с другой, Фадин предпочитает акцентировать историческую продуктивность первого пути и явную катастрофичность второго. Не будь пассионариев, героев, пророков, «поглощение Кавказа империей прошло бы тихо, с “умеренным” насилием...»²³. Но в том-то и беда, и вина правящих кругов России, что тихо и мирно не получилось. Масштабы «умеренного» (Фадин не зря здесь использует кавычки) государственного насилия оказались таковы, что вынудили Шамиля, вначале сосредоточенного не на политических, а на сугубо религиозных вопросах, стать выразителем жесточайшего разочарования его народа в имперской политике. «Горцы, — писал А. Руновский на основе многочисленных бесед с Шамилем в Калуге, — вначале смотревшие на русских как на своих избавителей, увидели себя горько обманутыми»²⁴.

22 Султыгов А.-Х. Неизвестная «борьба» имама Шамиля // Независимая газета. 2002. 16 мая; *Он же*. Культ личности Шамиля и его последствия // Независимая газета. 2002. 27 мая.

23 Фадин А. Разговор по существу // Дружба народов. 1996. № 4. С. 190, 191.

24 Руновский А. Муридизм и газават в Дагестане по объяснению Шамиля // Русский вестник. Т. 42. М., 1862. С. 680.

Шамиль принял вызов времени, сформулированный в названии царского рескрипта, изданного за пять лет до его избрания имамом: «Об усмирении навсегда горских народов или истреблении непокорных», хотя тот же Николай I в период военных успехов Шамиля (1842) смягчил тон в «Наказе Главному управлению Закавказским краем», требуя не оказывать «противодействия вековым понятиям жителей» и «вводить просвещение... примененное в подробностях к действительным нуждам, характеру и обычаям народным»²⁵.

Наивно полагать, что после долгого запрета на правду о Шамиле литература была обречена на мгновенное обретение обновленного зрения, на освобождение от накопившихся штампов и мыслительных стереотипов только потому, что сверху провозгласили приход «нового мышления».

Дефицит творческого осмысления феномена Шамиля особенно заметен в сегодняшней ситуации, когда **уже** нет обязательного партийно-государственного приговора, но **еще** не удалось добиться глубины художественного понимания сложной, многомерной эпохи кавказской войны, выработать необходимую широту взгляда, которая в равной степени позволяет избегать и ложной актуализации, и высокомерной недооценки важнейшего периода в жизни народов Кавказа. Отсюда — неоднократно возникающее при чтении произведений о кавказской войне ощущение ускользающего смысла и художественной недосказанности: теперь уже очевидно, что сам факт высказывания по такому сложному вопросу, как судьба и борьба Шамиля, не может обладать заведомой значимостью. Столь же очевидно понимание того, что для писателя, действительно стремящегося приблизиться к истине, недостаточно пассивное погружение в мир хрестоматийных преданий, ходячих легенд, мемуарных записок и добросовестно воспроизводимых мифопоэтических фантазий, в изобилии сопровождающих героический период в истории любого народа. При пересказе мифологических текстов за «преданиями старины глубокой» почти невозможно уловить подлинный облик прошлого. Происходит редуцирование реальной сложности эпохи до условного жизнеподобия и узнаваемых схем, предполагающих эстетизацию героики и музейную идеализацию Шамиля. Острота рассекреченной темы не является достижением, если автор не продвигается в понимании воссоздаваемой эпохи и не осознает в полной мере, что нерассуждающая приверженность дежурным компонентам исторической репутации того же Шамиля не в состоянии обеспечить художественной результативности — иначе говоря, соответствия воплощенной в слове концепции личности вызовам современности.

Написанный на русском языке роман Мариям Ибрагимовой «Имам Шамиль» (1991) полон старых историко-литературных мифологем, привлекаемых по принципу набора, а не отбора. Перелицовку неоднократно описанных в исторической литературе ситуаций, напрямую переработку предания в роман поначалу можно принять за прием. Но потом становится понятно, что главное в этом романе — не решение художественной задачи, а самодостаточная легенда как генератор сюжета. Например, буквально, слово в слово, в романе воспроизведена легендарная сцена встречи Шамиля с Пулло, когда имам подложил под себя кончик полы черкески русского полковника.

25 Цит. по: *Сенин А.* «Требует большого искусства и осмыслительности...» Из истории управления национальностями окраинами Российской империи // *Этнополитический вестник.* 1996. № 1. С. 218.

Разрыв между авторским жанровым обозначением — роман — и реальностью текста очевиден. «Дней минувших анекдоты» — замечательное наследие, но по меньшей мере неосмотрительно превращать художественную прозу в их хранилище. Вторичность сюжета при отсутствии романного мышления, установка на воспроизведение, а не на собственное преобразование темы привели к тому, что и эпоха, и сам Шамиль как один из ее творцов и выразителей остаются «закрытыми» — при всем обилии впечатляющих деталей.

Пытаясь создать сложные характеры, г-жа Ибрагимова делает речи героев упражнениями в резонерстве. Описание боя в Хунзахе и спасения Шамиля муллой Нуром предельно стилизовано и риторично: в пылу схватки священнослужитель рассуждает только о «ловкости барса» и «блестящем уме» имама. Рассказ о приеме у турецкого султана выстраивается по той же незатейливой черно-белой схеме. Встреча лидеров разыгрывается по правилам мелодрамы. Под напором уничижительных авторских эпитетов (тучный, обрюзгший, грузный, неуклюжий, лицо — лоснящееся и багровое) султан выглядит крайне блекло на фоне безупречного Шамиля, пронизательного мудреца, который учит турецкого владыку уму-разуму, предостерегая его от столкновения с Египтом.

Обращение к историческому феномену, каким, несомненно, является кавказская война, — требует приращения нового смысла, такого воссоздания картины мира, когда вместо нарочито форсированной актуализации героической личности, выполненной «под диктовку» той или иной современной тенденции, будет развернут духовный космос эпохи, ее общекультурный контекст.

Таким писателям, как аварцы Гамзат Цадаса и Расул Гамзатов (1923—2003), лакец Эффенди Капиев (1909—1944), адыгеец Исхак Машбаш (род. 1931), кабардинец Мухадин Кандур (р. 1938), даргинец Хабиб Алиев (1940—1992), удалось за катастрофическим горским опытом, за потрясением основ и кризисом национального самосознания разглядеть важнейшие ценностные коллизии эпохи, созидательные импульсы национальной идеи, духовную драму Шамиля как лидера мусульманской реформации и национального освободительного движения, — лидера, которому история не оставила шанса реализовать свой политический и идеократический проект.

Важнейший лейтмотив этих произведений — мысль о формировании двуединого русско-кавказского культурного пространства, которое исторически складывалось не только в рамках военно-политического противостояния, но и в ситуации взаимоузнавания, встречного движения местных культур навстречу русской культуре. Возникновение крупных фигур северокавказского просветительства красноречиво свидетельствует о творческой продуктивности этого процесса.

Тип национального просветителя, объединяющего в себе, как правило, очеркиста, историка, этнографа, филолога, фольклориста, собирателя и составителя словаря и азбуки, формировался в XIX веке под безусловным воздействием русской культуры. В 1836 году адыгский просветитель Султан Казы-Гирей опубликовал в пушкинском «Современнике» рассказ «Персидский анекдот» и очерк «Долина Ажитугай», в котором твердо высказывался в пользу изменений на Кавказе: «Странно! Давно ли я сам вихрем носился на коне в этом разгульном краю, а теперь готов представить тысячу планов для его образования». Другой видный просветитель Хан-

Гирей²⁶ за четыре года (1841—1844) опубликовал в «Русском вестнике» такие значительные работы, как «Черкесские предания», «Вера, нравы, обычай, образ жизни черкесов», «Князь Канбулат. Черкесское предание». Свой выдающийся труд «История адыгейского народа» Шора Ногмов привез на суд именно Российской академии, в Петербург, где и умер в 1844 году. С 39-го по 51-й номер в 1848 году газета «Кавказ» печатала «Рассказ кумыка о кумыках» Д.-М. Шихалиева, получившего образование в России. К «распространителям между дагестанскими горами грамотности» отнесла редакция «Сборника сведений о кавказских горах» своего автора, лака А. Омарова, перу которого принадлежат «Воспоминания муталима».

Встреча культур и культурно-миссионерские амбиции, объективно ослабляющие напряжение бинарной оппозиции «мы — они», позволяют говорить о позитивном просветительском потенциале русской культуры в период кавказской войны, не ограничиваясь традиционными ссылками на имперскую политику и стремление к покорению любой ценой. Мотив культурных последствий контактов патриархальной традиционной среды и русско-европейской цивилизации («динамичной, агрессивной, искусительной») оказался определяющим в статье В. Дегоева о судьбе царского генерал-майора М. Кундухова, который в 1865 году неожиданно переселился во главе пяти тысяч соплеменников в Турцию из-за глубокого разочарования в российской политике на Кавказе²⁷.

В данном контексте методологически важными представляются ряд положений статьи «Новый маркиз де Кюстин, или Польский травелог о России в постколониальном прочтении» М. Вальдштейна, который убедительно показал на материале текстов польского писателя Рышарда Капусцинского («Империиум», «Шахиншах» и др.), что отношения «метрополия — колония», «локальное — державное», «колонизатор — колонизируемый» структурируются не только бинарными оппозициями: они вписаны в процесс транскультурации — реальных актов (речевых и др.) межкультурной коммуникации как результат встречи двух миров — изначально чужих, но перестающих быть чуждыми. Принципиальная проницаемость межкультурных границ, идея взаимопроникновения национальных культурных кодов, преодолимость барьеров являются важнейшим фактором ослабления и угасания межнационального конфликта²⁸.

Приобщение к героическому прошлому нередко становится серьезным поводом и духовно значимым стимулом для самопознания и национальной самокритики. Эту идею неоднократно выражал в своих произведениях Эффенди Капиев, которому были глубоко чужды любые формы самолюбования или самообольщения за счет эксплуатации того или иного мотива родной истории. В дневниковой записи 1942 года он описывает ржавого цвета камень на поляне, пробуждающий историческую память: «мой

26 Флигель-адъютант и командир (1837) Кавказско-горского полуэскадрона (создан из представителей кавказских сословий для конвойной службы при царе), Хап-Гирей оставил два любопытных документа: «Предложение о средствах приведения черкесов в гражданское состояние кроткими мерами, с возможным избежанием кровопролития» и «Проект положения об управлении горскими народами».

27 Дегоев В. Генерал Муса Кундухов: история одной иллюзии // Звезда. 2003. № 11.

28 Вальдштейн М. Новый маркиз де Кюстин, или Польский травелог о России в постколониальном прочтении / Пер. с англ. Е. Канищевой // НЛО. 2003. № 60.

предки не на жизнь, а на смерть воевали с белым царем». Но привычный ход мыслей нарушен прочитанной на камне эпитафией: «Один я на чужбине среди каменных скал. Ни одной родной души не придет ко мне на могилу и в память мою этих слов не произнесет: “Мир праху твоему, Всеволод”». И далее: «Здесь покоится прах поручика Апшеронского полка Всеволода Николаевича Грунина, умершего от ран в бою с горцами 16 августа 1842 года. Покойному было 22 года». Э. Капиев не скрывает своего потрясения: этот юноша «погиб здесь в жестокой войне с моими отцами». Он — 22-летний участник той войны, которая в представлении художника, верного чувству надэтнической человеческой солидарности, все больше приобретает черты братоубийственной: «Это я, потомок твоих кровных врагов, произношу тебе, как родному: пусть твоя мысль встретится с моей мыслью — они братья». Переключка мыслей ровно через сто лет, неугасающее эхо кавказской войны XIX века, услышанное во время Великой Отечественной войны, — все это создает возможность для художественного осовременивания, переживание истории не может и не должно довольствоваться только ее реконструкцией и всегда стремится к более содержательному уровню, на котором в судьбах человека и народа открывается живая связь времен.

Следующим после Капиева автором, который воссоздавал эту связь людей разных — и при этом внутренне очень противоречивых — эпох, как раз и стал Расул Гамзатов. История обращений Гамзатова к образу Шамиля и теме кавказской войны наводит на мысль о поступательном восхождении к важному для поэта смыслу. Шамиль наряду с отцом поэта Гамзатом Цадасой занял в произведениях Гамзатова совершенно особое место как хранитель морально-этических ценностей, кодекса горской чести, как олицетворение бессмертного начала народного бытия. Заветы отца и письмо-завещание Шамиля («Мои горцы! Любите свои голые дикие скалы...») воспринимаются в произведениях зрелого Гамзатова как бесспорные ценностные ориентиры и опорные точки мироощущения. В полифоническом соединении мотивов в книге «Мой Дагестан» (кн. 1–2, 1967–1971) чрезвычайно важное место занимают мотивы национального самосохранения. Этот внутренний пафос «Моего Дагестана» чутко уловил французский прозаик Арман Лану, который вынес в эпиграф своего романа «Пастух пчел»²⁹ самую значительную, на его взгляд, мысль дагестанского поэта: «Человек и свобода на аварском языке называются одним и тем же словом. “Узден” — человек, “узденльи” — свобода, поэтому, когда говорится о человеке — “узден”, имеется в виду, что он свободный — “узденльи”».

Взыскательное отношение к слову о жизни предков, требовательность к себе, потомку и наследнику, как основа духовного самоочищения предопределили смысловой диапазон поэмы «В горах мое сердце» (1956) — лучшего, на мой взгляд, произведения Гамзатова по проникновенности, по силе признания и покаяния.

За пять лет до поэмы Р. Гамзатов написал полное конъюнктурных выпадов против Шамиля стихотворение «Имам» — в соответствии с партийными установками, воплощенными в упомянутой выше работе М. Багирова. Стихотворение перегружено обвинениями типа: «Англичане усерд-

29 Lanoux A. Le Berger des Abeilles. P.: Grasset, 1974.

но чалму на него намотали, / И старательно турки окрасили бороду хной», которые, однако, не идут ни в какое сравнение с взвинченным публицистическим негодованием в одной из финальных строф: «Труп чеченского волка, ингушского змея-имам / Англичане зарыли в песчаный арабский курган»³⁰.

Поэма «В горах мое сердце» стала для Гамзатова своего рода палинодией.

Помню, седобородый, взирая с портрета,
Братьев двух моих старших он в бой проводил.
А сестра свои бусы сняла и браслеты,
Чтобы танк его имени выстроен был.

И отец мой до смерти своей незадолго
О герое поэму сложил...
Но, увы,
Был в ту пору Шамиль недостойно оболган,
Стал безвинною жертвою темной молвы.

Может, если б не это внезапное горе,
Жил бы дольше отец...
Провинился и я:
Я поверил всему, и в порочащем хоре
Прозвучала поспешная песня моя.

Саблю предка, что четверть столетия в сраженьях
Неустанно разила врагов наповал,
Сбитый с толку, в мальчишеском стихотвореньи
Я оружьем изменника грубо назвал.

(Пер. Я. Хелемского)

Эти самообвинения в поэме оказались автору недостаточными, и Гамзатов вводит в поэму сцену ночного явления Шамиля и предоставляет слово самому имаму:

Газават мой, быть может, сегодня не нужен,
Но когда-то он горы твои защищал.
Видно, ныне мое устарело оружие,
Но свободе служил этот острый кинжал.

Поэтически и психологически смелым поступком можно назвать согласие повествователя в поэме (максимально автобиографического, максимально близкого к автору) выслушать от Шамиля оценку стихотворения, написанного в идеологическом помрачении:

Говорит он: «В боях, на пожарищах дымных
Много крови я пролил и мук перенес.
Девятнадцать пылающих ран нанесли мне.
Ты нанес мне двадцатую, молокосос.

30 Любопытна реакция одного из современных чеченских писателей на этот очевидно недопустимый по тону пассаж: «Когда поменялись времена, Гамзатов тоже изменился и почему-то стал каяться, что назвал имама "чеченским волком". И напрасно (? — К.С.), чеченцы никогда не обижались на него за эту историческую правду (? — К.С.)...» (Сэшил Ю. Царапины на осколках. М., 2002. С. 287).

Были раны кинжальные и пулевые,
Но тобой причиненная — трижды больней,
Ибо рану от горца я принял впервые.
Нет обиды, что силой сравнилась бы с ней...»

Сопрягая в смысловом поле поэмы глубокое раскаяние («Ты, родная земля, не гляди на поэта, / Словно мать, огорченная сыном своим») и выстраданную откровенность («...Я люблю твою гордость и тягу к свободе, / Мой народ, что когда-то родил Шамиля»), поэт достигает кульминации, и эта кульминация — прощание с ошибками молодости.

В дальнейшем в творчестве Гамзатова неоднократно варьировалась эта — впервые разработанная в поэме «В горах мое сердце» — тема глубокого раскаяния, полученного и навсегда усвоенного урока-предостережения. В лучших стихотворениях Гамзатова она поднимается до уровня философской рефлексии:

Покарай меня, край мой нагорный,
За измену твоей высоте,
Верил я в чей-то вымысел вздорный
И разменивал жизнь в суете.
<...>

Покарай меня, край мой нагорный,
Будь со мной за грехи мои строг
И на старенькой лодке моторной
На безлюдный свези островок.

Так ссылала седая Эллада
За грехи стихотворцев своих.
Отлучи от привычного склада
Повседневных сумятиц земных.

Ни хулы пусть не будет, ни лести,
Ты от жизни моей отруби
Кабинет с телефонами вместе
И машину с шофером Наби.

Отбери мне ненужные вещи:
Микрофон, что глядит прямо в рот,
Репродуктор, что голосом вещим
Круглосуточно что-то речет.
<...>

И, отмеченный милостью божьей,
Как штрафник, обеленный в бою,
Возвратясь,
К твоему я подножью
Положу «Одиссею» свою.

(«Покарай меня, край мой нагорный...»,
пер. Я. Козловского)

В одном из последних интервью, данном незадолго до смерти, поэт вновь затрагивает болезную для него тему: «Я не избегал крайностей, присущих времени, и как следствие — писал о Шамиле отрицательно. Меня в народе не проклинали, но осуждали — старики, читатели. Я тогда впервые задумался: как много народа хранит о нем память. Ведь в ранней молодости я думал, что Шамиль — это просто легенда, но позже понял, что он очень

много значит для Дагестана». На вопрос: что, по мнению поэта, объединило Дагестан, его многочисленные народы, — последовал ответ: «Иногда и война объединяет. Шамиль способствовал объединению страны...»³¹

Во многих стихотворениях («День моего рождения», «Горький мед», «Сказание о русском докторе» и др.), в прозаической книге «Мой Дагестан» поэт возвращается к заветному имени, которое с детских лет сопровождало его как символ духовного и исторического бессмертия родной земли: «Помню, в детстве, сидя у камина, я любил слушать рассказы отца о знаменитом Шамиле»³². Или в стихах: «Мне вода столько раз, сколько к ней подойду, / Прошумит Шамиля незабытое имя». Это строки из стихотворения «Надпись на камне», где говорится о том самом гунибском камне, на котором «восседал князь Барятинский, здесь Шамиля пленивший...». В этом стихотворении нагнетаются беспокойные вопросы, обращенные к Дагестану («Почему на камне — лишь имя врага? / Неужели тебе сыновья твои чужды?»), к портрету Ленина («Я вас прошу, ответьте: разве верно все это?»), и предполагаемый правильный ответ пролетарского вождя («Нет, / Товарищ Гамзатов, это неверно!»). Все эти вопросы оттеняют фальшь и лицемерие идеологической возни вокруг имени и борьбы Шамиля.

При рассмотрении эволюции образа Шамиля в творчестве Гамзатова становится очевидной соотнесенность этой эволюции с процессом освобождения от иллюзий, с мотивом духовного отрезвления, занимающим столь значительное место в позднем творчестве поэта. Движение от раскаяния и нравственного самосуда (поэма «В горах мое сердце») к пониманию и воссозданию масштабной и внутренне противоречивой личности имама стало одной из определяющих предпосылок набирающей силу и глубину философской рефлексии. Особенно это заметно в большом цикле восьмистиший Гамзатова (например, «На сабле Шамиля горели / Слова — и я запомнил с детства их...»³³ и др.). Одно из них, с полемически обыгранным эпитафием из Пушкина «Смирись, Кавказ, идет Ермолов...», является программным:

Нет, не смирились и негнули спины
 Ни в те года, ни через сотню лет
 Ни горские сыны, ни их вершины
 При виде генеральских эполет.

Ни хитроумье бранное, ни сила
 Здесь ни при чем. Я утверждать берусь:
 Не Русь Ермолова нас покорила —
 Кавказ пленила пушкинская Русь.

(Пер. Н. Гребнева)

В той же манере недвусмысленного противопоставления ермоловских деяний и созидательной миссии русской культуры выдержана заключи-

31 Р. Гамзатов: «Наступило время шарлатана». Вопросы задавала Надежда Кеворкова // Новая газета. 2002. № 32. 6—12 мая. Перепечатано: Гамзатов Р. Надо отвечать за слово и страну // Гамзатов Р. Берегите друзей. М., 2003. С. 3, 6. В Интернете: <http://www.gamzatov.ru/interview/interview26.htm>.

32 Ср. в процитированном интервью: «...мой отец [Гамзат Цадаса] написал большую поэму о Шамиле, у меня дома висели его портреты, я был воспитан в любви к нему».

33 Пер. Наума Гребнева.

тельная строфа посвященного Ираклию Андронику стихотворения «Вернее дружбы нету талисмана...»:

Не скажем о Ермолове ни слова
И предпочтем ему, как земляка,
Опального и вечно молодого
Поручика Тенгинского полка.

(Пер. Я. Козловского)

В стихотворении «Звучит из тумана...» поэт использует тот же выразительный прием, что и в поэме «В горах мое сердце», — диалог с Шамилем. В ответ на полуупрек соотечественника («Лежишь под могильной плитой, Шамиль, / Вдали от Кавказа, у края Медины...») имам напоминает о главном — связь человека с родной землей не зависит от того, окончил ли он свои дни вдали от нее. Сопоставление «там—здесь» призвано обозначить эту неуничтожимую привязанность к Дагестану³⁴:

На подступах к Мекке
Лишь кости мои
Лежат у дороги в сыпучей могиле.
А сердце мое — там, где вел я бои,
Где скальные выси мне крепостью были.

Увенчан мой череп здесь белой чалмой,
А мысль моя там, где тропа в поднебесье
Льнет к гребням Гергебля, повитым зимой,
Где руку поныне держу на эфесе.

Здесь мерно верблюжий плывет караван,
Звенит колокольчик в метущемся прахе,
А там я, как прежде, касаюсь стремян,
И видят меня в Ахульго и в Хунзахе.

Здесь в саване,
Раб я господень,
Лежу,
А там — еще в гордом обличье и блеске
Вновь с войском по звездному мчусь рубежу
При всех газырях, в неизменной черкеске.

(Пер. Я. Козловского)

Этот же мотив определил звучание «Послания Шамилю», в котором выделено постоянство ностальгического порыва «пленника в Калуге» — порыва, присущего Шамилю все годы после пленения, до самого погребения в Медине:

Койсу не заменили Шамилю
Приокские раздольные просторы.
В чудесном, дивном, но чужом краю
Ему ночами снились горы, горы...

(Ч. II, пер. Д. Филимонова)

34 Это же поэт писал и о самом себе в поэме «В горах мое сердце»: «Я от Черного плыл до Балтийского моря, / Пел я всюду, рокошущей вторя воде, / О тебе, мой народ. Как ты выдержан в горе, / Как ты плачешь беззвучно, как стоек в беде», — но такое выражение связи с родной страной, при всей его искренности, неизбежно приобретало оттенок официального советского патриотизма.

Тема трагического разрыва корневой связи приобретает откровенно назидательный характер в тех произведениях, где Гамзатов вспоминает судьбу, взлет и падение другого героя кавказской войны — Хаджи-Мурата («Голова Хаджи-Мурата», «Возвращение Хаджи-Мурата», «Пять песен Хаджи-Мурата» и др.). «Отрубленную вижу голову...» — так начинается первое из упомянутых стихотворений. Далее оно переходит в полный запоздалого покаяния монолог легендарного наиба, изменившего Шамилю и перебежавшего на сторону противника. После прямого вопроса авторского «я», заданного в интонации нескрываемого осуждения: «И как, увенчанная славою, / В чужих руках ты очутилась?» — следует исповедальное признание: «Я голова Хаджи-Мурата, / И потому скатилась с плеч его, / Что заблудилась я когда-то». И дальше: «Дорогу избрала не лучшую, / Виною всему — мой нрав тщеславный...» (пер. Я. Козловского).

Гамзатовское восприятие кавказской войны шире и сложнее сосредоточенности на описаниях стычек и набегов; поэта прежде всего интересуют ее духовно-нравственные последствия — сужение умственного горизонта, распад взаимопонимания людей и целых народов — а, следовательно, и диалога культур, обрыв межкультурных связей. В творческом сознании Гамзатова чрезвычайно важное место занимают идея солидарности, открытости миру и мировой культуре (манифестацией именно этой позиции стал «Мой Дагестан»), переживание родства человеческих душ, напряженный поиск связи «своего» и «другого», «родного» и «вселенского»: «Это я Марию полюбил, а не гетман, старый и опальный...», «Дон-Кихот освобождал меня...», «Хочу тебя понять, о Индия» и т.п. В аварской литературе Р. Гамзатов одновременно и открыл, и унаследовал идею культурного синтеза: до этого (еще в дореволюционной литературе Дагестана) эта идея получила воплощение в поэме аварского лирика Махмуда из Кахаб-Росо (1870—1919) «Мариам» (1914). Призванный на службу в царскую армию, поэт дошел с ней до Австрии и, потрясенный пережитым и увиденным на Первой мировой, пропел романтический гимн любимой женщине, преодолевая в слове и словом реальные ужасы и потрясения.

Я в театре бывал, смотрел на актрис,
Даже в синемаграф как-то забрел,
Но тебя не обрел: бежит полотно,
А тебя все равно нет рядом со мной!

Не безумна ли страсть, не бред ли любовь?
Но какая же власть у этих безумств!
Ты сидишь взаперти, жалея людей,—
Где бы смог чародей тебя рисовать?

Лишь по праздникам, днем, выходишь на миг,—
Скрой скорее свой лик: мыглазим тебя!
Долго ль странствовать мне по странам чужим?
Я увидел пустым вселенной базар.

Я прошел на войне по русским полям,
Вот я к рыжим чертям, к австрийцам попал.
Всюду здесь ты живешь, горянка моя:
И осанка — твоя, и гордость — твоя.

(Пер. с аварского С. Липкина)

Война в системе ценностей двух преемственно связанных аварских поэтов, Махмуда и Р. Гамзатова, — посягательство на самую полноту жизни, тотальное выпадение из культуры³⁵. В своем творчестве Гамзатов пробивается к целостному и ответственному взгляду на кавказскую войну, сопрягая в одном смысловом поле героико-борьбу за свободу и горечь невосполнимых культурных утрат как неизбежного результата любой войны:

Были схватки суровы и жарки,
Сколько горцев ограбил ты, рок,
Дал им сабли вместо Петрарки,
Дал коней вместо пушкинских строк.

(«Были схватки суровы и жарки...»,
пер. Я. Козловского)

После Махмуда из Кахаб-Росо и Эффенди Капиева именно Гамзатов продолжил начатую ими работу по расширению горизонтов дагестанской литературы. Русская литература для всех троих писателей оказалась возможностью контакта с мировой культурой в целом и приобщения к инонациональным ценностям; это вовсе не означает недооценки других источников роста — например, колоссальной роли арабско-мусульманской традиции. Постоянный сквозной лейтмотив поэтических откровений и литературно-критических размышлений Гамзатова: «И пушкинский томик со мною, в котором / Аварский цветок меж страничек хранится». Или: «На столе моем рядышком Блок и Махмуд». Поэт жадно «присваивал» себе плоды другой литературы: «Русскую литературу мы воспринимали как собственную». Внутренняя установка на сближение культурных миров — по словам Гамзатова, Пушкин в его сознании стал «национальным аварским поэтом» — в сопряжении с рано осознанным призванием наследника и продолжателя национальной поэтической традиции предопределила интенсивность эволюции поэта («Набирающий высоту» — так назвал в 1964 году С.Я. Маршак свое предисловие к двухтомнику Р. Гамзатова³⁶). Впервые в истории дагестанской литературы именно в творчестве Гамзатова ощущение единства человечества заявило о себе как живое и сильное человеческое чувство. Он стал в литературе **первым европейцем**, вдохновленным мыслью о Дагестане, и **первым дагестанцем**, настолько одержимым мыслью о Европе и мире. Поэтическая мысль, не паразитирующая на экспорте экзотики и самодовлеющего этнографизма, оказалась продуктивной по своему смыслопорождающему потенциалу. Принцип **встречного движения** в наибольшей степени проявился в системе эстетических координат книги «Мой Дагестан»: образ Дагестана, утверждение самоценности национального мира предполагает и требует контекста открытого диалога с разными культурами:

А другой мой аул в этом мире —
Белый свет,
Что распахнут всегда
И лежит предо мной на четыре
Стороны от аула Цада.

(«Два аула»)

35 «— На чьей стороне Ваше сердце в Чеченской войне? — Мое сердце не приемлет войну как таковую. И на этой войне я был бы дезертиром» (из интервью «Наступило время шарлатана»).

36 *Маршак С.Я.* Набирающий высоту // Гамзатов Р. Избранное. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1964.

В свою очередь, образ мира концептуально невозможен без теплой конкретики очага, истока, корней, без того, что поэт называет «властью зова / Родной отеческой земли» («Вести из аула», ч. 4).

Обращение к Шамилю и к неразрывно связанной с ним теме свободы, пережитая творческая драма (Гамзатов оказался автором взаимоисключающих текстов о Шамиле) стимулировали широту мировосприятия поэта, непротиворечивую соотнесенность в его мире глубинных архетипов Дома и Дороги, «родного» и «вселенского».

Свобода как императив и как пророчество составляла существо той национальной духовной реформации, которая связана с именем имама Шамиля. Воин и законодатель в созданном им государстве, администратор и духовный лидер, Шамиль прежде всего, конечно, воспринимался своими подданными как пророк. Характерно, что слово «пророк» оказалось и в названии книги Ф. Вагнера, изданной в Лондоне за пять лет до гунибской эпопеи 1859 года («Шамиль: султан, воин и пророк Кавказа»). Это название почти дословно воспроизвел современный автор³⁷.

Полковник Муравьев в романе чеченского прозаика Абузара Айдамирова «Долгие ночи»³⁸ отдает должное приверженности противника свободе как фундаментальной ценности: «Много самых невероятных мифов создали вокруг имени Шамиля... Но я знаю одно: Шамиль не был фанатиком... Мне кажется, что у него была другая цель: жить ради самой идеи борьбы за свободу, на путь которой он вступил в молодости. Он и сохранил свою жизнь ради этой идеи» (пер. с чеченского автора). В то же время писатель показывает накал мировоззренческих споров и живых противоречий в эпоху Шамиля. Мучительные вопросы («Неужели столько трудов и жизней затрачено зря? Неужели рухнет с таким трудом созданное им свободное, независимое государство горцев?») преследуют не только имама. Маккал, один из героев романа, идет дальше в своих беспокойных раздумьях: «...Сколько пролито крови — и ради чего? Ради того, чтобы у нас отняли последнее, что еще могли иметь? Я уверен: если бы не газават, было бы больше надежды на победу». В споре Курумова и Берса — та же интонация радикального сомнения: «А что, при Шамиле, разве при нем народ был счастлив? Или мог стать счастливым... в перспективе?»

Особой многозначительности и итогового смысла исполнена в романе сцена выхода Шамиля к князю Барятинскому, когда неистовый, негибачей Бойсангур бросает в лицо имаму последние обвинительные слова: «Что ты делаешь, имам? Одумайся! Ты позоришь не только нас, живых, но и мертвых!» В ответ он слышит горькое признание усталого воина и мудреца: «К чему эти бесплодные разговоры, Бойсангур? Я потерял Чечню и остался без рук и без ног... Народы устали... Зачем ненужные жертвы? Прости меня, Бойсангур! Прости». Писатель находит точные слова, сохраняя достоинство каждого из боевых соратников, разведенных в разные стороны в августовский день 1859 года: «И старый, усталый, но по-прежнему великий Шамиль, сторбившись, шагнул вниз. Шамиль больше не поворачивался к Бойсангуру, ибо знал, что в спину Бойсангур не выстрелит...»

Поиски ответов на тревожные вопросы преследуют и героя романа даргинского прозаика Хабиба Алиева «Батырай»³⁹. Суровый имам является

37 Дегоев В. Имам Шамиль: пророк, властитель, воин. М., 2001.

38 Айдамиров А. Долгие ночи. М., 1996.

39 Алиев Х. Батырай. Махачкала, 1994.

во сне впечатлительному поэту Батыраю, называя вещи своими именами: «Больше не будет той свободы, за которую мы воевали, которая дана нам Аллахом при рождении. Отныне нам будут отпускать свободу частями, в виде милостыни. И только с позволения сардаров царя. Будут отпускать порциями, как подает мельник воду на лопасти валов: можно открыть, можно и перекрыть» (пер. с даргинского В. Носова). Поэт спешит получить ответ на главный, самый существенный вопрос: «Двадцать пять лет воевал ты, имам Шамиль, а что изменилось в жизни горцев, стали ли они свободнее, независимее, богаче?» Голос Шамиля перед тем, как «превратиться в шелест листьев», навсегда удалиться, звучит отчетливо: «Эти двадцать пять лет были потрачены не зря. Горцы закалились в борьбе, дух их окреп. А придет время — и посеянные мною зерна свободолюбия дадут свои всходы. У них есть будущее, они несут его в себе. Потому я спокоен за судьбу моего горного края».

Если в доперестроечный период идеологическая преднамеренность и замалчивание правды об освободительной борьбе горцев под руководством Шамиля не позволяли этой теме развернуться в советской литературе, то в 1980—1990-е годы трактовка тех событий в северокавказской литературе метрополии обнаруживает тенденции сближения с апологетической позицией писателей Ближнего Востока, этнически связанных с Северным Кавказом. В их творчестве заметное место занимали элементы унаследованной от дедов и отцов откровенной идеализации Кавказа как «утраченного рая». Это особенно характерно для тех представителей литературной диаспоры, которые уже не связаны с Кавказом самим фактом рождения, но акцентируют идею первоначала, первородства, сбереженных духовных уз — прежде всего через семейную традицию, воплощенную в этикете, в семантизированном бытовом поведении, в обычаях, в устойчивых культурных символах, через приобщение к народным сказаниям, преданиям, легендам.

Поколение живущих в Турции поэтов — этнических северокавказцев, писавших в последней трети XX века (Али Акатурпа, Рифат Озбей, Демир Шимшек, Алаэтдин Сезгин, Семих Сейид Дагестанлы), аттестует себя как потомков мухаджиров, изгнанных из родных пределов, как законных наследников славы предков. Обращаясь к ребенку в стихотворении «Смирились мы с участью Вечного жйда...», Семих Дагестанлы напоминает ему не только о неизбежности «тоски по отчизне забытой», но и о его долге «пытливого потомка мюрида», которому предстоит узнать, «как предпочли мухаджиры / изгнание — горам, что обжили враги» (здесь и далее переводы с турецкого М. Дугричилова).

Для литературы зарубежья вживание в образ Кавказа означало прежде всего погружение в героическое прошлое, тот пассаизм, который неизбежно продуцирует сотворение культурного и литературного мифа. Возникающее в контексте эмоционально раскаленной исторической памяти напряжение между **должным**, идеальным измерением (каким видится и каким должен стать свободный Кавказ) и **сущим** (реальная историческая судьба) подпитывало ностальгический миф. Неприятие опыта Кавказа, который прошел через горнило советизации и унифицирующего интернационализма, и — как духовная альтернатива — паломничество в эстетизированный, стилизованный Кавказ несли идею культурного реванша, сохранения традиционных ценностей. Фактором форсированной «культурно-этнической

мобилизации» писателей диаспоры был программный «кавказоцентризм», который стал больше чем генеральной идеей — превратился в форму своего рода художественного вероисповедания. Мифологизированный образ Кавказа приобрел устойчивую семантическую нагрузку как универсальная ценность и символ преодоленного этнонационального эгоизма.

Несомненны инструментальная функция и консолидирующая роль этого образа. Реальная раздробленность и этническая мозаика трансформируются в мироощущении писателя в надэтническую моноидею единого Кавказа. Он перестает быть только историко-литературным фоном, превращаясь в интегрирующую и даже сакрализирующую доминанту, в стержень миропонимания. Явно превалируют этика солидарности и сходство несходного, оттесняющие на периферию то, что можно назвать «онтологизацией этничности». Кавказ перестает быть этнически маркированным символом или географически-региональным понятием. Его образ функционирует как ценностно-смысловой центр, даже как ценностный фильтр, как идентификационное поле, определяемое предполагаемой общностью глубинных культурных смыслов различных этносов. К этому центру стянуты основные смысловые и сюжетные мотивировки, обеспечивая перманентную рефлексию на тему «вечных ценностей». Нереализованная идея кавказского самоопределения трансформировалась в романтический протест, консервирующий мифологические константы образа Кавказа и направленный против неминуемых в условиях эмиграции забвения и беспамятства. Реминисценции и аллюзии, восходящие к легендарной шамилевской эпохе, пронизывают многие тексты, которые нередко выстраиваются как рассказы об истории семьи писателя, как хроника, развернутая в воспоминаниях, объединенных идеей передачи от поколения к поколению «священного огня» традиции.

Стремление к укрупнению и героизации образа Кавказа оборачивается чрезмерностью гиперболизации. В романе сирийской писательницы дагестанского происхождения Э. Эдельби «Рассказ моего прадеда» (1992; перевод с арабского Б. Фасиха) эта интонация особенно бросается в глаза: «Дагестанцы шли на смерть, как на праздник...», «похороны героев походили на свадебные торжества. Гремели барабаны». Если речь заходит об имаме Шамиле, тон становится еще более восторженным. Герой говорит: «Он был для меня идеалом... Много бы я отдал, чтобы только встретиться с моим кумиром...» Или: «...дагестанские паломники рассказывали о Шамиле такое, во что, право, трудно поверить!» Описание встречи с князем Барятинским, который принимал сдавшегося в плен Шамиля, выдержано в тональности романтического воодушевления, самоудовлеющего, пребывающего помимо и вне происходящего реального события: «Невозможно было бы постороннему человеку определить, кто из этих двух воинов победитель, а кто — побежденный». В ответ на замечание генерала: «Ну что, имам, как видишь, все твои старания были напрасны. Ты проиграл», — имам произносит монолог: «Нет, не напрасны. Память об этой войне не умрет в моем народе. Моя борьба побратала многих кровников, объединила многие народности Дагестана в единый дагестанский народ, она дала этому народу чувство родины, чувство национального единства и национальной гордости. Созданный мною народ будет мне памятником на века!»

Описание сражения в Гимрах в трилогии родившегося в Иордании кабардинца М. Кандура с еще большей очевидностью отсылает читателя к стилистике героических сказаний о нартах. Шамиль в прозе Кандура —

«человек огромного роста», нечто «непостижимое уму», «олицетворение мюридизма, воплощенный дух бунтарства, дьявол во плоти». Это возвышенно-романтическое описание, возвращающее к мифологическим деяниям первогероев, завершается в мифопоэтическом духе — эффектным фантазмагорическим видением.

В мощном прыжке (имеется в виду прыжок Шамиля со стены осажденной русскими крепости. — К.С.) мюрид поднялся в воздух, перелетев через головы стоящих перед ним солдат. Вращая саблей в левой руке, он в полете зарубил трех человек, но четвертый всадил штык ему в грудь... <...> Затем обеими руками он вытащил лезвие из собственной груди и откинул винтовку. Потом вновь собрался с силами и совершил еще один прыжок, перелетев через разрушенные стены редута, — и исчез в сгущающейся мгле.

Вельяминов был потрясен. Эти горные твердыни порождают какие-то фантастические создания невероятной силы. Люди были ошеломлены, увиденное поколебало их уверенность в полной победе.

Если легендарный орел Самгур в адыгском эпосе видит одним глазом прошлое, а другим будущее, сидя на вершине Ошхамахо, то в литературе северокавказских диаспор действовала другая оптика, снимающая разделенность времен, когда прошлое предстает как возможное будущее, а грядущее выступает как реконструированное прошлое: «Снова прошлое просит восстать...» (Али Акатурпа). Лирический герой в стихотворении Алаэтдина Сезгина «Что останется, что изменится?» вместо ответа на поставленный в названии вопрос только усиливает вопрошающую интонацию: «...взлетит ли подбитая птица?», «в чьих руках и под чьими ногами Кавказ?». Отношение к прошлому Семиха Дагестанлы во многом определяет стабильно присутствующая нота «врожденного и пожизненного... траура» «по родине, утратившей сынов, / по сыновьям, утратившим отчизну».

Что такое отчизна в поэзии Дагестанлы? Показательна выстраиваемая им иерархия смыслов: отчизна, во-первых, — «обитель свободы», затем — герои, «которых не счесть», далее — «священные гимны» и «священные флаги». В подобном «упражнении в сакрализации», отвлеченном от жизненных реалий, трудно увидеть смысловую многомерность, с которой не стоит порывать при любом описании и при любой попытке понять Кавказ. Здесь же ставка сделана на мифологический ресурс кавказской темы, на национально-экзальтированный образ мышления, на одномерность идеализированной схемы-матрицы, в состав которой, безусловно, входит компонент утешительного самообмана.

Удельный вес ценностно нейтральной лексики («клекот орлов», «звуки зурны») в произведениях авторов диаспоры несопоставим с тем местом, которое занимают в их эстетической рецепции Кавказа слова и понятия, отсылающие к героике кавказской войны: «пожары, пожирающие села», «рубцы святого гнева», «кодекс горский». Характер воссоздаваемого прошлого сказывается в повышенной частоте употребления именно атрибутов войны. Отсылка к «духу имама» становится смысловым ключом к развертыванию ассоциативного ряда. Слова-лейтмотивы «кинжал заповедный», «праха священного горсть» (Али Акатурпа), «священная кровь», «побеги грядущей свободы», «солнце свободы», «гимн возрождения» (Семих Дагестанлы) перетекают друг в друга по принципу риторической взаимодополнительности.

При всяком упоминании о Шамиле Семих Дагестанлы использует верхний оценочный регистр — например: «вольницы горской великий подвижник». Если он пишет о «кинжале заповедном», то ждешь привычного уточнения о том, что клинок наточен «на кручах базальтовых», если о детях гор, то они же непременно и «дети свободы». В предложенной системе символических координат горные вершины — всегда «вершины предков» или «пристанище героев», бегущие по склонам ручьи — «слезы по щекам», а эхо в горах — «эхо предков моих», которое «блуждает, возвышаясь до неба». Каждая деталь героического прошлого не столько воспроизводится, сколько заново переживается, а лирический герой постоянно демонстрирует готовность и стремление оказаться на месте предка: «расчехлить знамена», «примерить черкеску», «накинуть на плечи трофейную бурку». Поэтически преодолеваемая временная дистанция призвана усилить эффект навсегда остановленного прошлого: «возмужавшие юноши, как и двести лет назад», «через столетие слышу я вопль матерей», «моя душа / на восемьдесят лет старше тела».

В представлении писателей диаспоры героическая эпоха кавказского сопротивления в XIX веке меньше всего воспринимается как замкнутое эпическое пространство. Их больше привлекает утопическая цель: настолько актуализировать прошлое, чтобы стало возможным опрокинуть его ретроспективное описание в будущее. Поэтому в их произведениях культивируется такое восприятие времени и преемственности, согласно которому настоящее всецело обусловлено прошлым, перерастающим свои границы. Героическое начало, предопределенное конкретными историческими обстоятельствами, настойчиво переводится в онтологическое измерение.

Реконструкция исторической драмы изгнания приводит к актуализации всего круга культурных символов, мифопоэтических источников, когда предание может выступить как инвариант исторического события, а исторические реалии — оцениваться в русле мифопоэтической традиции. Повествование о действительно произошедших событиях апеллирует к стилистике героического сказания. Загипнотизированность прошлым, усиленная твердой верой в высокое предназначение вопреки катастрофическому опыту, наводит внимательного читателя на мысль, что для писателей диаспоры литература есть род духовной сатисфакции и одновременно — концентрированный ответ на все формы недооценки, высокомерного отношения, непонимания кавказской проблематики.

Дефицит уважительного внимания к самоценности пережитого малочисленными народами катастрофического опыта обязан своей устойчивостью влиятельной исторической инерции. Это невнимание неизменно сопутствует тотальному и бескомпромиссному государственному взгляду на «кавказский узел». Увлечение геополитическими схемами, предписывающими, как правило, неизбежность завоевания горного края и игнорирование местной реакции на внешнее давление, приводит к неожиданным и явно неадекватным оценкам ситуации.

Я.А. Гордин, воссоздавая имперский контекст восприятия Кавказа, выделяет понятия «помеха», «привходящее обстоятельство» для того, чтобы подчеркнуть характерное для имперской стратегии совмещение несовместимого: полную, казалось бы, незаинтересованность России в Северном Кавказе (Северный Кавказ «не был ей нужен сам по себе») и в то же время готовность колонизировать этот регион любой ценой как опосредующее геополитическое звено на пути к другой, более значимой цели: «Кав-

каз был привходящим обстоятельством, тяжкой помехой в движении, направленном мимо него. С петровских времен Кавказ представлялся плацдармом, с которого в любую минуту мог быть нанесен удар во фланг или тыл русской армии — сражалась ли она с турками или с персами. Позже Кавказ стал помехой для «необходимой связи России с присоединенной Грузией»⁴⁰.

Засилье в общественно-политическом и культурном лексиконе таких оценочных определений Кавказа и кавказцев, как «кровавые разбойники» (из резолюции Николая I на донесении о гибели Хаджи-Мурата), «разбойничьи вертепы» (Н. Данилевский), «притон разбойников» (П. Катенин в стихотворении «Кавказские горы»; в сказке «Милуша» поэт уточнил: «...там издревле жили воры»), было в известном смысле оправдано накалом военного противостояния, но оказалось стереотипно-устойчивым и в последующие времена — вплоть до нынешних. По меньшей мере недоумение вызывает работа современного аналитика А. Зубова, который с легкостью прибегает к штампам колониального мышления, нисколько, видимо, не сомневаясь в корректности их использования: «замирение Кавказа», «туземные народы» (как панацея от всех бед предлагается рецепт: высшая власть должна «назначаться из России, и притом не из представителей туземных народов»), «белая администрация»⁴¹.

В ряду сотен книг русской историографии по кавказской войне, на фоне столь популярных в XIX веке заголовков типа «История войны и владычества...», «Подвиги русских воинов в странах кавказских...», «Покоренный Кавказ» бросаются в глаза названия работ двух авторов: «Мнение о способах, коими России удобнее можно привить к себе Кавказских жителей» (1858) Н. Мордвинова и «О сближении горцев с русскими на Кавказе» (1859) С. Иванова. Эффективность управления на Кавказе, по мнению того и другого, напрямую связана с необходимостью большего внимания к местным особенностям и интенсивным развитием культурных и экономических связей. Удачно представленные «выгоды цивилизованной жизни», пишет С. Иванов, послужат «смягчению характера горцев» и позитивному восприятию «русских не как грозных победителей, жаждущих войны, ищущих кровопролития, но как нации, заботящейся об улучшении их состояния. Эти сближения могут послужить началом образования края и значительно облегчить военные операции, и даже иногда устранить печальную их необходимость»⁴².

Это обстоятельство представлялось С. Иванову неоспоримым даже в самый разгар кавказской войны. Если бы удалось реализовать новые привлекательные методы хозяйствования и экономического благополучия вместо пагубной доктрины постоянного военного давления, то ситуация на Кавказе изменилась бы кардинально, не требуя бесконечных жертв с обеих сторон. Такого рода размышления были общим местом в работах наиболее дальновидных российских политиков и деятелей культуры. Сошлемся хотя бы на выразительные воспоминания участника кавказских событий А. Розена: «...принесли мы на Кавказ только оружие и страх, сде-

40 *Гордин Я.А.* Кавказ: земля и кровь. Россия в Кавказской войне XIX века. СПб., 2000. С. 43–44.

41 *Зубов А.* Политическое будущее Кавказа: опыт ретроспективно-сравнительного анализа // *Знамя.* 2000. № 4. С. 171, 172.

42 *Иванов С.* О сближении горцев с русскими на Кавказе // *Военный сборник.* 1859. Т. 7. С. 542.

ляли врагов еще более дикими и воинственными, вместо того, чтобы при- манить их в завоеванные равнины и к берегам рек различными выгодами, цветущими поселениями»⁴³.

Подобный вдумчивый и рациональный подход неоднократно предлагался на протяжении XIX в. и в начале XX в., в частности заместителем Кавказского края (1905—1915) И. Воронцовым-Дашковым: «Я не допускаю возможности управления Кавказом из центра, на основании общих формул, без напряженного внимания к нуждам и потребностям местного населения, разнообразного по вероисповеданиям, по племенному составу и по политическому прошлому... Эти местные особенности нельзя игнорировать, насильно подгоняя их под общеимперские рамки...»⁴⁴

Лучшие люди России и Кавказа в XIX веке ломали голову над поисками устойчивого языка взаимопонимания. Поистине трудно переоценить в этом смысле опыт русской классики, которая поверх барьеров отчуждения, многократно усиленного войной, вела мучительный, но перспективный поиск взаимодополнительности национальных стихий и культурных миров. Л. Толстой в «Хаджи-Мурате» пишет о войне с беспощадной достоверностью, но художественная мысль в развитии своем опрокидывает привычную схему «образа врага», поднимаясь над злободневностью вражды и ненависти ради переживания родства человеческих душ. Когда Хаджи-Мурата, перебежавшего от Шамиля к русским, в присутствии Марьи Дмитриевны характеризуют неместно («А надует он. Плут большой»), она незамедлительно парирует: «Дай бог, чтобы побольше русских таких плутов было... Зачем осуждать, когда человек хороший. Он татарин, а хороший». Когда Полторацкий впервые встретил Хаджи-Мурата и тот «ответил улыбкой на улыбку», Л. Толстой тут же дезавуирует мотив «страшного горца» и, верный нравственной доминанте своего творчества, акцентирует момент преодоленного отчуждения: русскому офицеру «он казался не чужим, а давно знакомым приятелем».

Именно кавказская война, на которой гибли Авдеевы и Хаджи-Мураты, Назаровы и Элдары, мощно стимулировала толстовское открытие «высшего нравственного закона» о ненасилии как осознанном выборе людей и народов. Отсюда и отношение к войне как чудовищному насилию над естественным ходом вещей. Не случайно в «Хаджи-Мурате» перед описанием опустошительного набега четырех пехотных батальонов и двух казачьих сотен на аул Махкет повествователь останавливает взор на «быстрой чистой реке», на «обработанных полях», на «вечно прелестных» горах. На этом фоне особенно заметным становится алогизм человеческого безумия.

Кавказские произведения Толстого и, шире, уроки русской классики, пережившей духовный исход к Кавказу («Быть может, за хребтом Кавказа / Укроюсь от твоих пашей...»), стали одним из важнейших образцов для трансформации темы кавказской войны в литературах Северного Кавказа.

Однако полноценное творческое событие предполагает не только воплощение и осмысление (в данном случае) исторического материала, но и акт творческого непослушания, стремление преодолеть ту силу описательной инерции, которая в избытке накопилась в литературе о кавказской войне, отказ идти по накатанной колее, воспроизводить набор обязательных мо-

43 Розен А.Е. Записки декабриста. Иркутск, 1984. С. 390.

44 Всеподданнейшая записка по управлению Кавказским краем генерал-адъютанта графа Воронцова-Дашкова // Родина. 2000. № 1—2. С. 150.

тивов. Литературе еще предстоит всерьез и глубоко, избегая в равной степени и публицистического обличения, и некритического возвеличивания, проникнуть в суть и смысл той исторической драмы, где Шамиль был одним из главных действующих лиц.

В годы обвальная переоценки ценностей, инспирированной перестройкой, тема достоинства и полноты национальной истории и культуры вышла в литературах Северного Кавказа на первый план. Реализация идеи полномасштабной историко-культурной реконструкции потребовала прежде всего восстановления неурезанного контекста кавказской войны. Координаты этой работы соотносились с именем и деятельностью Шамиля как вождя национальной духовной реформации и антиколониальной революции. Литературное обращение к Шамилю превратилось в форму репрезентации национального духа. От романтико-героического дискурса, от риторико-патриотического пафоса литература продвигалась к философии здравого смысла и трезвости в оценке последствий героического порыва к свободе. Ностальгический миф о Шамиле и харизматически притягательный образ имама в упомянутых романах Х. Алиева и А. Айдамирова, хотя и сохраняют известную риторическую инерцию, все-таки соседствуют с принципиальными историософскими спорами: не слишком ли велика цена сопротивления, так ли уж непогрешим имам, зачем так долго и бессмысленно проливать кровь и т.п.

Философская тональность подобных размышлений восходит к важнейшему аспекту кавказской проблематики в русской классике: вопросу о том, зачем нужна колониальная война, зачем враждуют люди разных культур. Этот вопрос был сформулирован именно в разгар войны с Шамилем: «...жалкий человек! Чего он хочет!.. небо ясно, / Под небом места много всем, / Но беспрестанно и напрасно / Один враждует он — зачем?» (М.Ю. Лермонтов). Интонацию «Валерика» через двенадцать лет почти буквально воспроизведет толстовский «Набег»: «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом?»

После недавнего периода историософской эйфории в северокавказских культурах стало очевидно, что художественная интерпретация шамилевской эпохи исключительно как заповедника героики и обители вольности отмечена печатью неизбежной вторичности. Эксплуатация ресурса накопленных в изобилии преданий и легенд о Шамиле, целенаправленное настаивание национальной истории на дрожжах жертвенного героизма обнаружили свою смысловую ограниченность. Художественная мысль пробивалась к высшему смыслу, который даже война не в состоянии девальвировать. За фасадом войны различались и выделялись обнадеживающие признаки межнационального и межкультурного диалога, сближения, постепенного преодоления кризиса доверия — кризиса, который является первоисточником кавказской бойни. В этом процессе приближения к истине стал заметно ослабевать принципиальный трагизм образа Шамиля. Слова имама-пленника, обращенные к князю Барятинскому, — «Поздравляю вас с владычеством над Дагестаном и от души желаю государю успеха в управлении горцами для блага их» — утратили традиционно-устойчивый статус вынужденного признания, обретая характер призыва к преодолению вражды.

Оставаясь символом свободолюбия, Шамиль с его пониманием неизбежности перемен стал и провозвестником нового типа отношений между некогда враждовавшими сторонами. Называя Россию «моим новым отече-

ством» — после 24 лет 11 месяцев и 7 дней борьбы с нею, — Шамиль фактически зачехлил знамя сопротивления, шедшего под лозунгами непримиримого исламизма. Барятинскому удалось подвести историческую черту под шамилевским сопротивлением, реализуя труднодостижимую, но чрезвычайно важную для скорейшего достижения мира задачу. Переводчик Р. Гамзатова, прекрасный знаток кавказских реалий, поэт Яков Козловский тонко уловил в своей поэме «Князь Барятинский»⁴⁵ эту сокровенную суть спасительного взаимопонимания, которое вырабатывается только в совместных усилиях:

Повелит не во славу гордыни
Он примкнуть апшеронцам штыки
И на штурм шамилевской твердыни
Именитые бросит полки.

Но на подступах к этому бою,
Как никто, понимая Кавказ,
Генерал, возносясь над пальбою,
Говорил офицерам не раз:

«Прозорливые ставя прицелы,
Если будущность вам дорога,
Вы должны, господа офицеры,
Завоевывать сердце врага!»

И феномен Шамиля, и история его осмысления в литературе и публицистике очень сложны. Они не могут быть сведены к одному истолкованию. Тем не менее возможно выделить смысловую доминанту, в наибольшей степени значимую для разработки образа Шамиля в литературах Северного Кавказа. Она сводится к пониманию непреходящего урока Кавказской войны XIX века: ничто так не связывает людей и целые народы, как взаимное уважение, терпимость, живая заинтересованность друг в друге, непосягаемость на достоинство и самобытность другого человека, другого национального мира. Эти отношения всегда останутся в цене независимо от того, к какому народу — большому или малому — человек принадлежит.

45 Козловский Я. Князь Барятинский // Новый мир. 1985. № 12.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В л а д и м и р Б е р е з и н

КРЫМСКИЙ ОБОРОННЫЙ ФЭНФИК

Для начала определим главное понятие этой работы. Фэнфик есть продолжение известного произведения, дописывание понравившегося сюжета, причем это может быть и собственно продолжение («сиквел», от английского «sequel»), и предыстория («приквел», т.е. «prequel»), и развитие боковой сюжетной линии (иногда для этого типа произведений используется слово «сайдквел»). Фэнфик — это вариация произведения, созданная именно его поклонником, а не автором. Такие поклонники часто бывают непрофессиональными литераторами (довольно много фэнфиков публикуется на любительских сайтах в Интернете), но могут быть и вполне состоявшимися писателями. В таком случае создание фэнфика преследует особые литературные задачи. Одна из таких задач — новый взгляд и на само произведение, и на историю его бытования.

Слово «фэнфик» пришло в русский язык сравнительно недавно. Окончательно его закрепила опубликованная в «Новом мире» статья Линор Горалик «Как размножаются Малфои», где анализируются именно фэнфики¹. Со многими положениями этой статьи можно спорить, а в контексте остального содержания «Нового мира» она вообще выглядит своего рода внутренней провокацией. Однако именно благодаря этой статье в литературе были окончательно легализованы в качестве терминов слово «фэнфик» и некоторые другие понятия, общепринятые в Интернете и постепенно входящие как полноценные термины в культурологию и другие гуманитарные науки.

Для того чтобы проиллюстрировать разницу между понятиями «сиквел» и «фэнфик», поясним, что «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова — сиквел романа «Двенадцать стульев», но никак не фэнфик: он написан теми же авторами, что и «Двенадцать стульев». То же самое можно сказать и о лавинообразном производстве книг Дюма, эксплуатирующих тему, начатую в «Трех мушкетерах», хотя сиквелы — явление именно массовой культуры.

1 Горалик Л. Как размножаются Малфои // Новый мир. 2003. № 12. По мнению Л. Горалик, «огрубленное определение жанра “фэнфик”, видимо, должно звучать так: тексты по мотивам известных произведений массовой культуры, созданные по большей части непрофессиональными авторами и не претендующие на коммерческую публикацию. Естественно, это определение никаким образом не рассчитывает на всеохватность (фэнфик может быть основан на произведениях классической литературы; автор может быть профессиональным писателем; текст может быть использован в коммерческих целях и т. п.), но позволяет представить себе в общих чертах поле текстов, о которых пойдет речь».

Фэнфик — особый род продолжения: фэнфики подхватывают темы произведений, которые стали знаками эпохи, кодом какой-нибудь субкультуры или паролем поколения — своего рода литературными брендами. «Бренд» в современном значении, перешедшем из английского языка в русский, — фирменная марка, поддержанная яркой, созданной в едином стиле рекламой и рассчитанная на узнаваемость; по аналогии с этим совокупность черт литературного произведения, узнаваемых по фрагменту и регулярно воспроизводимых подражателями и продолжателями, здесь и далее также называется брендом. Наряду с продолжением известных текстов (как, например, роман М. Митчелл «Унесенные ветром») существуют продолжения такого бренда, как цикл рассказов и повестей А. Конан Дойла «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона». Эти продолжения показывают, что объектом «дописывания» в фэнфике является не столько определенный текст, сколько воображаемая реальность, описанная в произведении или группе произведений. Главным признаком этой реальности поклонники могут считать оригинальный стиль (в этом случае мы говорим о «бренде-стиле»), или сюжет («бренд-сюжет»), или, наконец, имя писателя, маркирующее целую группу сюжетов или несколько авторских стилей. В последнем случае объектом работы в фэнфике становится все поле созданных автором стилей и сюжетов, — точнее, выраженный в них «дух», особое отношение к действительности. Тогда следует говорить о «бренде-имени». Только что на русском языке опубликована анонимная книга, где героями снова оказываются прославленный лондонский детектив и его друг-доктор. Автор издателем скрывается, и на книге стоит только его, издателя, копирайт. В отличие от известных подражаний-продолжений, Эллери Куина, Джона Диксона Карра и сына Артура Конан Дойла Адриана, — новый цикл основан на названиях эпизодически упоминающихся дел, что раскрывает Холмс в настоящих рассказах Конан Дойла². Правда, в рассказах этих скрыта игра с читателем. Например, изложение двух дел Холмса — «в первом [деле] ему [Холмсу] удалось разоблачить полковника Эпвуда, замешанного в скандале, разыгравшемся за карточным столом в клубе “Патриций”, во втором — полностью снять с несчастной мадам Монпенсье обвинение в убийстве падчерицы, молоденькой мадемуазель Карэр», — является прямой цитатой из «Собаки Баскервилей» (гл. XV. Взгляд назад). Это именно игра, а не мистификация: в новой книге о Шерлоке Холмсе постоянно делаются намеки на другие произведения классики — вплоть до сюжетов Агаты Кристи, читателя отсылают и к русской классике. Именно что игра в поддавки.

Это — использование бренда-имени (Конан-Дойл в массовом сознании является автором только историй про Шерлока Холмса, и их имена соединены намертво) и отчасти бренда-сюжета (канон рассказа холмсовского цикла прост: неизвестный посетитель, размышления с трубкой, путешествие, драматическая развязка и, наконец, вечер у камина) вместе с брендом-стилем (для этого служат статусные описания никому не известных раскрытых дел, известные речевые обороты [фраза «Это элементарно, Ватсон!», кстати, у Конан Дойла отсутствует]) — и прочая, и прочая. Кроме этой штучной работы есть и подлинно массовое движение, особый тип фэнфика — использование бренда-образа.

Это использование не собственно стиля или сюжета, а того образа, который оставляет в массовом сознании тот или иной популярный текст. Та-

2 Рассказы из архива доктора Ватсона. М.: Захаров, 2004.

кой фэнфик отправляется не от одного или двух свойств текста, а от общего впечатления, оставленного им у массы читателей.

И любительское, и профессиональное дописывание детективов несравнимо с массовым появлением фэнфиков в жанре фантастики — и особенно фэнтези. «Научная» фантастика тоже прошла через это — группа писателей выпустила несколько сборников «Миры братьев Стругацких», где дальнейшее развитие получили сюжеты двух знаменитых соавторов. Тут брендом стал мир Стругацких в целом — вернее, совокупность созданных ими миров. Собственно, в фантастике и особенно в фэнтези главную семантическую нагрузку несут не стиль автора, не особенности языка и сюжета, а создаваемый автором образ мира, который в случае успеха произведения приобретает черты узнаваемого бренда. Этот образ и называется в обиходе «миром» — не в смысле названия книги А. Жолковского и Ю. Щеглова «Мир автора и структура текста», но скорее в смысле названий «Мир Толкиена», «мир Полудня» Стругацких. Все эти «миры» — связанные системы образов, не один сюжет, а своего рода ризоматическая сеть сюжетов.

Чаще всех переписывают и дописывают произведения Д.Р.Р. Толкиена. Мир его Средиземья подошел фэнфику как руке — перчатка. Вариации на темы Толкиена публиковали и в России: их писали известные писатели-фантасты Ник Перумов и Алексей Свиридов и сотни безвестных любителей фэнов, что навечно скрыты в Сети под своими прозвищами-никнеймами.

Толкинисты, по сути, — масштабное общественное движение со всеми социологическими особенностями, присущими, скажем, религиозному обществу. Только несведущий человек может думать, что ему понятны стиль и идеология толкинистов. Келейные споры о текстах пророков Профессора, собственные Реформации и Контрреформации просто не видны со стороны, но от этого не становятся менее горячими.

Один из самых обсуждаемых авторов в интернет-форумах любителей фэнтези³ — Ольга Брилёва, писатель и журналист, живущий в Днепрепетровске (публиковалась также под фамилией Чигиринская). Она не только перерабатывает известные сюжеты фэнтези, но и опубликовала собственный теоретический манифест — статью «Сиквел: игра на чужом поле»⁴. Несмотря на название, в этой статье сформулировано кредо именно фэнфика — как его решали многие:

...Я отказываюсь признать, что сиквел не имеет права на существование, поскольку ниша застолблена-де первым, кто пришел. Тут вам не прииски Сан-Франциско. Я отказываюсь признать, что сиквел может «погубить» исходник, повлиять на тиражи, сделать «антирекламу» и тэ-дэ. Да чего бы стоил Толкиен, если бы Перумов мог сделать ему «антирекламу»?.. Ну, а если сиквел получился лучше оригинала — это беда не сиквелиста, а автора «исходника». И, опять же, какая тут «антиреклама»...

Сиквелист вредит автору только в одном случае: если автор собирался сам писать продолжение на ту же тему, да отложил или вовсе обломался, или написал, но слабее...

Оно, конечно, приятно: застолбить делянку и чувствовать себя на ней вне конкуренции. Но если любой щенок может тебя на твоих же пяти квадратных аршинах уделать — что ж ты за писатель такой? Если ты

3 Она переводчик и автор нескольких романов в этом жанре. Самый, пожалуй, известный вышел под «толкинистским» именем Берен Белгарион: *Белгарион Б.* По ту сторону рассвета: В 2 кн. М.: ЭКСМО, 2003.

4 Фантаст. 2001. Вып. 2.

лучше — читатель выберет тебя, если ты лучше, но если читатель тебя не выбрал — это не тот читатель, который тебе нужен.

Фантастика ныне перестает быть корпоративным явлением, а мир Толкиена, видимо, субкультурным движением и останется. Впрочем, есть уникальный случай для современной русской прозы — фантастический роман, изначально существовавший вне корпорации.

Это «Остров Крым», написанный Василием Аксеновым. Его главный фантастический элемент — альтернативная история СССР. Среди литературоведов и критиков, занимающихся фантастической литературой, есть несколько устоявшихся терминов — в частности, «альтернативная история» и «криптоистория». В первом случае предполагается, что начиная с определенного момента история стала развиваться совсем иначе, чем нам известно, в результате чего мир становится совершенно другим⁵. Во втором случае известная нам современность объявляется результатом действия тайных заговоров, событий и сил — то есть обусловлена иными причинами, при знакомых и всем известных следствиях⁶.

Как известно, согласно сюжету Аксенова, полуостров Крым превращен в остров, а Красная армия не сумела захватить его в 1920 году, и там построено русское эмигрантское государство. Важно, что это государство — образ той самой России, «что мы потеряли» — а вернее, никогда не приобретали: успешная, высокотехнологичная либеральная страна с высоким уровнем жизни.

Крым — удивительно подходящее место для экспериментов с географией и историей. Издавна Крым был традиционным местом отдыха, образом Обетованной земли для советского человека. Отдых был оппозиционен работе, а следовательно, — обыденной жизни. Отправляясь от мифов, отнюдь не только Александр Грин сочинял там свой параллельный мир. И вне пространства Лисса и Зурбагана Крым становился полигоном для причудливых фантастических конструкций. Крым — доступное место и, одновременно, точка множества исторических событий — от войн и депортаций до пленения последнего Президента СССР и реального эксперимента с географией в случае с насыпной косой близ украинского острова Тузла.

Надо сказать, что привилегированное место Крыма в культурной психологии сегодняшней России отчетливо осознано большинством соотечественников. Данная одновременно через личный опыт путешественника и через контекст искусства, метафора Крыма до сих пор будоражит умы и является предметом внимания исследователей. «За всеми объяснениями [того, почему “потеря” Крыма саднит общественное сознание.] лежит глубинный, но именно поэтому мало отрефлектированный историко-культурный пласт... смутные представления о том, что именно обладание Крымом составляет венец исторической миссии России, ее цивилизационное

5 Подробнее см.: *Витенберг Б.М.* Игры коррективщиков // НЛО. 2004. № 66.

6 Термин «криптоистория» предложили использовать харьковские фантасты Д. Громов и О. Ладыженский, пишущие под коллективным псевдонимом Генри Лайон Олди. Примерами произведений в этом жанре являются романы Андрея Лазарчука и Михаила Успенского «Посмотри в глаза чудовищ» и Владимира Сорокина «Лед». См. также статью-манифест харьковского писателя Андрея Валентинова: *Валентинов А.* Нечто о сущности криптоистории, или Незабываемый 1938-й // <http://sf.coast.ru/star/doklad/1999/crypt.htm>.

назначение. <...> [В проекте князя Потемкина] Крым, вместивший в свою историю легендарных скифов, сарматов, греков, генуэзцев, монголов, татар и, наконец, восстановивший свою российскую и христианскую идентичность, становится прообразом грядущего земного рая» (А.Л. Зорин⁷).

Именно мир Крыма — альтернативного государства, мир островного Крыма используется в книге Ольги Брилёвой «Ваше благородие»⁸. Этот роман — продолжение того самого знаменитого аксеновского романа, который кончается вторжением Советской армии в независимый Крым и его аннексией. Это определено — фэнфик, причем единственный известный нам фэнфик в жанре альтернативной истории⁹.

Оговоримся, что здесь и в дальнейшем мы оцениваем не эстетические качества текста Брилёвой, не его литературные достоинства, но его социокультурное и психологическое значение. Этот текст нам кажется чрезвычайно значимым именно с социально-психологической точки зрения.

Роман Брилёвой интересен, в частности, тем, что это — произведение массовой литературы, ориентированное на роман, первоначально воспринимавшийся как явление «элитарной», «высокой» литературы — не только потому, что в СССР он был запрещен, но и потому, что Аксенов, в отличие от Брилёвой, явно ориентировался на инновационные типы литературного письма. Возникает вопрос: предназначала ли Брилёва свой роман именно и только для тех читателей, которые читали «Остров Крым»?

Скорее всего, нет. Брилёва вообще, кажется, рассчитывает на читателя нового, младшего поколения: недаром она ставит одним из эпиграфов к своему роману соответствующую песню Окуджавы практически целиком, как если бы не была уверена, что читатели ее помнят, что «ваше благородие» — цитата из этой песни.

Ее аудитория — даже не та, для которой первой военно-исторической ассоциацией с этим словосочетанием будет формула обращения нижнего чина к офицеру (обращение, характерное для советских фильмов о гражданской войне), а та, что выросла на песне из фильма «Белое солнце пустыни». Вероятно, Брилёва ориентировалась на тех, кто знает сюжет романа Аксенова, но еще лучше романа помнит фильмы 1970-х годов о гражданской войне и об эвакуации белых из Крыма — как, например, «Бег» Алова и Наумова. Для тех, кто роман Аксенова помнит более точно, Брилёва тщательно сохраняет сюжетные «склейки» и некоторых героев — правда, все главные герои романа Аксенова превращаются у Брилёвой в эпизодических.

Видно, что придуманный Аксеновым мир Брилёвой очень нравится. Вот что она пишет в уже упоминавшейся статье о сиквеллах: «Мне, к примеру, смертельно не хотелось отдавать Остров Крым красным. К концу прочтения аксеновской книги это уже был до такой степени мой Остров Крым,

7 Зорин А. Крым в истории русского самосознания // НЛО. 1998. № 31. С. 123, 130.

8 Брилёва О.А. Ваше благородие. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2001.

9 Романов, что построены на допущениях современной альтернативной истории, — множество. Но большинство из них посвящены «переигрыванию» Второй мировой войны, например «Вариант Бис» Сергея Анисимова (М., 2003), построенный на переигрывании войны и марше советских танков к Ла-Маншу, или варианты прямо противоположного финала войны в романах Андрея Лазарчука — но ни один из них не базируется на популярном тексте наподобие аксеновского.

что я испытывала нормальную человеческую боль по поводу попирания его советским сапогом. И что, скажете, что Василий Павлович не хотел достичь этого эффекта? Хм, зачем же писал тогда?»¹⁰

Роман Брилёвой построен на рассказе о партизанской войне в Крыму — войне против советских войск. Действие начинается чуть раньше известного нам финала романа Аксенова — Советская армия входит в Крым. Однако через несколько дней по заранее согласованному секретному сигналу начинается вооруженное сопротивление, выплескивающееся за пределы Крыма — вплоть до боевых столкновений под Одессой и Николаевом. Даже форзац книги украшен стилизацией под штабную карту, испещренную стрелками и значками фортификационных сооружений и воинских частей. Обилие фактуры, подробное описание боев, тактико-технические характеристики придуманной и реальной техники, мелкие подробности армейской жизни в книге молодого автора демонстрируют хорошие специальные познания автора (по частным каналам нам удалось узнать, что Брилёва работала при написании книги с профессиональными военными консультантами).

Но у этой черты книги есть и обратная сторона. Большое количество военной техники и реалий — очень мощный «флеймогонный» фактор (от английского «flame» — огонь), то есть способно вызывать множество споров по частным, не относящимся к основным идеям романа поводам (в первую очередь — в интернет-форумах¹¹). Согласно крылатому выражению, бытующему на тех же форумах, «на каждое описание боевой машины в споре найдется пять человек, которые ее эксплуатировали, и один — который ее проектировал». Кроме того, армейская тема в стране со всеобщей воинской обязанностью априори провоцирует чрезвычайно эмоциональное отношение.

Так, читатели «Вашего благородия» нашли достаточно неточностей как в быте Советской армии, так и в логике жизни Крымской республики. Но надо понимать, что часть этих неточностей (особенно во втором случае) была заложена в первооснове, то есть в романе Аксенова. Некоторые реалии романа «Остров Крым» не соответствуют исторической действительности: например, Вооруженные силы Юга России были переименованы в Русскую армию еще Врангелем.

Как всегда в случае обсуждения альтернативной истории, возникают вопросы о реакции остальной исторической среды на внесенные автором изменения — например, и у Аксенова и у Брилёвой старательно обходится тема Второй мировой войны, потому что после введения ее в сюжет довольно сложно объяснить существование независимого буржуазного государства Крым или, во всяком случае, требуется создание дополнительной истории Крыма в эту эпоху.

Но эта «флеймогонность» еще раз подчеркивает ценность подобного текста — он вызывает обсуждения и споры, заставляет читателей доказывать свои мнения, приводить аргументы и контраргументы.

По Брилёвой, война в Крыму заканчивается — как и всякая гражданская война — перерождением противоборствующих сил. Победа СССР, достигнутая большими жертвами, оказывается неполной. Один из героев говорит:

10 Брилёва О. Сиквел: игра на чужом поле.

11 Сетевые форумы, посвященные военной истории и технике, с одной стороны, и альтернативной истории, с другой, — огромная разветвленная структура, в которую вовлечены десятки тысяч человек.

Шестнадцатая республика, сэр, — очень необычная республика. У нее свои законы, своя денежная единица, свои вооруженные силы. Кроме всего прочего, она не то чтобы процветает — все-таки послевоенный кризис, — но в сравнении с другими республиками, даже с прибалтийскими, сильно выигрывает... Или я слишком плохо думаю о советском региональном руководстве, или к ближайшим советским выборам в их парламент — Совет народных депутатов, так, кажется? — каждый уездный князек вроде Щербицкого или Шеварднадзе сделает своим лозунгом национальную независимость. Что случится дальше — мне и думать неохота. Предполагаю, что первыми пойдут на раскол Прибалтика и Кавказ. И боюсь, начнется такое, что Крымская кампания покажется пикником¹².

Герои крымского сопротивления в финале романа подвергаются остракизму со стороны своих же сограждан, торжествует угрюмый конформистский мир. Центральный персонаж с позором изгнан из армии, поскольку общество ставит ему в вину сам факт сопротивления, позволившего отстоять некоторую автономию Крыма. Судя по тексту и по реальной истории — не надолго, потому что кровавая война на острове происходит накануне распада СССР. Собственно, в момент распада и особенно после того, как существование множества государств на месте огромной империи стало привычным фактом, альтернативная история острова Крым оказывается важным опытом для читателя, увидевшего роман Аксенова в восьмидесятые годы прошлого века.

Как в настоящем связанном мире, тут есть центральный лирический сюжет — любовь офицера крымского горно-егерского полка к крымской же вертолетчице и его героические подвиги. Мучительные размышления молодого советского офицера о том, что является его воинским долгом. Разведчики обеих сторон с их амбициями и сюжеты вокруг жизни, любви и смерти двух десятков других второстепенных героев.

В фэнфике Брилёвой есть три важных составляющих: необходимый для массовой литературы энергичный сюжет; политико-экономические построения, порождающие плодотворные споры, и, наконец, описания военных действий — иногда спорные, но также интересные. Альтернативная история тем и замечательна, что вызывает интерес к истории «настоящей», и чем более парадоксальна модель, тем интереснее обсуждение.

За исключением военной линии все это присутствовало и в романе Василия Аксенова; правда, роль боевых действий там играли подковерные интриги в ЦК КПСС и КГБ. Брилёва, понимая это, дополняет почти вегетарианскую развязку Аксенова настоящей локальной войной.

Самой интересной особенностью романа Брилёвой оказывается то, что он ставит современного российского читателя в жесткую и нетривиальную психологическую ситуацию. Если читатель идентифицирует себя с героями романа (а это — характерная черта массовой культуры), то он должен сопереживать партизанам, которые воюют с советской армией.

Очевидно, что сегодня невозможно представить себе идентификацию массового российского читателя, не являющегося этническим чеченцем, с героем гипотетического романа о чеченцах, воюющих с «русскими». Роман Брилёвой, читаемый в ситуации чеченской войны, снимает этническую составляющую этого конфликта и позволяет увидеть его не как этническое или религиозное столкновение, но как разновидность гражданской войны.

12 *Брилёва О.А.* Ваше благородие. С. 571.

Общество, особенно после того, как террор вовлекает в войну всех, всегда начинает делиться на своих и чужих. Возникает принципиально новая этика. У Ольги Брилёвой, живущей на Украине, очень выгодная позиция — она дистанцирована от современных проблем Российской Федерации, а действие в ее романе построено на противостоянии несуществующих государств — Острова Крым и СССР. Читатель может сопереживать то советскому офицеру, то офицерам армии Крыма на фоне натуралистически описанной жестокости тех и других. Вот героиня романа ведет свой вертолет на штурмовку:

Странное дело, когда они только начали, ей казалось, что она может заниматься этим бесконечно, что сколько бы фигурок в пятнистом камуфляже или в выгоревшем хаки ни полегло под огнем — ей все будет мало. Наверное, она слишком устала. Так устала, что даже неутихающая боль не может подпитывать ненависть. Все, перегорело. Она сыта кровью советских солдат. Но синяки и ссадины ноют по-прежнему... В последний раз сходное состояние Рахиль испытала совсем недавно — вот только что она была офицером, штабс-капитаном авиации, богиней небес, а через пять минут стала просто жалкой беспомощной бабой в руках четырех озверевших от спирта и вседозволенности мужиков, которые тоже поначалу были довольно милыми парнями, кто же знал, что так получится, ах...¹³

Современная война, как известно со времен знаменитых статей Бодрийара, давно уже превратилась не только в сражения на поле боя, но еще и в событие масс-медиа, в войну PR-технологий. А это тот тип войны, в котором важнее всего, как выглядят стороны в глазах наблюдателей, как наблюдатель выстроит приоритеты в виде «своих» и «чужих».

Собственно, психологические модели «положительных» и «отрицательных» персонажей романа Брилёвой представляют несколько больший интерес, чем язык и литературный стиль.

Полная самоидентификация читателя, о которой говорилось выше, становится невозможной — он находится как бы в раздвоенном состоянии.

Потребителю массовой культуры легко только в том случае, когда он принимает чью-то сторону. Тогда событие оценивается через призму выбора — «свои» правы во всем, а их ошибки всегда простительны. Внутри массовой культуры это очень честная позиция — в том случае, если она прямо декларируется. Куда уязвимее претензии на объективность — особенно в кухонных или журнальных спорах.

Итак, чтение фэнфика о локальной войне в Крыму порождает целый ворох тем для обсуждения — от истории последних лет существования СССР до географии бывшей всесоюзной здравницы. Способы ведения современных войн и этика современного общества — все обнаруживает в себе огромное количество парадоксов, потому что альтернативная история всегда проецируется в современность.

Книга Аксенова была написана в особое время¹⁴ — вторжение в Крым «по просьбе правительства Крыма» явственно напоминало высадку в Афганистане по аналогичной «просьбе». Роман Аксенова тогда был не толь-

¹³ Брилёва О.А. Ваше благородие. С. 369.

¹⁴ «Остров Крым» был написан в 1979 году, опубликован за рубежом в 1981 году (его автор уже находился в эмиграции), а в СССР напечатан в журнале «Юность» — в 1990-м.

ко сказкой о «России, которую мы потеряли», но и протестом против ситуации, в которой вторичная потеря становится неизбежной.

Сейчас ситуация несколько иная. Реалии советской жизни хорошо читались в начале 1980-х, а теперь они стерты. Слова «ЦК», «партия» отчасти утратили свой мистический, заклинательный смысл. Да и быт СССР — очереди, распределители, талоны — приобретает сейчас даже ностальгический оттенок.

Роман Брилёвой четверть века спустя читается иначе. К идее «России, которую мы потеряли» (образу, который в конце 1980-х вызывал почти экстатическое поклонение, но потом пережил время скептического анализа), прибавляется проблема взаимоотношений «большой страны» и «малой страны», которая после окончания холодной войны приобрела новые оттенки.

В XXI веке читатель «Вашего благородия» уже имеет опыт надежд 80-х и разочарований 90-х. В отличие от фэнфика, продолжающего ту или иную фэнтези-эпопею, понятного только поклонникам соответствующего автора фэнтези, роман о новой крымской войне может существовать вне круга любителей Аксенова. В своей статье Линор Горалик замечает: «Фэнфик вербализует ответ, предоставляя нам уникальную возможность посмотреть на масскультуру глазами реципиента и понять, каким образом все мы воспринимаем изливающиеся на нас потоки развлекательной информации и что позволяет этой информации стать частью нашего сознания и нашего повседневного мира»¹⁵. В случае крымского фэнфика Брилёвой мы имеем возможность рассуждать о той части общественного сознания, что называется «историческим» и «геополитическим», а также о сложной системе культурных стереотипов.

Сюжет отъединенного от России пространства, на роль которого идеально подошел Крым, оказывается вечным сюжетом и в то же время — зеркалом российских перемен, — несмотря на то, что автор живет и работает на Украине.

¹⁵ Горалик Л. Указ. соч. С. 146.



МИКРОАНАЛИЗ СТИЛЯ И ПРЕТВОРЕНИЕ ЯЗЫКА

Т а т ь я н а Б а с к а к о в а

«СТЕКЛА, ПОСВЯЩАЮЩИЕ СВОЮ СТЕКЛЯННОСТЬ...»: ПЕРЕВОДЧИКИ КАК ЧИТАТЕЛИ И ПОСРЕДНИКИ

...Я бы посвятил тебе этот перевод (бы — потому что посвящения переводов выглядят претенциозно: не очень чистое стекло посвящает свою стеклянность...)

(Из письма автору статьи, июль 2004)

I. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ, ИЛИ ИДЕАЛЬНОЕ НАЧАЛО: «ТАМ ВСЕ ДРУГ ДРУГА ЛЮБИЛИ — ТАКОГО ПРОСТО НЕ БЫВАЕТ...»

1

Воскресенье, 15 мая 2004-го, восемь вечера, гостиница «Таврическая», Петербург. Подхожу со своим петербургским другом к главному входу, выходят три немки: «Здравствуйте, вы Таня? Уже приехали? Пойдете с нами гулять? Я — Доротея, я — (имя), я — (еще одно имя)...» — «Здравствуйте, очень приятно. Нет, спасибо, я хочу встретиться с Габи Лейпольд». — «Она приехала. Но ее, кажется, в номере еще нет». — «Я подожду...» Беспольные звонки в номер к Габи. 23.30. Звонок ко мне. Знакомый голос, чуть-чуть растягивая слова, по-русски: «Таня? Это Габи Лейпольд...» — «Габи? Можешь сейчас ко мне спуститься?» — «Так поздно? Ну ладно, я тогда захвачу бутылку вина...» Без чего-то двенадцать. Звонок: «Таня? Это Марк Белорусец. Я только что прилетел. Я в номере прямо напротив». — «Марик? У меня Габи. Приходи!» — «Ну хорошо. Сейчас... И — ощущение счастья: я — с самыми близкими друзьями, которых вижу редко, потому что они живут в других странах (Марк — в Украине). Я буду рядом с ними почти неделю — значит, по крайней мере, в это время мне будет удаваться все...

Так началась для меня проводившаяся в 2004 году во второй раз совместная мастерская немецкоязычных переводчиков с русского языка и русскоязычных — с немецкого, организованная Немецким фондом переводчиков (Deutscher Übersetzerfond) и Гёте-институтом в Петербурге. А прежде был своего рода конкурс — любой желающий мог послать отрывок из книги, которую сейчас переводит, приложив краткое объяснение, почему он/она считает его интересным для совместного обсуждения. Потом организаторы отобрали из списка этих заявок 14 текстов, разослали всем участникам фрагменты переводов и соответствующие им оригиналы. В Петербурге за шесть дней нам предстояло подробно проанализировать каждый текст. Время работы — с 10.00 до 18.00. Место — Гёте-институт, набережная Мойки.

Главные впечатления за эту неделю: ощущение непрерывного праздника, рождающееся оттого, что ты находишься среди людей, имеющих такие же, как у тебя, интересы и проблемы, — тех, кто берется переводить головокругительной сложности тексты, *потому что эти тексты им нравятся*, и делает это очень профессионально. Полное отсутствие психологических или культурных границ между немецкоязычными и русскоязычными участниками семинара, беспредельная доброжелательность всех ко всем. И — самое главное: позиция всех участников (с незначительными различиями в оттенках) сводится к тому, что перевод должен быть *максимально* близок к оригиналу, воспроизводить *все* его особенности. Позиция, до недавнего времени *совсем не характерная* для русской переводческой школы. Потому что в любом издательстве тебе — и сейчас — скажут, что перевод должен прежде всего хорошо звучать по-русски, то есть соответствовать стилистике русской литературной речи, что иностранного автора в случае, если такое соответствие недостижимо, можно — и нужно — «подправить». Все и всегда боялись «буквализмов», свидетельствующих о беспомощности переводчика.

Но вот (самое радикальное и этим потрясшее меня) мнение петербургской переводчицы Ирины Алексеевой: перевести — как есть в тексте — можно и нужно *всё*, все немецкие конструкции, не надо менять даже знаки препинания¹, если ты добавишь хотя бы одно лишнее слово, не важно какое, *ты ломаешь заданный автором ритм...* И: перевод из «Канто» Пауля Низона, выполненный самой Ириной Алексеевой, — перевод *практически буквальный*, ритмичный, красивый, но *не имеющий ничего общего с «буквализмом»*, потому что она знает не один, а множество возможных русских эквивалентов того или иного немецкого слова и способна бесконечно играть с этими оттенками:

Я в омнибусе, он зеленый, водитель в черном, сидит на высоком сиденье, нога на педали тормоза, мчимся, тормозим, замираем; а люди гордо, гибко, элегантно и покорно снуют внутри, и в толчее все движется так складно, когда каленые, прожженные, кричаще-красные фасады, соборы, площади и торжища в сиянии солнца вспыхивают в окнах и отступают, пламенно рыжая, прислушайся, не пропусти, и вдруг — вот я сижу, меня потряхивает, развлечений масса, я ими занят, успокоен, умиротворен,

1 И. Алексеева заметила, что знаки препинания — особые знаковые системы автора. В этом тексте Низона в одной фразе встречается до пяти двоеточий, их нужно оставлять. Вопрос Лизы Соколовой: в русских переводах запятые часто меняют на тире — правильно ли это? «Запятые нагнетают, тире останавливают...»

ведь то и дело площади всплывают, кирпично-красные, багровые, фасады, магазины, плоский день, как грубый камень и сияя в путах, и тут — испуг невольный, ибо внезапно именно вот тут восстала из небытия и шествует вперед, прямая, гордая, вот две ноги, одежда, поступь, стать, среди людей, открыто, прямо здесь, в omnibusе зеленом, зеленом, который то рванется, то замрет, то мчитя, то замрет опять, и в красоте своей он безучастие и скуку по улицам несет...: плывет свободно — женщина. Нагая женщина, лежащая, качаясь, на волне своих волос, и мягкая, как волны волос, нагая, идет, проталкиваясь все вперед, в перчатках белых руки, она за поручни берется, «регессо», и люди расступаются; она идет, садится, вот она; глядит перед собой и мимо, свободно, немо; возникшая внезапно ниоткуда, одетая красиво, прямая, собранная — здесь!

И все-таки даже в таком исключительном по качеству переводе неизбежны потери смысла. Участник мастерской Андреас Треттнер, заметил, что в отрывке «...прямая, гордая, вот две ноги, одежда, поступь, *стать*...» словом «стать» переведено немецкое «domestiziert» — «прирученная»; женщина описывается у Низона как животное. Накладывающиеся образы нагой-лежащей и одетой-идущей женщины, прокомментировал Треттнер, могут отсылать к кинематографической цитате: мимо окна проплывает гигантская реклама — лежащая нагая женщина — «помните у Феллини?».

Сразу же — Ирнин анализ текста (как такое переведешь, подробно не проанализировав?): ритм здесь строится на повторах, однородных членах предложения, созвучиях, цветовых доминантах, размер как будто бы есть, но он постоянно перебивается, многочисленные «и» сообщают тексту библейский колорит... Андреас Треттнер: текст «хулиганский», одно слово порождает другое, это текст развития, а не образов... Все это нужно перевести *одновременно*. Какой уж тут «буквализм»!

Те же проблемы, но в зеркальном отражении: насыщенный всевозможными оттенками, смысловыми и стилистическими, русский текст переводится на немецкий. (При чтении русского отрывка была полная уверенность, что ничего хорошего из этого получиться не может.) Переводчик — Андреас Треттнер. Его работа — «желанный» для него, как он выразился², роман Всеволода Иванова «У» (1930) — проза, по языку отчасти напоминающая Андрея Платонова:

Доктор поднял нож, — страстное любопытство отразилось у всех на лицах, — петух наклонил голову, и я утверждаю, что он, поморщившись, чрезвычайно неохотно закрыл глаза. Доктор взмахнул ножом. Вздох, тихий, выстраданный и какой-то вывихнутый, проплыл по толпе. Но доктор, — признаюсь, я плохо разглядел, — промахнувшись, что ли, полоснул петуха меж ног.

Петух взмахнул крылом, бессовестно и дерзко топнул ногами, повел плечом, фыркнул, — уверяю вас, — фыркнул. Два белых жгутика — половинки распоротого платка — упали на землю. Петух вскарабкался на плечо доктора, еще раз фыркнул — и через головы людей — перелетел к распахнутым воротам <...>. Толпа молча хлынула к воротам, нога в ногу, — к петуху. Петух — шаг вперед. Толпа споткнулась. Петух присел. Выпрямился и чинно зашагал переулком. «Лови!» — крикнул чей-то трубный глас. Я кинулся. Я услышал за собой мягкий топот многих ног.

2 Андреас Треттнер переводит этот текст для собственного удовольствия, издателя он пока не нашел.

<...> «Пускай его бежит», — думал я, однако опережая всех и уже протянув руку, дабы схватить его за огненный хвост. Петух чуть-чуть приостановился и выкатил на меня такой умный человеческий взгляд, что руки мои опустились, я остановился — и толпа далеко оставила меня за собой. Замедлив шаги, — тем более, что я сильно запыхался, — я имел теперь возможность оглядеться. Мы уже находились на Остоженке.

И — благодарное восхищение, когда Андреас начал читать свой перевод. Прежде всего — сохранен ритм: *благодаря сохранению, практически во всех случаях, порядка русских словогрупп*. Иногда способ, каким он этого достигает, кажется чуть ли не сверхъестественным:

Замедлив шаги, — тем более, что я сильно запыхался, — я имел теперь возможность оглядеться.

Im Kurtztreten — und sowieso war ich ganz außer Atem — bot sich Gelegenheit zurückzusehen.

Буквальный перевод немецкого перевода: «В хождении-коротким-шагом (то есть: когда я перешел на короткий/медленный шаг) — а я так и так был уже совсем без дыхания — представилась возможность посмотреть-назад». (Треттнер, между прочим, добивается того, что «я», как и в подлиннике, впервые возникает во второй, а не в первой словогруппе.)

И: как и в русском тексте, в переводе Треттнера очень много странных, неожиданных слов — хотя все мы (даже немцы) привыкли считать, что западноевропейские языки беднее, чем русский, словами, обозначающими, например, говорение, хождение, смотрение... Находки Андреаса рассыпаны по всему тексту, и каждая из них радует: «Доктор взмахнул ножом» — «Der Doktor ließ das Messer niedersausen» (букв: «Доктор дал ножу просвистеть вниз»); «Вздых, тихий, **выстраданный** и какой-то **вывихнутый**» — «Ein Seufzer, aus tiefstem, leidendem Herzen **hervorgekehrt, hervorgerenkt**» («Вздых/стон, из глубочайшего, страдающего сердца **вынырнувший, выломавшийся**»); «Петух... повел плечом» — «Der Hahn... wies uns die kalte Schule» (нем. идиоматическое выражение с сохранением его буквального смысла: «показал нам холодное плечо» = «отнесся холодно»); «(носовой) платок» — «Schneuztuch» (необычное составное слово, что-то вроде «сопливчик»), и т.д. Еще два фрагмента, на мой взгляд, представляющие маленькие шедевры переводческого искусства:

Петух — шаг вперед. Толпа споткнулась. Петух присел. Выпрямился и чинно зашагал переулком. «Лови!» — крикнул чей-то трубный глас. Я кинулся. Я услышал за собой мягкий топот многих ног.

Der Hahn tat einen Schritt. Die Menge strauchelte. Der Hahn tat einen Knicks. Streckte sich wieder, schritt gravitatisch auf die Gasse hinaus. «Fang ihn!» rohrte wer. Ich sturzte hinaus. Hinter mir das weiche Getrappel vieler Füße.

Буквальный перевод перевода: «Петух сделал (один) шаг. Толпа споткнулась. Петух *сделал книксен*. Выпрямился вновь, зашагал важно («*гравитатно*», слово того же корня, что и «гравитация») в переулок и из него. «Лови его!» — *протрубил* кто-то. Я кинулся вон. За мной — мягкий топот ног».

Петух чуть-чуть приостановился и выкатил на меня такой умный человеческий взгляд, что руки мои опустились, я остановился — и толпа далеко оставила меня за собой.

Der Hahn hielt kurz inne und *bedachte* mich mit einem so klugen, so menschlichen Blick, daß meine Hände *von allein herabfielen*, ich *bremste ab*, die Meute zog an mir vorüber.

Буквальный перевод немецкого текста: «Петух резко остановился и покрыл (как покрывают дом крышей) меня таким умным, таким человеческим взглядом, что мои руки сами собой упали вниз, я притормозил (как машина), (эта) свора протащилась мимо меня.

Все же и у Андреаса, как у всех переводчиков, бывают «проколы»: он не заметил, например, явно намеренной соотнесенности фраз «Доктор *взмахнул* ножом» и «Петух *взмахнул* крылом» (а надо бы и в немецком тексте использовать в этих случаях один и тот же глагол), не понял, что значит русское «фыркнул» — перевел как «засмеялся» (и пришлось Екатерине Ботовой наглядно продемонстрировать ему все оттенки этого слова)...

2

Итак: у всех участников мастерской — самое искреннее желание «буквально» передать иноязычный текст. Но что делать, когда он допускает много толкований? Как обойтись — можно ли обойтись? — без собственной интерпретации, часть возможных толкований (для будущего читателя) отсекающей?

Марк Белорусец читает свой перевод «Черной оси» Герты Мюллер, сложнейшего текста о мире деревенской румынской повседневности, увиденном глазами маленькой немецкой девочки. Разобраться в особой оптике этого взгляда оказалось очень непросто, в частности, потому, что у немецких глаголов прошедшего времени нет различия между совершенным видом (то есть одноразовым действием) и несовершенным (действием многократным). Я приведу два варианта отрывка из перевода Марка, первоначальный и окончательный (курсив везде мой):

Первоначальный вариант:

Край колодца был как шланг из зеленых мышей. Дед тихо вздыхал. К нему в щеку *запрыгивала* лягушка. Висок деда *носился* легкими кругами над моим лицом, увлекал со вздохом за собой дедовы волосы, лоб и губы. Он и мое лицо увлекал к краю колодца. <...> Мать, стоя в дверях, *звала* обедать, в волосах у нее клубился пар. Отец *заходил* в ворота вместе с длинной тенью, волочащейся по песку, и *клат* под дерево молот. Я шла вслед за своей тенью по булыжнику и вытаскивала башмаки из тени, отбрасываемой моими ногами.

Окончательный вариант:

Край колодца был как шланг из зеленых мышей. Дед тихо *вздохнул*. К нему в щеку *запрыгнула* лягушка. Над моим лицом *запрыгал* легкими кругами висок деда, увлекая за собой вместе со вздохом дедовы волосы, лоб и губы. И мое лицо он увлекал к краю колодца. <...> Мать, стоя в дверях, *позвала* обедать, у нее в волосах клубился пар. Отец *зашел* в ворота вместе с длинной тенью на песке и *положил* под дерево молот. А я вытаскивала ботинки из тени у моих ног.

Оба варианта интерпретации глаголов допустимы (хотя второй мне кажется более логичным): ведь речь тут может идти о дне, каких было много — одинаковых. Но, создавая русский эквивалент этого текста, *перевод*

дчик не может не выбрать один из двух вариантов, одновременно присутствующих в немецком оригинале. Второй русский вариант, помимо всего прочего, красивее — потому что проще, короче.

Обсуждение других особенностей рассказа Мюллер было чрезвычайно интересным. Проза Мюллер написана как будто бы очень простыми словами и все же поразительно, провоцирующе *странно*. Все дело, видимо, в психологии той девочки, от лица которой ведется повествование: она не делает различия между настоящим и прошлым — соответственно, прошлое не выражено грамматически! Вот как, например, может выглядеть в тексте переход от прошлого к настоящему (между событиями, о которых идет речь в первой и второй фразе, прошел целый год):

В соседней комнате надрывался маленький Франц. Это был не плач, а крик высотой со стену в комнате.

А теперь Лени возникла за стеклом в окне. Между двумя складками на лбу год натянул кожу.

Героиня рассказа Мюллер очень пристально наблюдает за взрослыми и вообще все видит по-своему, употребляет обычные слова в необычных (для взрослых) контекстах, рассказывает обо всем с излишними (с точки зрения взрослых) подробностями: «Дед рукавом пиджака затолкнул меня в полуоткрытую дверь кухни. Рукав был длинный и темный, как штанина... Дед, опутив лицо, выдвинул вперед свою темную длинную штанину и ложкой, зажатой в босой ступне, дотягивался почти до дна тарелки»; «За два шага до дедовых воскресных ботинок я спросила: “Возьмешь меня с собой”... От выходных ботинок деда я отставала на полшага. <...> Дед сел перед кроватью на стул, он втянул под него свои выходные ботинки и голосом, будто тоже заболевшим, спросил... Дед затолкал ботинок под колено и спросил... Глядя на больного, Лени глядела щекой и ушной раковиной на меня»; «В огороде нерешительно зеленел (grünte zögernd) салат...» — и т.д.

Для этой девочки очень важны понятия «верх» и «низ», она видит мир как бы разделенным горизонтальной осью: «Улицей едет трактор, он громыкает прямо *под домами* [объяснение Габи Лейпольд: дома кажутся виляющими над землей из-за горизонтальной полосы пыли. — Т.Б.] и тащит за собой борозды пыли... На голове у Ионеля вздрагивал помпон. Ионель ехал и насвистывал на ходу, а трактор укатывал его песню в землю и в пыль. Пыль разъедала мне лицо. Песня, которую Ионель насвистывал, никак не кончалась, никак не укатывалась вконец. Она была длиннее улицы... Ионель свои борозды перебросил за деревню, *за все крыши*, и въехал за церковь в деревья».

Героиня рассказа, как и все взрослые в этом тексте, задавая вопросы, не рассчитывает на то, что кто-то ответит. Поэтому после этих вопросов *нигде не стоят вопросительные знаки*: «Дед... спросил: “Ну, как дела”»; «Из травы я спросила: “Он, что, смертельно болен?”» (в оригинале вопросительного знака нет!).

Девочка живет одновременно/параллельно в мире повседневности и мире сказки, это подчеркнуто параллельным употреблением одних и тех же слов:

В своей книжке я прочла: «Тогда в груди у королевы от злости сжалось сердце».

Мать занесла синее ведро в хлев.

И *тень она оставила* позади себя.

И королева тотчас *оставила все дела* и велела позвать охотника. «Повелеваю тебе убить ее», — сказала ему королева.

Мать вернулась из хлева с цепью.

Но у охотника было доброе сердце. Он принес королеве сердце молодой косули.

Мать громыхала цепью. Она помахивала ею, извивая вокруг округлых икр.

Сердце косули сочилось кровью.

Мать *бросила цепь* на землю у голых ног. «Порвалась. Отнеси к кузнецу, — велела она. — Вот деньги».

Королева *бросила сердце* в соленую воду. Она велела сварить его и съела.

Понятно, что попытка передать все это «в соответствии с нормами русского литературного языка» такой рассказ просто убьет. Прелесть перевода Марка Белорусца — именно в «буквализме» передачи немецких конструкций (в сочетании с краткостью, простотой, выбором наиболее точных слов). Качество перевода подобно текстов, в конечном счете, зависит от внимательности переводчика *как читателя*, от его *внимания к отклонениям авторского текста от литературной — и просто речевой — нормы (его — автора — родного языка)*, от умения как-то логически объяснить — прежде всего, самому себе — эти отклонения.

А теперь — перевод на немецкий русского стихотворного текста с герметичной поэтикой, до конца непонятного (не поддающегося объяснению в словах) даже русским участникам семинара: поэма Виктора Сосноры «Флейта и прозаизмы», работа Габи Лейпольд. Первая строфа³:

Дар напрасный, дар случайный,	Eitle Gabe, Zufalls Gabe	Напрасный дар, <i>случая</i> дар,
что ж ты вьешься надо мной,	warum kreist du über mir,	зачем кружишь надо мной,
что ты ставишь в руки смерти,	legst mir in die Hände Stürme,	вкладываешь мне в руки ураганы,
эти речи у немых?	Stummer Redner Eloquenz?	— <i>немых говорунов красноречие?</i>
Что ж ты бьешься, как астральный,	Wirbelst um wie ein Astraler	Вихришься вокруг, словно астральный, (какой-нибудь)
в шелке листьев кимоно,	im Geblätt des Kimono,	среди листьев кимоно,
разобьешься, и оставит	du zerspringst, und nach dir bleiben	ты разобьешься, и после тебя останется
лишь рисунки на камнях.	Seidenmuster auf dem Stein.	(только) шелковый узор на камне.
Луны сникли, вина кисли,	Blaß die Monde, schal die Weine,	<i>Бледны — луны, кислы — вина,</i>
дух уходит через рот,	durch den Mund entweicht der Geist,	через рот уходит дух,
как тоскливо в этом скользком	langeweile auf der glatten	скука/тоска в этом скользком

3 В первой колонке — текст Сосноры, во второй — перевод Габи Лейпольд, в третьей — буквальный перевод немецкого перевода.

грязномирье, — от чудес!	Sudelwelt, — die Wunder schuld!	грязномирье, — <i>по вине</i> чудес!
Смерть на веслах, на пружинах	An der Rudern, an den Hebeln	На веслах, на пружинах
под коленями стоит,	steht der Tod bis vor die Knie,	стоит смерть вплоть до колен,
и зубами перед жизнью	und er meldet mit den Zähnen	И она (не) говорит своими зубами
ничего не говорит.	vor dem Leben /einfach nichts.	перед жизнью вообще ничего.
Неповеды, немогумы,	Nichtsgewußte, Nichtsgekonnte,	<i>Ничто-не-познанное, ничто-не-сумевшееся,</i>
что срисовано у букв?	von den Buchstaben stammt was?	от букв происходит что?
Смерть зовется по-другому,	Anders ist der Tod zu rufen	По-другому Смерть надо звать,
с пеной красится у губ.	schäumend blüht er um den Mund.	пенясь, <i>цветет</i> она вокруг рта.

Мое впечатление от представленного Габи текста — перевод безукоризненный. Во-первых, он практически буквален, но это буквализм не бедный, а исполненный фантазии: редкие отклонения — «немых говорунов красноречие» вместо «эти речи у немых», «пенясь, цветет она вокруг рта» вместо «с пеной красится у губ» — на мой взгляд, ничего не портят. Это немного другие, чем у Сосноры, но эквивалентные образы. Другое дело, что русские новообразования «неповеды, немогумы» можно, видимо, понимать и в активном, и в пассивном смысле: «тот, кто ничего не ведает/не знает», и «то, что осталось непознанным»; «тот, кто ничего не может»⁴, и «то, что не-смоглось/не-смогло-осуществиться». Предложенные же Габи варианты перевода имеют однозначно пассивный смысл: но, кажется, иначе было нельзя, это как у Марка с переводом немецких глаголов — он *должен был выбрать* для русского текста либо совершенный вид, либо несовершенный. Во-вторых, Габи передает не только ритмическую структуру русского текста, но и внутренние созвучия (в этой строфе — 3-я и 4-я строки): смерти/речи — *Stürme/Stummer*. В-третьих, хотя построение фразы в немецком, как кажется (и как следует из школьных грамматик), подчиняется более строгим законам, чем в русском, Габи умеет эти «строгости» обходить, делая немецкую фразу очень гибкой, как бы любовно льнущей к русскому оригиналу. Самый характерный пример в этой строфе — «Луны сникли, вина скисли». Габи пишет: «Бледны — луны, кислы — вина», то есть, используя эллиптическую конструкцию, строит немецкую фразу вообще без вспомогательного глагола. Габи не предлагает своей интерпретации трудного текста, но она предельно внимательна к его особенностям, хочет по возможности сохранить все эти особенности в переводе, — и потому немецкий читатель имеет, кажется, почти такие же шансы составить свое представление о поэтике Сосноры, что и русский.

Почти такие же. Замечание Розмари Титце: первые две строки в этом отрывке однозначно отсылают к Пушкину и к народной песне о черном

4 Варианты толкования: Марк Белорусец — «те, что не могут себя поведать», Лиза Соколова — «не живущие в полную силу».

вороне; русскому читателю уже по этим цитатам понятно, что речь далее пойдет о жизни и смерти, немецкому — нет...

3

Высказав это замечание, Р. Титце затронула очень серьезную проблему — несовпадения «культурных горизонтов» русскоязычных и немецкоязычных читателей. Сама Розмари перевела избыточную самыми разными аллюзиями пародийную поэму Тимура Кибирова «Когда был Ленин маленьким» (1985). Я процитирую первую половину 5-й строфы:

Рука Рабочего Отечество спасла.	Das Vaterland, vom Arbeiter errettet!
Что там ни говори <i>здеки</i> , а без роли	Gleichviel, was Sozis oder andre sagen —
такой вот личности в истории все было б	in der Geschichte hängt doch alles an
иначе. Ведь уже б была готова	der Rolle der Persönlichkeit! So war
Россия-мать на рельсы соскользнуть	Schon Mutter Rußland ziemlich abgedriftet
буржуйские — и так бы и пошла!	und ware sicher bald bourgeois entgleist
По плоскости наклонной, так сказать,	und weiter, stetig abwärts, fortgeglitten
по этому порочному пути	auf diesem lasterhaften Bahnen des
сопротивленья наименьшего. Искала б	— <i>pardon!</i> — geringsten Widerstandes, hätte
себе, наверно, легкие пути	den allerleichten Weg sich ausgesucht
И загнивала б. Ах, как загнивала б!	und wär' verfault, wär' durch und durch verfault.
	(Пропуска строки в немецком тексте нет.)
И до сих пор бы ели ананас,	<i>Es äßen Ananas und Haselhuhn</i>
и рябчиков жевали бы, и вряд ли	bis heute Rußlands Bürger, niemals wäre
когда-либо прорыли б Беломор.	der Belomorkanal gegraben worden
И с проституцией навряд ли совладали б.	und nie der Prostitution das Wasser
И безнаказанно бы жил себе Кровавый	abgegraben, unbehelligt lebte
царь Николай с супругой и детьми!	der Blutzar Nikolai mitsamt Familie
А ум, и честь, и совесть продолжали б	doch Ehre, Kopf und das Gewissen Rußlands —
томиться в <i>Шушенском!</i> <i>И наш Серафимович</i>	er schmachtete noch immer in <i>Sibirien</i> .
глумленью подвергался бы циничных,	<i>Wer aufrecht proletarisch dichtet</i> , zöge
растленных модернистов, и, ей-богу,	sich Hohn und Spott der Modernisten zu.
пришлось бы Евтушенко выступать	Selbst Jewtuschenko müßte, rezitierend,
в одесских кабаках...	sein Geld verdienen in Odessas Kneipen!
Подумать страшно!	<i>Da macht allein schon der Gedanke schaudern...</i>

Мне нравится этот перевод Розмари. Он столь же *странен*, как и русский текст, из-за сочетания правильного стихотворного размера и, казалось бы, совершенно неуместной в поэзии напыщенной общественно-политической лексики. Немецкий текст очень близок к оригиналу, иногда Розмари даже «перебарщивает», что, на мой взгляд, только усиливает комический эффект: «по этому порочному пути сопротивленья наименьшего» (Кибиров) — «по этому порочному пути — *pardon!* — наименьшего сопротивления» (нем. перевод); «Подумать страшно!» (Кибиров) — «От од-

ной мысли об этом бросает в дрожь...» (нем. перевод). Но переводчица совершенно сознательно очищает данный текст от излишних, все равно непонятных немецкому читателю подробностей: вместо «эсдеки» (члены *определенной* российской партии) она пишет *Sozis* (то есть социал-демократы вообще), вместо «Шушенское» — «Сибирь», а Серафимовича вообще «выбрасывает»: русское «...И наш Серафимович / глумленью подвергался бы циничных, / растленных модернистов» передано по-немецки так: «Тот, кто пишет действительно по-пролетарски, навлекал бы на себя издевательства и насмешки модернистов».

Наиболее радикальная сторонница «буквализма», Ирина Алексеева, с такой стратегией согласна. Она считает, что текст, в котором «ведущим художественным приемом являются интертекстуальные вставки», в принципе невозможно адекватно перевести на язык другой культуры, «так как для этого потребовалось бы перенесение в иную культуру вместе с текстом перевода всего айсберга культурного контекста, неотделимого от истории народа, в среде которого порожден ИТ [исходный текст. — Т.Б.]». По ее мнению, переводчик, работающий с таким текстом, может выбрать один из двух путей: «1) полная или частичная утрата интертекстуальности при переводе; 2) замена интертекста, содержащегося в ИТ, на интертекст, вызывающий аналогичные ассоциации, но присущий ПЯ [принимающему языку. — Т.Б.] и его культуре»⁵.

Мне все-таки кажется, что тексты, подобные тому, который привезла на семинар я сама, нуждаются в подробных комментариях: ведь если «потерять» при переводе «Черных зеркал» Арно Шмидта интертекстуальные отсылки, половина удовольствия от чтения романа точно пропадет. Вот как, например, описывает герой этой книги, последний (?) человек на земле, неожиданно встреченную им в лесу женщину:

Дикая кошка: не успел я подняться на ноги и начать собирать ее пожитки, как она уже воздвиглась передо мной: в каждой руке по маузеру, рот гневно полуоткрыт, глаза — холодные, злодейские: *la donna e mobile* (или: *la belle Dame sans merci*; так, пожалуй, будет точнее!).

Мало того, что Шмидт вставляет в свой немецкий текст цитаты на итальянском и французском, надо еще знать, что первая цитата — строка из арии герцога в «Риголетто» (по-русски — «Сердце красавицы склонно к измене...»), а вторая — название стихотворения Джона Китса («Жестокосердная Прекрасная Дама»), причем и ария, и стихотворение, упоминаемые здесь в первый и последний раз, крайне важны для понимания образа этой женщины и замысла романа Шмидта в целом. Я спрашиваю совета у присутствующих — мне ответили, что лучше все-таки попытаться объяснить все это в послесловии, а не в комментариях. Я, конечно, попытаюсь, но мест, нуждающихся в комментировании, у Шмидта множество...

Вопрос о комментировании перевода возник и при обсуждении работы Доротеи Троттенберг: она переводит «Окаянные дни» Ивана Бунина и хочет их подробно комментировать, как я — Шмидта. На этом «камне преткновения» мнения участников семинара разделяются. Ольга Радецкая: нужны ли комментарии? Все зависит от того, на какую публику рассчитан

5 Из доклада И. Алексеевой «Апофеоз интертекстуальности (о переводе поэмы Тимура Кибирова “Когда был Ленин маленьким” на немецкий язык и об интертекстуальном барьере в переводе)», прочитанного на III Федоровских чтениях 26 октября 2001 г.

перевод. Ирина Алексеева: бунинский текст воздействует на читателей сам по себе, эмоционально, — без каких бы то ни было комментариев. Марк Белорусец: если упоминаемые в книге имена читателю не известны, ее текст «наполовину гаснет». Розмари Титце: комментарий должен быть, но не «научный»; он должен выражать то, что знает и хочет сказать переводчик. Последнее мнение мне, как переводчику, более чем симпатично.

Я не буду подробно рассказывать о других обсуждавшихся в мастерской текстах: о барочно-изысканной прозе Томаса Хюрлимана (повесть «Фройляйн Штарк», перевод которой заканчивает Роман Эйвадис), о мощном потоке ритмизированной, необычной по своей образности речи Вольфганга Хильбига (роман «Временное состояние», его переводит Анна Шибарова), о тексте Ирины Поволоцкой «Юрьев день» (2003) — мозаике воспоминаний, перемежающей литературную и простонародную речь (перевод на немецкий Ольги Радецкой), о стихах Дурса Грюнбайна (в переводах Лизы Соколовой), интересных, в частности, тем, что в них намечается возврат от верлибра к регулярному ритму, об эссе Павла Пепперштейна, представителя московской концептуальной школы, «Дракон и колонна» (которое отважилась перевести на немецкий Аннелор Нитшке), об отрывке из романа Б. Акунина «Алтын-Толобас» в переводе Биргит Вейт (обсуждался тот отрывок, где Акунин имитирует язык деловой переписки XVII столетия), о сказке С. Людвига и С. Вильхарма «Мопс и Молли Мендельсон» в переводе Кати Ботовой (и возникших в связи с этой работой вопросах о проблеме адаптации переводной литературы для детского восприятия, — например, о принципах перевода «говорящих» имен).

У меня создалось впечатление, что на российском книжном рынке вскоре начнут появляться переводы немецкоязычной литературы последних лет, новаторские по форме (потому что необычны по форме сами выбираемые переводчиками произведения), к восприятию которых читатель, может быть, окажется не совсем готов. Но все равно такая перемена очень радует. Немецкие коллеги, которые переводят с русского, тоже явно отдадут предпочтение произведениям нетрадиционной стилистики, работать с которыми трудно... Мы, участники мастерской, расставались очень тепло: обменивались телефонами и адресами, договаривались, что будем обращаться друг к другу, когда потребуются разъяснения со стороны носителей языка. Когда Ирина Алексеева в последний день прочитала нам шуточное стихотворение, составленное из кусочков наших же переводов, мне подумалось, что оно при всей своей пародийности правдиво и повторить его — от своего имени — согласился бы каждый из нас:

Качаясь на волнах своих волос,
Здесь дружба выстрелом с меня стряхнула сон...

Мы, видимо, начали ощущать себя профессиональным и дружеским сообществом. Почетный гость мастерской, переводчица Софья Львовна Фридлянд, в один из наших совместных вечеров сказала, что, как человек другого поколения, собираясь в Питер, никакой особой пользы для себя не ждала — а теперь жалеет, что не захватила в Петербург свой перевод, что не воспользовалась случаем обсудить его со всеми нами. Через несколько месяцев в телефонном разговоре она, вспомнив о «мастерской», произнесла ностальгическую фразу: «Там все друг друга любили — такого просто не бывает...»

ИНТЕРМЕДИЯ: ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРОЗЕ ЖИЗНИ, ИЛИ КНИГА КАК РЕБЕНОК И КОНФЛИКТЫ МЕЖДУ ЕЕ РОДИТЕЛЯМИ

Из Петербурга я вернулась домой, в Москву, в обычную жизнь, где «такого не бывает». Не бывает хотя бы потому, что поди найди издателя, который решился бы опубликовать хоть один из обсуждавшихся в нашей «мастерской» текстов. Роман Эйвадис переводит Томаса Хюрлимана (а Анна Шибарова — Хильбига) в рамках программы, финансируемой немецким издательством «Фишер». Когда я, не зная об этом, рассказывала о Хильбиге в одном из московских издательств, мне ответили, что такая книга не будет пользоваться спросом: трудный текст, бесконечный монолог, никого ныне не интересующая история писателя, покинувшего ГДР... Переводчики все-таки должны жить своим трудом и получать за него деньги. Хотя — определенная доля идеализма, *бескорыстной* любви к книгам свойственна, по моим наблюдениям, всем хорошим переводчикам (чего не скажешь об издателях).

Я работаю редактором в журнале «Иностранная литература». Звоню в Петербург, одной переводчице, чтобы попробовать заказать ей перевод нескольких текстов. Она, не дослушав, отвечает: «У меня сейчас очень много работы, а вы так мало платите, на это нельзя жить...» Я говорю: «Я знаю, но я хотела заказать вам переводы из Х., я подумала, что, может, вы согласитесь, поскольку уже переводили его новеллы...» Она: «Х.? Да, я его люблю. А какие тексты? Хорошо, я это для вас сделаю».

Разговор очень типичный. Но даже в лучшем случае — если ты получил от издательства заказ на книгу, которую действительно хочешь перевести, это еще не значит, что тебе позволят сделать ее в соответствии с тем принципом максимальной близости к авторскому тексту, который так вдохновлял участников петербургской «мастерской». Сделать книгу — это (по затратам сил и времени) почти то же самое, что родить и выкормить ребенка.

Моя история с переводом романа Альфреда Дёблина «Три прыжка Ван Луна»: срочный (по настоянию издательства), за полгода, перевод огромного, 500-страничного экспрессионистского текста, к моменту окончания моей работы издательство разоряется, никому не нужный теперь — из-за своей «сложности» — роман «зависает» на неопределенное время, потом наконец его берется опубликовать одно крупное издательство. И — начинается работа с редактором. Который находит в (оригинальном) тексте Дёблина логические неувязки и предлагает какую-то фразу из перевода выкинуть. Я: такие неувязки у Дёблина встречаются, это объяснено в переведенном мною послесловии немецкого издателя романа. Главный редактор (который вмешивается в разговор): а мы решили это послесловие не печатать, чтобы не отпугивать излишней серьезностью читателя, ведь роман авантюрный. Я: вы сами его читали? Он: ну, первые тридцать страниц... Дальше редактор говорит, что замечаний у него мало (это — жаль, в книге масса сложных, спорных мест, и обсудить их с заинтересованным человеком я была бы совсем не против), но он просит меня изменить некоторые *знаки препинания*, всего лишь заменить точки на запятые, чтобы сделать нормальные придаточные предложения вместо непривычного для русского читателя рубленого дёблиновского синтаксиса. Я не помню сейчас, о каких именно фразах шла речь. Может быть, о таких:

Когда через пару часов Ван поднялся, он был спокоен. *Как будто* внутри его грудной клетки что-то наконец заснуло, забаррикадивав выход шкафами и столами.

Или о таких:

И происходившее нельзя было назвать иначе, как обманом, бессовестным злодеянием. *Потому что* их всех вели на бойню — на бойню, а отнюдь не в Западный Рай.

Этот способ строить фразы действительно непривычен для русского читателя (хотя русская грамматика его не исключает) — зато очень характерен для Дёблина, для дёблиновского бешеного темперамента. Но я хочу передать в своем переводе точное представление об этом темпераменте, донести это представление до читателей, которые готовы терпеливо преодолевать странности и трудности этой книги...

Другие замечания редакторов были связаны с некоторыми дёблиновскими метафорами. Меня, например, попросили как-то изменить фразу «*гнев откупорил его*». Но я хотела оставить это выражение — кальку с дёблиновского немецкого — именно в таком виде, потому что за ним стоит целая концепция человеческой личности, играющая в романе важнейшую роль. В других местах романа эта концепция изложена более пространно, — например, так:

С рычанием — словно тигр — выломилось что-то из его груди, рванулось прочь; он, онемевший от ярости, мог бы рубануть это «что-то», будь у него с собой меч. Потом оно тигром набросилось на него, а он, растопырив пальцы, этого тигра душил; потом, не меньше получаса, держал на вытянутых руках уже обмякшее неживое тело и, не помня себя, все тряс и тряс. Большеглазого мальчика с нарумяненными щеками; Гэн Цзуну...

(о Го, освобождающемся от любовного чувства к Гэн Цзуну).

Мне удалось отстоять все эти места, потери были совсем незначительными, и все-таки без них не обошлось. Например, редактор не позволил оставить выражение «у него округлились глаза», сообщив, что якобы у китайцев глаза округляться не могут. Не берусь судить, но я бы оставила, как захотел сделать Дёблин.

Что касается журнала, в котором я работаю (с совсем недавнего времени), то в нем большинство редакторов — профессиональные переводчики, и ситуация, в которую попадают переведенные тексты, — *почти* идиллическая. Журнал берется за публикацию многих текстов, которые издательства печатать пока не решаются (из-за того, что автор «не раскручен», или по другим причинам). Поступивший в редакцию текст внимательно прочитывают несколько пар глаз, и те замечания, которые при этом возникают, обсуждаются с переводчиком. В результате достигается некий приемлемый для обеих сторон — для обоих «родителей» русской книги, переводчика и редактора (или, скажем так, редакции журнала в целом) — компромисс. Хотя те или иные трения все равно периодически возникают, это неизбежно.

Иногда причиной таких трений становится принципиальное различие в позициях. Я редактирую книгу, переведенную очень хорошей переводчицей, у меня возникают вопросы, мы с ней успешно их решаем. Потом текст смотрит мой начальник, и у него появляется несколько дополнительных замечаний. Например, такое: в тексте следуют одно за другим два вопросительных предложения, потом — ответ. На какой именно из двух вопросов отвечает третья фраза, непонятно. Я звоню переводчице. Она мне го-

ворит: так в подлиннике. Автор — не Гёте и не Штифтер, он — N, и он так пишет. Я ничего менять не буду... Мой начальник прав в том, что, чуть-чуть изменив третью фразу, можно было сделать так, чтобы она лучше звучала по-русски. Но — стоило ли? Я не берусь однозначно, раз и навсегда, отвечать на этот вопрос. Все зависит от конкретных обстоятельств. Бывают, наверное, авторы, которых не грех и «подправить», бывают и другие — которых ты слишком уважаешь, чтобы что-то у них менять. Например, В.В. Библихин, когда переводил «Бытие и время», *ни на йоту* не отступал от оригинального текста Хайдеггера, мало заботясь о том, насколько трудно придется русскоязычному читателю. Зато, читая его перевод, можно быть уверенным, что ты знакомишься с идеями именно Хайдеггера, а не более или менее добросовестного интерпретатора.

II. ВОЗОБНОВЛЕНИЕ ИДЕАЛЬНОГО НАЧАЛА, ИЛИ КНИГА КАК ENFANT TERRIBLE: ПЕРЕВОДЧИК В РОЛИ ЧИТАТЕЛЯ — ПЕРЕВОДЧИКА СО (СВОЕГО-РОДНОГО/ИНО-) СТРАННОГО ЯЗЫКА

Жаркое лето. Отпуска не было уже много лет. Аврал на работе и медленно подступающая тоска. Правда, на что жить, пока, слава Богу, есть. И тут в какой-то момент озарения я, переводчик, понимаю, что очень хочу (опять!) иметь желанного ребенка. Хочу переводить *желанную*, как выразился Андреас, книгу. Даже не дожидаясь, когда у нее появится законный «отец». Я, одно из «стекол», по выражению другого человека, моего близкого друга, хочу наконец *посвятить кому-то свою стеклянность...* Кому? Любителям легкого чтения, повсюду ищущим только занимательность сюжета и соответствие усредненной «литературной норме»? Нет, скорее — тому, кого я уважаю и с кем мне предстоит провести так много времени: вслушиваясь, всматриваясь в его текст, по мере своих сил этот текст воссоздавая; я посвящаю свою стеклянность автору книги, которую сейчас начну переводить.

Я раскрываю любимый мною роман Райнхарда Йиргля⁶ (другую его книгу, немецкий текст, я уже показывала у себя в редакции, она была отвергнута — роман правда хороший, сказали мне, но зачем все эти безумные игры со знаками препинания, такое неприлично публиковать, автор просто выпендривается...).

И вскоре начинаю понимать, чего он, Йиргль, от меня — пока просто как от читателя — хочет. Он хочет от меня — впрочем, как почти все те авторы, тексты которых обсуждали участники петербургской переводческой мастерской, — медленного, вдумчивого чтения. Хочет, чтобы мой взгляд не проходил легко и свободно через стекло *его* мировидения (далее, за стекло, — к интересному сюжету или к якобы объективно отображаемой в романе жизни), а задерживался на мелких подробностях, на своеобразных дефактах, на особенностях этого единственного и неповторимого стекла — *не*

6 Райнхард Йиргль (р. 1953) — инженер по образованию, восточногерманский писатель-диссидент, начавший публиковать свои произведения только после объединения Германии. Автор романов «Прощание с врагами» (1995), «Собачьи ночи» (1997), «Атлантическая стена» (2000), «Незавершенные» (2003), трилогии «Генеалогия убийства», создававшейся в 1985–1990 гг., но впервые опубликованной в 2002-м, и др. Моя статья о творчестве Йиргля и большой фрагмент его прозы в моем переводе готовятся к публикации в «Митинном журнале» № 62.

очень чистого, потому что оно окрашено, замутнено его, Йиргля, дыханием (биологическим ритмом), его индивидуальностью. Я вдруг понимаю: даже если бы я была немкой, мне пришлось бы читать этот текст чуть ли не как иностранный — *расшифровывать его СТРАННОСТИ*. Йиргль бы насильно навязал мне-как-немке *РОЛЬ ПЕРЕВОДЧИКА* с немецкого — чтобы я стала более внимательной к своему родному (или — все-таки не родному, не немецкому, а ино-немецкому, *по-иному* немецкому, йирглевскому) языку. Меня такое авторское намерение несколько не раздражает, не отталкивает: я ведь и сама *стекло* — тоже, как и Йиргль, не чистое (не бесстрастное). Я и выбрала-то Йиргля, наверное, потому, что между нами имеется какое-то сходство, близость, «избирательное сродство». Другие читатели и переводчики выбирают других авторов, с другими темпераментами и стилистикой, другими способами выражать свою «стеклянность»...

Я кончаю рассуждать и начинаю работать — переводить роман Йиргля. И скоро замечаю, что выходки этого *enfant terrible* — «выпендрейной», как считает мой начальник, книги — перестают мне мешать. В послесловии к какому-то из своих романов Йиргль написал, что поставленные им в начале предложения или в середине слова вопросительные и восклицательные знаки суть нотные ключи, указывающие на тональность речи. Для меня как переводчика (или, что почти то же самое, как для читателя) такие нотные знаки — скорее не помеха, а подспорье. И я честно пытаюсь адекватно перевести сбивчивую (потому что она очень эмоциональна) речь Йиргля на свой («индивидуальный русский», *ино-русский*) язык. Записываю то, что у меня пока — предварительно — получается:

Ну так по этому поводу я тебе Кое-что скажу: В наши дни от тебя везде будут требовать, чтобы ты ту работу, которую имеешь, !любил, даже !больше, чем собственную жену. Ты должен вести себя так, как будто связан со своей работой узами брака...

Словно под давлением извне, & мне *приходится* опять и опять перечитывать эти письма. Хотя !я этого !не писал. Потому что я хочу думать *Другое*, делать *Новое*...

!Ха: !Наконец-то ты достал Другого, он обнаружил свою !слабину — !Теперь можно Слово — как заплесневелую доску из двери сортира — вырвать & замахнуться им, !Вмажь !Надай, & заколачивать — всю матерщину — в уши Другому, ржавыми гвоздями, пока тот не вззоет & не закричит — кулаками по столу, чтоб затрещал — хлопнуть дверью: !трах, чтобы фанера в щепы, чтоб штукатурка посыпалась со стен — !Какая выигрышная роль, ты в !Главной роли — !Наконец-то — !Занавес-поднять & Окна-настежь, !Свет на !Сцену — Большой спектакль для трех ближайших дворов — Все вдребезги&в-щепы расколотить — Рыдать & Плакать Рычать & Неистовствовать Пускать-сопли & Вытягивать-козюли Выпучивать-глаза & Брызгать-слюной Чтоб-нос-кровоточил & Чтоб-под-глазом-синяк <...>: !НЕТ, МОЯ ЛЮБИМАЯ. !ЭТО — !НЕТ. ТОЛЬКО !НЕ !ЭТО. ?!Слышишь. Мы=Оба устроим Все=Это !совсем !иначе: Мы будем — разговаривать друг с другом !всегда. !Все говорить друг другу — и !всегда только-Правду — ?Обещаешь мне — ?да — —

Здесь тебе не истории о героях и не плутовской роман — а только Заботы Животного & Извечно-Человеческий Вопрос *Зачем все это зачем* — !Но !эти Глаза: они остаются, вопреки кровавому потоку времен, вопреки всем фотокарточкам с обгоревшим краем, — похожие на порой воз-

никающие в сновидениях безжизненные леса и на расщепленные ущельями скалы : !Эти !Глаза : как они глядят — пронизывающе печально загнанно и отчаянно — Воскресный вечер, изнемогший у края позднелетней грозы, все часы утекли в грязно-бурую заводь застоявшихся туч, свет, застрявший в оконном стекле, ржав тускл & горяч, как конфорки кухонной плиты —, и упрямство ребенка — Мать ведет его за руку домой — в эти душевные моменты уходящего воскресенья бесконечно повторяет детский=настойчивый вопрос *Ну скажи: Зачем Все это зачем*, и в лице Матери, замкнутом & спокойном, эта женская забота...

Ярость & Нежность, пресловутое Безумие вечных Детей —:— так вот и расщепляются Деревянные-ручки Оконные-рамы Крышки-столов — на пластины, на деревянные страницы некоей Книги, которая непрерывно пишется Незаметно Навеваемым, тем Сором Повседневности, которого страшились Классики & и потому со страхом избегали подобного Зияния, как и в своих скульптурах они со страхом избегали изображения телесных отверстий...

Дождь опять принялся за старое, побрел в своем шуршащем плаще сквозь кусты, древесные кроны и травы, отчетливо & неестественно громко раздавались его шаги в этой тишине, оставшейся, как казалось, без Призраков Людей & Машин...

И опять это длилось долго, очень долго. Прежде чем я начал понимать: *Мое сердце бьется в ритме сердца чужого, сердца Чужака...*

Все эти найденные мною кусочки Жизни, состоящие из Ярости Отчаяния Шума & Крови, громогласящая грязно-бесцветной Горой, — все это действительно ?написал.....?я —.

А на другой день, после почти бессонной — проведенной с Йирглем и его романом — ночи прихожу в редакцию и (уже в гораздо лучшем настроении) принимаюсь за ждущую меня работу: я должна отредактировать пять эссе Германа Гессе о книгах и чтении. Теперь я перечитываю их с большим удовольствием, и, как ни удивительно, рассуждения этого сдержанного, уравновешенного, совсем не похожего на Дёблина или Йиргля писателя сегодня кажутся мне очень близкими к тому, о чем я собираюсь рассказать в этой статье:

Ведь существует не просто испанский, или итальянский, или немецкий (даже с учетом пресловутых трех периодов: древнего, средневекового и современного) — о нет, существует сотня немецких языков, существует столько немецких, испанских, английских языков, сколько имеется в каждом из этих народов разных способов мыслить и разных оттенков ощущения жизни, нет, еще больше — языков столько, сколько у народа оригинальных мыслителей и поэтов. <...> И все языки, в сущности, не переводимы!

(*Магия книги, 1930*)

Нейтралитет критика почти всегда вызывает подозрения и является недостатком — недостатком страстности духовного переживания. Страстность, коли она у критика есть, ему следует не утаивать, а, наоборот, всячески выражать.

(*Заметки о поэзии и критике, 1930⁷*)

Вторая цитата — мнение Гессе по поводу того, должны ли «стекла» быть «чистыми»...

7 Пер. Г. Снежинской. Эти эссе недавно опубликованы: Иностранная литература. 2004. № 10. С. 210–231.

М. Л. Г а с п а р о в

СТИЛЬ ПОЛОМАННОЙ СТИЛИЗАЦИИ*

Большое достоинство этого тома — спасибо издательству, — что в нем есть послесловие от переводчика. Там говорится об источниках Эко — это очень важно, потому что все вещи Эко прямо-таки взывают о прижизненном комментарии. И там говорится о задачах переводчика: мне кажется, что эти замечания во многом интереснее, чем те сказочки, которые мы читаем в самой книге Эко. Здесь сказано (с. 527):

При переводе «Баудолино» на русский язык сильно стилизовать слог не потребовалось. Двенадцатый век, думается, должен переводиться почти современным стилем с вкраплениями редкой лексики, как, скажем, переводятся на русский латинские и греческие классики, как переведена М.А. Салье «1001 ночь»... В «Баудолино» Эко применил самое универсальное орудие — виртуозный, богатый, ироничный и почти современный итальянский язык, это вообще-то самый трудный для воспроизведения стилистический план. Современный язык оказался нелегким материалом и при переводе «Маятника Фуко»; теперь пришлось искать столь же емкие эквиваленты для «Баудолино».

Это очень честное высказывание и очень ценная автохарактеристика, но мне кажется, что она совершенно противоположна тому, что мы видим в книге. И тем лучше для книги! Здесь сказано: «переводить почти современным стилем с вкраплением редкой лексики». На самом деле автор переводит, наоборот, несовременным стилем — точнее, несовременными стилями — с вкраплениями современной вульгарности, притом такой, которую мы отвыкли ощущать как вульгарность, и об этом нам полезно напоминать. Это очень хорошо — прежде всего потому, что «современного стиля вообще» не существует, современных стилей много. «Маятник Фуко» был тоже переведен не «современным стилем», а «стилем интеллигентского просторечия», и единство этого стиля было выдержано изумительно, без всяких вкраплений. Античные классики и «1001 ночь» тоже переводились никоим образом не «почти современным стилем» — или это были очень плохие переводы.

Однако что сказано здесь совершенно точно — это что перевод «Баудолино» — не стилизация, а лежит по ту сторону стилизации, и это, действительно, очень трудно. Это не стилизация, а система нарушений стилизации. Стилизация предполагается уже существующей: во-первых, под средневековые книжные тексты (как мы их себе воображаем), во-вторых, под исторический роман Вальтера Скотта и Мандзони со всеми последующими реакциями и контрреакциями на него и, в-третьих, под вневременные псевдореалистические диалоги так называемых «живых людей». А нарушается эта стилизация вкраплениями — здесь это страшное слово действительно уместно — таких примет современной вульгарности, которые нам предлагается осознать, «на себя оборотиться». Потому что: что такое вульгарность? Это неосознанная современность.

* Выступление на презентации книги У. Эко «Баудолино» (СПб.: Симпозиум, 2003) на 5-й книжной ярмарке «Non/Fiction». Москва, Центральный дом художника, 29 ноября 2003 г.

Такие диссонансные стилистические вкрапления густо рассеяны по каждой странице перевода; спрашивается, всегда ли мы их замечаем и правильно ощущаем? «Судьба мирового христианства» — читаем мы в диалоге; чувствуем ли мы, что собеседник не только XII, но и XIX века не мог бы так сказать, а сказал бы: «вселенского» или «всемирного»? «Да извинит меня Иисус» — вместо «простит». «Возвести в ранг рыцаря» — вместо «в рыцарское звание». Если «в ранг рыцаря» кажется нам нормальным, то тем хуже для нас. «Вульгарный диалект» — вместо «простонародное наречие». «С непулолетия читал божественные книги и главные произведения классической словесности». «Дар не заслужен, тем более что столь святой предмет приносится личностями, не менее достойными».

В «Баудолино» весь текст ровно подернут мелкой рябью таких стилистических диссонансов, и это придает ему единство, но сквозь эту рябь просвечивают композиционно рассчитанные большие стилистические пласты: более литературный — в рассказе от третьего лица, чуть более разговорный — в рассказе от первого лица, просторечный — в коротких диалогах. Время от времени они, вслед Эко, дробно перетасовываются, но лучшие страницы в переводе, по моему ощущению, — те, где они монолитны: по большей части, не в сюжете, а в описаниях, например в замечательном описании каменной реки.

Все это предъявляет высокие требования к читателю. Мы должны воспринимать не только то, что мы читаем, но и то, что мы должны были бы по нашим стилистическим ожиданиям прочитать на этом месте. Всегда ли мы к этому подготовлены? У Б. Житкова есть точное определение стертого, безличного стиля: «язык ручается, что ничего не произошло». Про тот стиль систематических проколов, который избрала Е.А. Костюкович, можно сказать: «язык ручается, что все это выдуманно». Если мы этого не будем замечать, мимо нас пройдет главная тема Эко — связь вымысла и действительности. Потому что действительность от вымысла отличается не предметами и событиями (об этом Эко рассуждает прямо и пространно), а языком (об этом он знает, но молчит).

И все это предъявляет высокие требования к переводчику. Словарное богатство и стилистическое богатство у Е.А. Костюкович изумительно, как ни у кого, мы это знаем уже двадцать лет. Но в ее распоряжении был все-таки наш русский язык, а русский язык, по-видимому, к такому стилистическому испытанию еще не готов. Решаюсь сказать: кабы не уважение к Эко, Е.А. Костюкович сделала бы перевод вольнее и лучше — опираясь на особенности русского языка. В запаснике итальянского языка — семь веков и десяток диалектов; в запаснике русского — три столетия ускоренного развития, которое позволяет нам ощущать возраст каждого слова и каждого синтаксического оборота, если, конечно, мы этого хотим. У Эко в его работе над языком был огромный запас стилистических полуфабрикатов. У русского переводчика этого нет, ему приходится работать с нуля. Я чувствую себя виноватым перед Е.А. Костюкович за то, что русские переводы античных и средневековых авторов, начиная от талантливых ремесленников 1880-х годов и кончая теми недавними, при которых я сам состоял редактором, произвели на нее впечатление «почти современного стиля с вкраплениями». Всю свою жизнь я старался, чтобы это было не так: чтобы это был не «современный», а «межвременный» стиль с вкраплениями — потому что литературный язык существует не затем, чтобы дробить культуру на сменяющиеся современности, а затем, чтобы связывать их между собой.

Что именно брать за основу такого «межвременного» стиля, каждый экспериментатор решает сам. Над «Баудолино» мне часто казалось, что такой художественный язык, пригодный для описания всех эпох, был бы похож на тот научный язык, который выработал Тойнби — в котором афинская агора называется «пьяцца», а Катон Утический делает себе харакири. Но аналогия здесь слишком трудная, и поэтому я чаще оглядывался на русский язык пушкинского времени, столь энергично нами забываемый. Тому была еще одна причина: именно в пушкинское время работал наш писатель, по жанру ближе всего подходящий к «Баудолино». Это Вельтман — такие его произведения, как «Кашей бессмертный», «Святославич, вражий питомец» и особенно «Генерал Каломерос», о Наполеоне. Подробнее говорить о Вельтмане сейчас нет времени, но если кто его не помнит, пусть перечитает. Вспомнить его по поводу «Баудолино» так же естественно, как по поводу «Маятника Фуко» было естественно вспомнить топорную повесть Гумилева «Веселые братья» — настоящего Гумилева, поэта.

Но эти литературные оглядки не так интересны, как лингвистические оглядки, к которым нас побуждает «Баудолино» в нашей общей работе над современным русским литературным языком. Ревизуя наши переводческие средства, мы приходим едва ли не к теории трех стилей, которую по романтической инерции привыкли ругать. У Ломоносова были три стиля: средний, нейтральный и два крайних, со специфическими славянизмами и специфическими вульгаризмами. Подставьте вместо славянизмов пушкинские архаизмы, которые стали уже непонятными — их очень мало! — а вместо мужицких вульгаризмов газетные вульгаризмы, — и мы получим те три стиля, которыми пользуется современный писатель, только обычно неосознанно. Осознать это очень важно для развития русского литературного языка, а кому естественнее всего начать это осознание? Переводчику: ему больше приходится полагаться на разум, а не только на интуицию. Скажем спасибо таким переводчикам, как Е.А. Костюкович.

ИРОНИЯ, ТОЧНОСТЬ, ПОП-ЭФФЕКТ

(к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»)

Работая в издательстве в Италии, я вижу, насколько широко распространено здесь представление о старении переводов. Время от времени издательства предлагают и рекламируют новоявленные «свежие» переводы классики, изложенные более современным языком и очищенные от устаревших выражений. Русская же книжная традиция с пietetом относится к стилистике давних переводов. Прелесть и ценность давних переводов обусловлена как раз их гарантированно чистым архаичным языком. Он создает у читателя эффект, близкий к эффекту чтения оригинала. Кому же придет в голову омолаживать «Божественную комедию», отказываться от Лозинского? Конечно, наряду с «Декамероном» в переводе А.Н. Веселовского существует и перевод Н.М. Любимова, но многим (мне в том числе) кажется более «настоящим» старый перевод.

Сказанное относится к текстам, созданным давно и переведившимся спустя столетия. Но по-иному, полагаю, следует относиться к тем произведениям, которые создаются в наше время и переводятся всего лишь через несколько лет после написания. Будь эти сочинения сколь угодно стилизованными, все равно переводимое произведение непременно связано с нашим временем, и даже если не совпадает с нашей эпохой язык – так или иначе совпадает образ мыслей. Читателю понятно, что автор глядит в глубь исторических пластов через подзорную трубу времен новейших, развлекаясь нетрудными и приятными игрушками – псевдоанакронизмами: этот прием придает прелесть сюжетам путешествий во времени, словно бы зовет читателя сопровождать булгаковского Ивана Васильевича. Мы, люди XXI века, с удовольствием читаем про XII столетие, – зная, как будет развиваться после описываемых событий история мира вплоть до нашего дня. В то же время и герои, формально принадлежащие XII веку, не упустят случая подмигнуть сегодняшним читателям, бросить комическую «реплику в партер» современности. Именно подобные уловки использует Умберто Эко неоднократно и в «Имени Розы», и в «Баудолино», вкладывая в уста героям двусмысленные фразы:

...в одной из стран, чтобы выразить согласие, произносят: ок.

– Ок?

– Ок.

– Удивительно. Продолжай же.

(Эко У. Баудолино. СПб.: Симпозиум, 2003. Серия «Экслибрис». С. 39).

В принципе человек XII века мог так сказать, имея в виду не то, что вы подумали, а Прованс: в провансальском языке «ок» («ос») означало (и ныне означает) «да», и отсюда второе название этой области – Лангедок, то есть «язык “ок”», «*lange d'os*». Но понятно и то, что Эко играет здесь на исторической омонимии.

Умберто Эко составляет не подобия хроникальных текстов, а свободные композиции из элементов исторической прозы, отмечая своим авторским присутствием и дискурс, и стиль, и хронологическое своеобразие языка.

Поэтому при переводе его романов был бы неуместен принцип гладкой стилизации. Единственное исключение «от противного» составляет «Остров Накануне», который глобально стилизован, барочен, но, как понятно читателю, роман этот чересчур уж барочен, преувеличенно прециозен, а значит, стиль нацелен на то, чтоб вызвать настороженную реакцию. В «Острове Накануне» стилистический эксперимент автора, предопределивший задачу переводчика, состоял в том, чтобы по части барокко оказаться «святейшим римского папы», «перебарочить» нормальные сочинения XVII века. На основании собственного опыта перевода «Подзорной трубы Аристотеля» Эммануэле Тезауро (1664) – трактата, не только созданного в том самом XVII веке, но и посвященного, в частности, стилистике, — я могла убедиться в том, что стиль «Острова...» вычурнее, нежели средний стиль Сеиченто, принятый автором за точку отсчета. Поэтому мне, переводя этот роман, пришлось взгромождать целые груды замысловатых метафор, дабы и читателю передавалась мысль, что все это барокко немножко «понарошку», что стиль в данном случае и вообще стиль для Эко — не предмет поклонения, а предмет ироничного самоопровержения и должен восприниматься как орнамент, как художественное оформление тематики, идущей от нашей собственной эпохи.

Конечно, не всегда форма и границы иронических фигур различаются легко и сразу. Расплывчатость границы между серьезным и чересчур серьезным, когда чересчур серьезное перетекает в ироничное, — один из признаков того типа творчества, который называют постмодернизмом, а можно было бы назвать и поп-структурализмом. Переводя подобную литературу, нужно осознавать это свойственное материалу качество. В каком пассаже текста переводчик даст этому качеству легонько обозначиться, в каком он ударит по струнам поэнергичнее и выведет иронию на первый план — решается законами не исходного, а окончательного текста. Надо ловить случаи, когда язык сам пригласит к намеренной непрозрачности, даст возможность легонько подшутить. Нет ничего хуже натужного перевода шутки, а вот в случае, когда словарь позволяет подхулиганить, и невинность (верность оригиналу) соблюсти, и капитал веселости приобрести, — грех не пользоваться. Идеальная ситуация, когда игра возникает в той же точке, где возникала и соответствующая же игра слов в том же месте исходной книги: «*vieille – oreille*» — «старуха была глуха, как пень, на оба уха»... Но не всегда работа ведется в таких совершенно идеальных условиях.

В романе «Баудолино» автор то и дело вводит в язык анахронизмы и нарушает единство стиля, приглашая в свою стилизацию языковых гостей из будущего, которые ему нужны для атмосферы полуправды-полувымысла. От читателя не требуется верить, что Баудолино – вальтер-скоттовский герой, то есть частное лицо в контексте большой истории, с которым и предстоит ему, читателю, самоотжествиться. Нет, не случайно роман начинается первой главой, в которой Баудолино шпарит невесть что и на черт знает каком языке и сам по себе баудолинов способ говорить и мыслить выступает главным объектом трудоемкой расшифровки. Читатель воспринимает Баудолино все время по-разному: то изблизи, то извне, то с пониманием, то с удивлением, а часто и с недоверием. Баудолино становится совсем уж непроницаемым и чужим в последних главах, когда он эмансипируется, готовясь к разрыву с романной действительностью, к уходу в пустоту.

Язык этого нелинейного героя, повторим, анахроничен. Баудолино спрашивает: «*Un momento, dove sta l'Oriente?*» (р. 80; цитирую по первому

итальянскому изданию романа — Milano: Bompiani, novembre 2000). В контексте XII века это выражение звучит так же комично, как и «минуточку» по-русски, разрушая любые планы исторического правдоподобия и напоминая кинофильм «Формула любви»: «уно, уно, уно, уно моменто...» Баудолино вообще строит фразу по самым современным городским шаблонам: «Ma cosa stiamo a parlare del Gradale, — disse Baudolino» (p. 141). «Il fatto è, padre mio, — disse, — che da quello che è accaduto, dovresti imparare...» (p. 209). Плеонастическая вставка «Il fatto è...» — «штука в том» — допускается словарями (Il Grande dizionario UTET della lingua italiana) только для XX века. «Tu eri al corrente di questa storia, signor Niceta? — disse Baudolino» (p. 230). «Ты в курсе...?» — перед нами самые привычные выражения повседневной речи.

Передавая такой юмор языковых ситуаций, переводчик рискует достичь просто эффекта неграмотности. Лучше уж пользоваться синонимическими подменами внутри привычных формул. Лучше уж вместо «Да простит нас господь» вставлять в текст «Да извинит нас Иисус Христос». Во-первых, трудно сомневаться в том, что переводчик здесь не запортовывается, а что-то имеет в виду. Да и слово «извинит» само-то по себе — хорошее, старое, оно содержит идею «отпущения вины», а при этом в узусе не принято: в данном случае узус велит употребить «простит». Так вот и создается игра, так вот и воспроизводится тот эффект «пластмассового языка», за который корят Умберто Эко некоторые пуристы и который почитают, наоборот, его сильной стороной любители словесного юмора.

Конечно, подмена привычной части в идиоме непривычным синонимом отличается от приема, который был употреблен у автора для создания иронического эффекта. Но в той же мере отличается от техники автора (игры диалектом) техника переводчика (игра синтаксисом) в первой главе «Баудолино», перевод которой является известным *exercice du stile* и который, похоже, в русском варианте вызвал приятие, а не неприятие. Мы читаем и знаем, что на некоторых языках (немецком, испанском, венгерском) эту главу переводчики передали в виде громады «исконной» лексики, так, чтобы создать скорее декоративное впечатление, — в результате у них читатель, оглушенный всей этой исконностью и посконностью, пулливо отказывается вникать в действие. Я предпочла избрать иную технику, ради того чтобы с первых же строк романа предложить читателю понимание, а не наблюдение, чтобы вовлечь читателя в активную дешифровку сюжета и подтекстов. Подмена техники, таким образом, состоит в арсенале используемых приемов. Другой специфический и активно используемый здесь прием — предложение неологизмов, например доселе не существовавших в русском обиходе «волхвацарей». *Re Magi* — это не просто *Magi*, ибо *Magi* — любые волшебники, волхвы. Контекст романа, где много говорится о правителях-священниках, потребовал выработать отсутствующий в русском лексиконе термин «волхвацари». Кто знает, может, приживется...

Приличный «поп-эффект» сможет образоваться, лишь если читатель будет изначально полагать, что все возможно и что ничто не случайно. Прежде чем негодовать на предполагаемые аномалии, пусть читатель продумает самые удивительные возможности адекватного присутствия этих аномалий в вымышленной художественной среде. Сам Эко в своей новой книге об искусстве перевода «*Dire quasi la stessa cosa*» описывает ситуацию, в которой адекватен перевод с английского «*it's raining cats and dogs*» как «идет дождь кошками и собаками» (в юмореске, посвященной студенту-

неудачнику, изучающему язык по методу Берлица). Желая передать бурлеск, мы иногда и заострим степень бурлеска. Нередко, как при переводе «Баудолино», может быть, и вызовем на дуэль нормативный русский язык. Бурлеск ждет от пишущего резких решений, ирония приглашает форсировать ее при переводе, поп-эффект должен муссироваться и выделяться более выпукло. В «Энеиде» И. Котляревского, создававшейся по образцу «Вергилия наизнанку» Скаррона, все краски донельзя резкие:

Еней був парубок моторний
І хлопець хоть куди козак,
Удавсь на всеє зле проворний,
Завзятійший од всіх бурлак.
Но греки, як спаливши Трою,
Зробили з неї скирту гною,
Він, взявши торбу, тягу дав...

При мягких, элегантных решениях радости для исполнителя больше, но возникает риск, что тебя не поймут. И все же, когда слышатся в речи Фридриха Барбароссы модуляции райкомовских пропесочиваний, значит, переводчик сумел работать созвучно с идеей Умберто Эко насчет того, что диалоги Барбароссы и его придворных баронов не сильно отличались «от собеседований Джорджа Буша с его политическими советниками»¹.

1 Эко У. Баудолино. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 541.

Елена Костюкович

ПРОДВИНУТЫЙ ОРЛАНД

В настоящее время, при настоящем положении русского языка и малом знакомстве нашей публики с Шекспиром, буквальный перевод некоторых Шекспировых фраз положительно невозможен, — мы этим никак не хотим сказать, чтоб он был невозможен и на будущее время. Несколько лишних десятилетий, без сомнения, продвинут дело лучше всяких усилий со стороны переводчиков: в этот период времени русский язык обогатится, установится и приобретет большую гибкость.

*А.В. Дружинин. Вступление к переводу
«Кориолана» (1858)*¹

1

Что должен делать переводчик, который приходит после знаменитых и достойных предшественников — и оказывается перед текстом, к которому наша культура упрямо относится с холодностью, наперекор любым стараниям работавших с этим текстом поэтов и прозаиков? О. Мандельштам писал: «Незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами (я разумею Данта, Ариосто и Тасса) тем более поразительно, что не кто иной, как Пушкин, воспринял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии...»² А русская культура все же к Ариосто равнодушна, невзирая ни на гениальные переводческие наметки Пушкина («Орланд их имена читает...»), ни на им же написанный аналог Ариостовой поэмы русским ладом — «Руслана и Людмилу». Как ни мудрили переводчики, какие только формы ни изыскивали³ — совсем недавно Е.М. Солонович сделал классиче-

1 *Дружинин А.В.* Вступление к переводу «Кориолана» // Русские писатели о переводе. Л., 1960. С. 313.

2 *Мандельштам О.Э.* Черновые наброски к «Разговору о Данте» // Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 156.

3 Восьмистрочные строфы, состоящие из одного катрена с перекрестной рифмовкой и катрена с парной рифмовкой (П.А. Катенин, 1822); восьмистрочные строфы из двух катренов с перекрестными рифмами (А.С. Норов, 1828); двенадцатистрочники из трех катренов с перекрестными рифмами — четырехстопный ямб в чередовании с трехстопным, то есть балладным, размером (С.Е. Раич, 1832); правильные октавы (С. Уваров, 1891; В. Буренин, 1874; С. Городецкий, 1936; А.И. Курошева, 1938; Е.М. Солонович, 1976); десятистрочные строфы — катрен с перекрестными рифмами, две парнорифмованные строки в центре строфы и второй катрен с перекрестной рифмовкой (А. Ястребилов, 1852). Пушкин предложил для перевода октав Ариосто самый свободный и не монотонный вариант: четырехстопные ямбы в строфах с произвольным количеством строк — от пяти до одиннадцати.

ский перевод с воспроизведением строфы и рифмовки, а М.Л. Гаспаров — предельно новаторский, свободным стихом, — и все-таки в России творчество Ариосто любимо и известно одними специалистами⁴.

Эта дурная привычка началась с кислой рецензии Н.М. Карамзина на выход первого, прозаического, выполненного С. Молчановым в конце XVIII в., перевода поэмы:

Не будем сравнивать Ариоста ни с Гомером, ни с Вергилием, ниже с Тассом. Довольно, что он нравится в праздные, спокойные часы — нравится, несмотря на безобразность и нелепость некоторых вымыслов (которые заставили кардинала Эстского, его покровителя, спросить у него: «Где набрал ты столько вздору, господин Людовик?» — «Dove diavolo, messer Ludovico, avete pigliato tante coglionerie?»). После прекраснейших фигур выходят у него на сцену престранные карикатуры; после печального явления следует смешное; то видим нежную Олимпию, оставленную неверным супругом на пустом острове, сидящую на утесе и неподвижно смотрящую на волны, — то храброго Роланда, который лезет с канатами в рот к морскому чудовищу, утверждает там якорь и потом, бросаясь опять в воду и выплыв на берег, вытаскивает туда и огромного неприятеля своего. Ариост презирал правдоподобие в вымыслах, презирал единство действия; но за всем тем занимает и нравится, даже и тогда, когда читаешь его не в сладкогласных итальянских строфах, а в сухом прозаическом переводе.

Об отношении Н.М. Карамзина к результату оцениваемого им переводческого усилия можно судить по другому месту рецензии: «Кто не может читать “Роланда” ни на каком другом языке, тому, конечно, сей Русский перевод будет приятен»⁵. Вдобавок, не зная текста и представляя его себе крайне абстрактно, читатели, подобно А.Х. Востокову, явно ассоциировали его с чем-то длинным и героическим, наподобие гаммеровского эпоса: «Учась Катоновым и Брутовым примером, / Играя с Ариостом и Гомером, / Да будет между тем он кротко сам влиян / Гармоний в океан!» (А.Х. Востоков. Ода времени, 1805⁶).

Да и в Италии приходится совершать немалые усилия, чтобы «продвинуть» Ариосто в массы. Достаточно упомянуть, что 16 мая 2003 года в Вероне в городском театре пятьдесят человек подряд читали вслух полный текст сорокадвухпесенной поэмы. Начал публичную читку мэр, а вслед за ним сменяли друг друга знаменитости политики и сцены. Чтение длилось 37 часов — вместе с часом перерыва, который потребовался потому, что перегрелись осветительные юпитеры. Веронская инициатива была повторением бывшей за год до того, более камерной — всего лишь для университетского зала — публичной читки Ариосто, которая была организована студентами и преподавателями Нормальной школы в Пизе.

4 Подробное описание судьбы переводов и восприятия Ариосто в России содержится в статье Р.М. Гороховой «Ариосто в России» в Приложении к изданию: *Ариосто Л. Неистовый Роланд. Перевод с итал. свободным стихом М.Л. Гаспарова*: В 2 т. М.: Наука, 1993. (Серия «Литературные памятники»). Т. II. С. 457–480. Отрывки из переводов, начиная с 1793 г. (С. Молчанов) и вплоть до 1988 г. (Е.М. Солонович), приведены в Дополнении к тому же II тому (с. 422–456).

5 Опубликовано в «Московском журнале» в 1791 г., цит. по: *Карамзин Н.М. Избранные произведения*: В 2 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 101.

6 *Востоков А.Х. Стихотворения*. СПб., 1821. С. 164.

Не действует на публику и осознание того факта, что речь идет о самом главном шедевре итальянского Возрождения, а следовательно — и общеевропейского Возрождения, ибо в ту эпоху итальянская культура была в Европе лидирующей. Символично, что после издания текста (1516—1521—1532) возникли подражания Ариосто в Англии и Франции, а после — по немногу и повсюду. Перепевы и переложения были многочисленны и в самой Италии: там тоже повсеместно бытовали обработки мотивов поэмы Ариосто в различных искусствах. Прежде всего в живописи (мы, рассуждая о тексте, ниже опишем и несколько картин), а также в театре, в частности и особо изобильно — в пьесах народного сицилийского театра марионеток «*pupi siciliani*» (к ним тоже еще вернемся).

Налицо парадокс: всем нравятся вариации на тему Ариосто, проблемы лишь с одним — с пониманием и знанием оригинальной, полновесной книги. Проблемы даже и с ее чтением. Между тем эта книга сама была задумана и создана как перепев, как озорная и ироничная вариация, более того: как вариация *уже вторичная* — на тему первичной вариации, тоже ироничной и озорной, хотя и в ином роде! То есть Ариостово творение — это вариация в кубе.

Первичной вариацией мы можем считать «Влюбленного Орланда» Маттео Мариа Боярдо (1441—1494, текст создавался с 1476 г. и был оборван смертью поэта), сумевшего породнить в своей обработке материал двух классических для своего времени традиций, заемных по отношению к Италии. Речь идет о французских по происхождению циклах рыцарских сказаний — каролингском и бретонском. Первые (приблизительно 1000—1070) описывали подвиги Карла Великого и его паладинов — Орланда, Ринальда, Оливера. Их главные достоинства — сила и мужество, главное деяние — крестовый поход. Бретонский, или артуровский, цикл (1100—1150) повествовал о рыцарях Круглого стола. Это рассказы о любви, о волшебных чарах, ничего мускулисто-мужественного в этих сюжетах, в общем, нет.

Вот как обобщает историю знаменитого сюжета Итало Кальвино в своем предисловии к книге «Итало Кальвино пересказывает Обуюнного Орланда» (Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso. Torino: Einaudi, 1970), — книге, к которой, собственно, и относятся все рассуждения настоящей статьи о «продвинутом» Орланде.

Ротоланд, Роланд, Орланд. <...> ...От «Песни о Роланде»⁷ отпочковалась прочнейшая традиция на много последовавших веков. Из строгой военной эпопеи Турольда сюжет преобразился до романного и приключенческого. Деяния паладинов Великого Карла прижились в Испании и в

7 До этого И. Кальвино излагает происхождение сюжета «Песни о Роланде», восходящей, как известно, к истории второстепенного сражения в ущелье Ронсеваль в 778 г., когда арьергард отступающей армии Карла Великого был атакован и уничтожен горными басками и среди погибших франкских сановников был некто Грудоланд (Hruodlandus). «Песнь о Роланде» («Chanson de Roland») была написана приблизительно через три века после этих событий, во время первых крестовых походов. Подробнее см.: *Томашевский Н.* Героические сказания Франции и Испании // Песнь о Роланде. Коронавание Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. М., 1976 (Б-ка всемирн. лит. Т. 10). С. 5—24; *Андреев М.Л.* Ариосто и его поэма // Ариосто Л. Неистовый Роланд. Т. I. С. 507—509.

Италии, безусловно, крепче, чем во Франции. Попав за Пиренеи, Роланд превратился в дона Рольдана, попав за Альпы — в Орланда. «Шансон де жест» распространялись теми же путями, какими шли католики-паломники: во-первых, дорогой на Сантьяго-де-Компостела, которая лежала через Ронсевальское ущелье, где пилигримы посещали воображаемую могилу Роланда-Рольдана-Орланда, и, во-вторых, дорогой на Рим, которой ходил и Великий Карл, ведя затяжную войну с лангобардами, а также неоднократно нанося визиты папе.

На привалах среди пилигримов сказители воспевали подвиги палладинов, а слушатели благодарно воспринимали эти темы, поскольку персонажи казались им знакомыми друзьями.

В Италии были известны не только сказители, приходившие из Франции. Были и венецкие сказители, они переиначивали французские стихи «шансон де жест» на язык, близкий к диалектам Паданской низменности. Так в XIII и XIV веках образовалась франко-венецкая словесность, представлявшая собой переводы французских циклов с добавлением новых сюжетов. Через некоторое время эти переводы стали переводиться дальше — на тосканский. Монотонные строфы-«лассы» на одну рифму тосканцы заменили повествовательной строфой широкого дыхания, мощного движения. Такая строфа получила название октавы.

О Роланде во французской традиции ничего не сказано. Только как он сражался перед смертью и как он умер. Вся остальная его жизнь: рождение, родословная, детство, юность, приключения до Ронсевала — все это домыслено в Италии. И додумано не для Роланда, а для Орланда. В Италии додумано, что родителем Орланда был клермонский Милон, офицер при Великом Карле, а матерью была Берта, сестра короля. Еще девицею Берта дала себя соблазнить Милону, и чтобы избежать монаршего гнева, оба бежали в Италию. Согласно одной группе источников, Орланд родился в Романье, в городе Имола. Согласно другой группе, он появился на свет в Сутри, в области Лацио. Как бы то ни было, он итальянец. Это совершенно бесспорно. Более того, ему приписывают даже звания гонфалоньера Святого престола и римского сенатора.

Невзирая на это, особа Орланда не соответствует модели «рыцаря без упрека». Он был образцовым и невыразительным уже у Турольда и псевдо-Турпина, который вдобавок превратил его в фанатичного целомудренника, не касавшегося ни одной женщины, даже собственной жены. Таким он остался и в итальянских вариациях, добавившись к тому же постоянная унылость и даже физический недостаток: Орланд косой.

Поскольку Орланд возведен на ответственные посты, с ним соревнуются. Один из конкурентов — его двоюродный брат, клермонский Ринальд. Во Франции его звали Рено, он был удачливым своевольным паладином, не покорялся даже верховновластному Великому Карлу. В Италии он стал любимчиком народных сказителей. Они повысили Ринальда до ранга основного героя и пропорционально понизили Великого Карла до квазикомической роли довольно-таки расслабленного старикана. Историки подводят под это идейную базу — выражение независимой идеологии феодальных вассалов или гвельфских коммун по отношению к императорской власти. Всякому ясно, что обе перемены прежде всего послужили, чтобы придать дополнительную динамику рассказу.

Сказители описывают вражду героических и преданных клермонцев с вероломными отродьями майнцской графской семьи: у майнцев предательство в крови, и тем-то объясняется подлое поведение Гана в Ронсевале. Этот основной сюжет разворачивается на фоне вымышленного за-

воевания Испании Карлом Великим. Один анахронизм уравновешен вторым, симметричным анахронизмом: по сюжету, сарацинские армии проникнут на территорию Франции гораздо глубже, нежели во времена Карла Мартелла, вплоть до самого города Парижа, у стен которого неверные устроят крепкую долгую осаду. Наряду с этими мотивами итальянская рыцарская эпопея охватит и войны франков с лагобардами, и необычайные приключения палладинов на Востоке, и их любовные истории с магометанскими принцессами.

Время, когда разворачивается действие этих повестей, — сразу все времена в концентрированном виде. Это все войны разом, особенно те войны, в которых противопоставлены друг другу ислам и христианская Европа, от Карла Мартелла до Людовика IX Святого. А формируется этот эпос и принимает самую законченную форму именно тогда, когда уже крестовые походы, с их пропагандистским прессингом, с их военной значимостью, перестают быть современностью, утрачивают актуальность, когда турниры и поединки христиан-палладинов с неверными становятся просто сюжетами, просто эмблемами любых сражений, любых великодушных поступков, любого бесстрашия и дерзости. Осада мавританским войском Парижа становится таким же мифом, как осада Трои.

Постепенно, по мере того как умножалась по городам и замкам прослойка грамотных людей, состоящая не из одних докторов и священства, начали циркулировать, наряду со стихами, предназначенными для декламации или песнопений, также и недлинные романы, написанные прозой, первоначально по-французски, позднее — по-тоскански. Романы в прозе повествовали отнюдь не только об одних событиях каролингского цикла. Был и «бретонский цикл»: король Артур, рыцари Круглого стола, поиски святого Грааля, заклатья волшебника Мерлина, любовные истории Джиневры и Изотты. Тот мир волшебных любовных приключений во Франции снискал большую популярность, отсюда перешел и в Англию, существенно потеснив суровый каролингский цикл. В Италии же волшебные приключения остались достоянием герцогских дворов, князей и дам; а народ остался верен Орланду, Гану, Ринальду. Ристалища между палладинами и маврами в Италии вошли в тот донельзя консервативный культурный запас народа, который называется фольклором.

До такой степени, что на юге Италии эта народная привязанность не утратила силы по сегодня, о рыцарях и Орландо рассказывали кантастории по крайней мере до конца XIX столетия, о них рассказывает доживший до нашего времени Театр марионеток (Teatro dei pupi) в Сицилии, они изображаются на росписях сицилийских возков. Репертуар Театра марионеток, весь вытекающий из песен сказителей, из знаменитых поэм XVI и компиляций XIX века, формировался как циклы представлений, один и тот же сюжет растягивался на множество спектаклей, и полный цикл занимал много месяцев, а порою даже год и более.

Когда после введения обязательного всеобщего образования и в итальянских деревнях завелись кое-какие книжки, самой читаемой из них оказалась хроника, осовремененная и перекроенная, написанная на рубеже XIV и XV столетий, — «Короли Франции», сжатое изложение в прозе каролингского цикла. Написал ее один тосканский сказитель, Андреа да Барберино.

Как случилось, что Орланд влюбился. Отношение интеллигенции к народному художественному творчеству во все времена (а особенно ныне, в эпоху распространения массовой культуры и прежде всего кино) раз-

вивается неоднозначно: сначала гневное и высокомерное неприятие, затем насмешливый интерес и, наконец, открытие: так вот где, значит, таются те ценности, которые мы так ищем! После чего образованные, утонченные литераторы берутся за самый простецкий материал, чисто развлекательный, и его обрабатывают.

Так создавалась рыцарская литература Возрождения. Во второй половине XV столетия при двух наиболее элегантных дворах Италии — при медицейском дворе во Флоренции и при дворе д'Эсте в Ферраре — одновременно образовалась мода на истории Ринальда и Орланда, которых тем самым допустили с городской площади в высокопоставленные салоны. Во Флоренции имелся довольно средненький сочинитель Луиджи Пульчи (1432—1484), и он, скорее всего по поручению матери Лоренцо Великолепного, зарифмовал широко известные приключения, придав им бурлескный, карикатурный вид. Звучание изменилось настолько, что поэма получила название не по какому-либо главному герою, а по гротескному второстепенному персонажу Морганту — великану, которого победил Орланд и принял на службу оруженосцем.

В Ферраре придворный сочинитель Маттео Мариа Боярдо, граф Скандиано (1441—1494), тоже сильно переработал материал рыцарской эпопеи, но вовсе в другом ключе: придал поэме грустный и ностальгический характер, как будто, недовольный своей эпохой, он обращался в прошлое за положительным примером. При феррарском дворе читали много романов бретонского цикла: заклęcia, драконы, феи, одиночные подвиги странствующих кавалеров. Волшебные мотивы уже и раньше начинали срашиваться с сюжетами каролингского эпоса: это случалось и в некоторых французских поэмах, и в некоторых «кантари» итальянских сказителей. Ныне же, у Боярдо, обе эти стихии впервые сочетались с культурой гуманизма, которая равнялась, через голову Средневековья, на языческую античность. Однако техника этого поэта была все еще примитивна. Здоровая жизненная сила его стихов во многом исходила от их же незрелости. «Влюбленный Орланд» остался незавершенным из-за кончины автора. Он зарифмован топорно, написан на очень нетвердом итальянском, балансирует на грани диалекта. Поэма имела успех, что ее и погубило. Многие поэты испытывали к ней такую любовь, что пытались ее завершить или улучшить, относясь к ней как к творению, неспособному жить самостоятельно. Кончилось тем, что поэма потеряла самостоятельное значение и ее читать перестали. В XVI веке, когда тосканское наречие приобрело главенствующую роль в литературном языке, Франческо Берни переписал «Влюбленного Орланда» «хорошим литературным языком». После этого три столетия если «Влюбленного Орланда» и перепечатывали, то лишь в исправленном виде, и только потом, в XIX веке, выплыл первоначальный, аутентичный текст, ценность которого для нас именно в том, что удаляли пуристы: это памятник альтернативного итальянского языка, рождавшегося, но не родившегося из смеси диалектов Паданской низменности.

Но хуже всего «Влюбленному» пришлось после появления «Обуянного». «Обуянный» замыслился как окончание, к которому Лудовико Ариосто приступил приблизительно через десяток лет после смерти Маттео Мариа Боярдо. Это окончание моментально оказалось ужасно непохожим на начало. Над шершавым сучковатым стволом XV века следующий, XVI век распустил роскошные зеленые листья, ветви украсились цветами и яркими плодами.

Везенье-невезенье «Влюбленного» не прекращается и в наши дни. Мы тоже говорим об этом творении лишь как о прелиминарии к «Обуянно-

му», пересказываем поэму в стиле «краткого содержания предыдущих серий». И ведь знаем же, что подобное отношение нечестно, несправедливо — две поэмы принадлежат разным, непохожим, независимым мирам.

Образ Орланда, шедший из древней традиции, как уже говорилось, характеризовался очень немногими психологическими особенностями. В частности, Орланду было в высшей степени свойственно целомудрие и полная незаинтересованность женщинами. Боярдо же заставил Орланда влюбиться!⁸

До чего смел был поступок Боярдо, переключившего психологические схемы авторитетного, устоявшегося фольклорного материала! Это он — новатор, это он экспериментатор и хулиган, и уже после него — Ариосто, хотя впоследствии именно о творении Ариосто писали, что это — уникальный эксперимент, переделка классики в нежном, но неподдельно ироикомическом стиле⁹. Элемент комизма, как мы скоро рассмотрим и на примере текста, в Ариостовой поэме «Обуянный Орланд» очень силен, но все-таки самый дерзкий культурный шаг сделал Боярдо, изобретя сюжет «Влюбленного Орланда». Взять мрачного, харизматичного героя — Орланда, — того самого, того, который в «Песни о Роланде» выступал настоящим христианским мучеником¹⁰, который в торжественных, увесистых

- 8 Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso. Torino: Einaudi, 1970. P. XI—XVII. Здесь и далее переводы прозы и стихов из цитируемого тома выполнены нами для издания, находящегося в печати в издательстве «Симпозиум», СПб. Отрывки публикуются с любезного согласия издательства.
- 9 Подобные мнения высказывались, начиная с оценки почти современника и почти соотечественника, блестящего ироикомического моденского поэта конца XVI века Алессандро Тассони, который педалировал комические обертоны Ариостовой поэмы в своих заметках на полях «Орланда» на экземпляре, который хранится в библиотеке д'Эсте в Ферраре (эти заметки, «Postille», опубликованы: *Cabani Maria Cristina. Alessandro Tassoni postillatore dell'Orlando Furioso // Studi offerti a Luigi Blasucci. Pisa: Nistri-Lischi, 1996. P. 133—157*). В XX веке в этом же роде высказывался советский историк западной литературы Борис Иванович Пуришев: «Но, конечно, ни аллегорическая “Королева фей” Спенсера, ни ироикомический “Неистовый Роланд” Ариосто не являлись настоящими рыцарскими романами» (*Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Идея «универсального человека». Курс лекций. М., 1996. С. 366*).
- 10 В «шансон де жест», создававшихся с XI по XIII век, — произведениях, к которым принадлежит, в частности, «Песнь о Роланде», — самая геройская смерть во имя защиты Бога и своего господина — это смерть паладина Роланда. Роланд при смерти трубит в волшебный рог, чтобы призвать императора Карла. Войско Карла подходит и разбивает войско сарацин с Божьей помощью: Бог останавливает солнце, обеспечивая возможность христианам при ярком свете добывать мусульман. Роланд умирает картинно. Он торжественно исповедуется перед самим Господом и передает специально сошедшему с небес архангелу Гавриилу свою рыцарскую перчатку, вслед за чем возносится на небеса. У ворот Рая его встречают архангелы Гавриил и Михаил и ангел-херувим. Смерть Роланда описана по канону смерти христианского мученика (*La Chanson de Roland. CLXXIII—CLXXV*). Роланд олицетворяет воинственный, феодальный и фанатично-христианский дух в парадоксальном сочетании религиозности с агрессивным империализмом («...спиритуализация событийности <...> в героях заставила увидеть

терцинах Дантова Рая зачислен в ряд святых борцов за веру, блаженных и увенчанных героев:

«На пятом из порогов, — начал он, —
 Ствола, который, черпля жизнь в вершине,
 Всегда — в плодах и листьям осенен,

Ликуют духи, чьи в земной долине
 Столь громкой славой прогремели дни,
 Что муз обогащали бы донныне.

И ты на плечи крестные взгляни;
 Кого я назову — во тьме чудесной
 Мелькнут, как в туче быстрые огни».

<...>

Великий Карл с Орландом, эти двое
 Мой взгляд умчали за собой вослед,
 Как сокола паренье боевое.

(Рай, XVIII, 28–36, 43–45. Пер. М.Л. Лозинского)

Скандал — взять и изобразить его влюбленным, мятущимся, нетвердым! На упреки, что в легенде о Роланде не было ничего подобного, Боярдо невозмутимо отвечал, что неудивительно: цензура-де убирала из канонического текста все нескромные эпизоды. И вдобавок — в кого Боярдо заставил влюбиться Роланда? Во взбалмошную Анджелику, дочь китайского царя, азиатку, нехристианку!¹¹

Через десяток лет этот материал — возвышенную легенду, но уже с гарниром всех неортодоксальных переформулировок от театра бродячих паяцев до смелого Боярдова варианта унаследовал Лудовико Ариосто, получив прямое указание от герцогов д'Эсте обработать известный сюжет в свете актуальных идеологических установок. Герцогами была намечена цель — заложить краеугольный камень в новую генеалогию рода, предложить обязательный к чтению «источник», призванный узаконить новую версию происхождения герцогов Феррары. Родоначалницей д'Эсте, как было намечено уже и в поэме Боярдо, планировалось объявить Брадаманту, великую воительницу, служеную Руджера. Уже в первой части поэмы Ариосто по колдовству волшебницы Мелиссы Брадаманта видит во сне своих далеких потомков — герцогов Феррары, патронов поэта. Эта линия должна была быть четко обозначена и проработана.

Вынужденный, но вдохновенный продолжатель чужого дела, Ариосто не был «посольской лисой» (как назвал его Мандельштам) и не специализи-

крестоносцев, связала их военные подвиги со странствиями пилигримов и создала в лице Роланда, погибшего в Ронсевальском ущелье, парадоксальный образ сражающегося мученика, чья смерть в бою означает некое трансцендентное свершение» (*Ауэрбах Э. Историческое введение: идея и судьба человека в поэзии // Ауэрбах Э. Данте — поэт земного мира / Пер. с нем. Г.В. Вдовиной. М.: РОССПЭН, 2004. С. 25–26).*

11 Замысел, конечно, не был абсолютно новым, ибо те же народные певцы-«кантари» уже пытались приблизить характеры и сюжеты рыцарских романов к запросам слушателей, акцентируя пикантные и занимательные аспекты фабул; но одно дело — народные певцы, другое — придворная литература.

ровался ни на лукавстве, ни на угодничестве¹². Наоборот, история сохранила о нем свидетельство как о рачительном, педантичном и прямодушном губернаторе области Гарфаньяна¹³. Получив литературный заказ, он, вероятно, испытал почти физическую потребность преодолеть рамки жанра заказной литературы, заявить о своей инакости. И точно — отличие его голоса на фоне чужого предшествовавшего текста чувствуется сразу, тоналность у него более веселая и живая. И язык другой — он пишет не на диалекте, а на новом экспериментальном итальянском литературном языке, в духе своей эпохи, своего круга друзей, в соответствии с указаниями новой грамматики Пьетро Бембо¹⁴. Звучание его стиха — особенное по

- 12 Дипломатические поручения он исполнял (в 1509—1510 гг. ездил послом от кардинала Ипполито д'Эсте к папе Юлию II), и даже неоднократно, но на высочайших аудиенциях большого успеха не имел. 22 августа 1510 г. папа не только «отказал во всех просьбах, переданных ему Ариосто, но, дав волю своему вошедшему в историю гневу, пообещал отправить собеседника на съедение тибрским рыбам. Лудовико пережил очень неприятные полчаса, и на этом его карьера чрезвычайного и полномочного посланника при папском дворе закончилась» (Андреев М.Л. Ариосто и его поэма. С. 495. Не от этих ли «тибрских рыб» — мандельштамовская строка «и при дворе у рыб ученый был советник...»?).
- 13 Поработав при дворе князей д'Эсте, Ариосто в 1521 г. покинул веселую и пышную Феррару и переселился, ради заработка, то есть ради возможности оплатить печатание «Орланда», в полудикую, расположенную далеко на отшибе, на стыке Апеннин и Апуанских Альп, глухую провинцию, где жизнь состояла из попыток договориться с местными разбойниками и с упрямыми, склонными к мелкому произволу местными дворянами. Общения и радостей не было никаких.
- 14 Главное сочинение Бембо — «Le prose della volgar Lingua» (1525, русский пер. М.Л. Андреева: *Бембо П. Рассуждения в прозе о народном языке // Литературные манифесты западноевропейских классицистов*. М., 1980. С. 33—49). Важнейшим фактором происходящих культурных перемен было появление и распространение печати. Книгопечатание было изобретено в предыдущем веке, однако только в начале XVI столетия оно стало повсеместной реальностью и увязало между собой стремительно теряющие политическую независимость, но тем сильнее тяготеющие к культурному взаимодействию области Италии. Центром книгопечатания была Венеция. Однако печатались там книги вовсе не на венецианском диалекте! Отсюда — задача, периодически возникавшая перед итальянскими деятелями культуры с особой болезненностью: создание общего литературного языка. Язык, на котором тогда говорили при дворах, был смесью десятка североитальянских диалектов. Не существовало авторитетной нормы, не существовало школ, где учили бы общему итальянскому языку, потому что в школах учили норме языка латинского.

За нормативизацию нового литературного языка берется Пьетро Бембо — венецианский аристократ, живущий в Риме и ставящий себе целью восстановить флорентийский язык во всем его былом великолепии, основываясь на традициях Петрарки в поэзии и Боккаччо в прозе. Венецианец, живущий в Риме и говорящий по-старофлорентийски, решил переучить современных ему флорентийцев и доказать, что и им, и всем остальным предстоит учить флорентийский язык как иностранный и сверяться с устаревшим языком Петрарки и Боккаччо. Так язык создающейся наконец совместной итальянской литературы искусственно был отброшен по времени назад, с тем, чтобы все области получили равные

тембру. А главное — сразу же, во второй строфе интонацией овладевает ирония, та самая, о которой пишут все исследователи и литературоведы, вставляя Ариостово творение в ряд самых знаменитых образцов жанра наряду с «Орлеанской девственницей» Вольтера и «Дон Жуаном» Байрона.

2

Приведем пример этой иронии — сразу в двух вариантах перевода. При цитировании октав Ариосто в левой колонке мы приводим перевод свободным стихом М.Л. Гаспарова, в правой — наш — из перевода книги Итало Кальвино, который в настоящий момент готовится к публикации¹⁵. В подстрочных примечаниях добавляется текст оригинала на итальянском языке и буквальный перевод, выполненный нами же.

<p>I-2 И на том я поведаю о Роланде Сказ, не сказыванный ни в повести, ни в песне; Как герой, столь славный своею мудростью, Неистов стал от любви, Если только та, от которой У меня самого заступает ум за разум, Мне оставит сил Довести обещанное до края¹⁶.</p>	<p>Я сразу расскажу о том подвохе, Который скрыт и прозой и стихом: О том, как он в любовной суматохе Своим хваленым тронулся умом. Коль та, что так же вертит мной, при том Дощипывая жалкий ум по крохе, Оставит мне хоть малость — в самый раз Докончить то, что обещал сейчас.</p>
---	---

Такая ирония облегчала и подслащивала продвижение читателя по романно-поэмному тексту. Но, увы, объем Ариостова «Роланда» необозрим, а события — неисчислимы. Поэма незаметно набрала вес и, невзирая на то, что у нее есть поистине волшебные крылья, — не взлетела, а пребыла в веках важным, ярким, массивным, гениальным и малоподвижным памятни-

стартовые возможности, и, сознательно принимая идею лингвистического анахронизма, в нем обрел пластичный и богатый материал Лудовико Ариосто. Подчеркиваем — для самого Ариосто языком повседневного общения был современный ему феррарский говор, а тот, что мы находим в «Орланде», был пластичной глиной и звонким мрамором для строф. В процесс его поэтического труда, таким образом, включалось сознательное лингвистическое новаторство, предназначенное для вечности.

15 См. сноску 8.

16 (I-2) Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
 cosa non detta in prosa mai, né in rima:
 che per amor venne in furore e matto,
 d'uom che sì saggio era stimato prima;
 se da colei che tal quasi m'ha fatto,
 che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
 me ne sarà però tanto concesso,
 che mi basti a finir quanto ho promesso.

(И тут же присовокуплю об Орланде, чего никто не поведал ни прозой, ни стихами: что от любви он обезумел и одурел, — человек, которого почитали мудрым до толе. Если та, что и меня почти таким же сделала и мой малый оставшийся ум час от часу по крохе подтачивает, оставит от того ума хотя бы столечко, чтобы хватило кончить, что я пообещал.)

ком самой себе. Странно, ведь она создавалась в эпоху высшего взлета Возрождения, когда полеты, по крайней мере для человеческого воображения, стали привычкой и крылья у многих были легки (вспомним хотя бы наброски летающих машин Леонардо да Винчи). У Шекспира счастье — это именно полет: «Но ты влюблен. Займи же пару крыльев / У Купидона и порхай на них!»¹⁷ Меркуцио моментально бросается спасать Ромео, как только тот произносит: «Любовь, как груз, гнетет меня к земле». Сверстники Ариосто в своих исканиях и творениях тоже никогда не занудствовали¹⁸.

На этом фоне, и в поисках решения — что же делать переводчику? — нам представилась очень отрадней перспектива обратиться к оригинальному тексту, помещенному в объятия удачно сделанного пересказа — легкого, веселого, почти комического.

Книга Итало Кальвино была впервые издана в 1970 году. Она создавалась для школьников. Однако Кальвино, литератор гениальной легкости, виртуоз ритма, человек редкого здравого смысла, сумел создать приятное и умное чтение для любого возраста.

Эта книга живет как особое явление в итальянской культуре вот уже тридцать пять лет. Она переведена на многие языки. На немецкий ее перевел Буркхарт Крёбер, известный как переводчик всех романов Умберто Эко. «Орланд Кальвино—Ариосто» в переводе Крёбера был роскошно издан со специально нарисованными для этой книги иллюстрациями¹⁹ и сразу вошел в Германии в список бестселлеров.

Конечно, публикации отрывков из поэмы Ариосто вперемешку с прозаическим пересказом — далеко не новость²⁰. Но мы не делаем пересказ самостоятельно, преследуя только желание заполнить пустоты между эпизодами. Мы предлагаем текст восхитительного писателя, дерзнувшего переложить Ариосто с итальянского на итальянский и выполнившего труд под своим обычным, неотделимым от него девизом — «легкость».

«Легкость» — частый мотив творчества Кальвино и излюбленная тема его эссеистики. Примечательна в этом отношении первая из Нуртоновских

17 *Шекспир В.* Ромео и Джульетта. Акт I, сцена 4. Пер. Т.А. Щепкиной-Куперник.

18 Вспомним, кто эти сверстники. Ариосто родился в 1474 г. и умер в 1533 г. В 1469 г. родился Никколо Макиавелли, в 1470 г. — Пьетро Бембо; эти двое — до Ариосто, а сразу после него родились Микеланджело Буонарроти (1475), Бальдассарре Кастильоне (1478), а в 1483 г. — Рафаэль. Когорта главных гениев Возрождения! Высший расцвет их деятельности приходится на тридцатилетие, когда был написан и издан «Орланд»: 1500—1530 гг. Микеланджело расписывает в эти годы Сикстинскую капеллу (1508—1512), Рафаэль — Ватиканские станцы.

19 Ludovico Ariosto's Rasender Roland, nacherzählt von Italo Calvino, mit ausgewählten Passagen des Originals in der Verdeutschung von Johann Diederich Gries, aus dem Italienischen übersetzt, eingerichtet und kommentiert von Burkhart Kröber. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2004.

20 Два самых известных русских издания, появившихся до новаторского газпаровского перевода 1993 г.: *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. Поэма в сорока шести песнях в переводах русских писателей. Русская классная библиотека. СПб.: Типография И. Глазунова, 1898; *Ариосто.* Неистовый Роланд. Перевод избранных мест, пересказы и комментарии А.И. Куршовой под редакцией А.А. Смирнова. Л.: ГИХЛ, 1938.

лекций, написанных им для выступлений в 1985—1986 годы в Гарвардском университете. Нортонские чтения существуют с 1926 года, в них принимали участие Т.С. Элиот, Игорь Стравинский, Хорхе Луис Борхес, Нортроп Фрай, Октавио Пас. Кальвино был первым итальянским писателем, приглашенным провести этот курс (после, в 1992—1993 гг., курс лекций в рамках Нортонских чтений был прочитан Умберто Эко). Кальвино умер, не успев прочитать лекции, но успев их написать. Эти шесть лекций объединены подзаголовком «Ценности литературы, которые необходимо сохранить для грядущего тысячелетия».

Так вот, в предисловии к первой же лекции Кальвино писал именно о легкости:

Моя работа почти всегда состояла в преодолении веса. Я избавлял от веса человеческие тела, небесные тела, города; больше всего я старался избавиться от веса повествовательную структуру и язык. В этой лекции я попытаюсь объяснить и вам и себе, почему я воспринимаю легкость не как недостаток, а как достоинство; где я нахожу эту ценность в прошлом, где — в настоящем и как проецирую на будущее²¹.

Переводимого нами «кальвиновского Орланда» мы даже называем по-новому, стремясь при этом обозначить «отдельность» предлагаемой трактовки. В русской традиции бытуют по меньшей мере два названия — «Неистовый Роланд» и «Неистовый Орландо», но в данном случае предложен третий вариант — «Обуянный Орланд».

Редактор издания в серии «Литературные памятники» Руф Игоревич Хлодовский пишет:

[При переводе поэмы Ариосто] спорно само заглавие. Филологи и историки литературы чаще всего (но теперь уже далеко не всегда) называют роман Ариосто «Неистовым Роландом». Они не хотят забывать, что исторически герой Ариосто восходит к старофранцузскому героическому эпосу, в частности к знаменитой «Песни о Роланде». Не посчитаться с этим, вроде бы, действительно нельзя. Однако невозможно не принять во внимание и то, что в романе Ариосто историческая память о французском народном эпосе полностью стерта. <...> ...Представить героя Ронсевальской битвы неистовствующим из-за неразделенной любви к ветреной Анджелике просто-напросто невысказано. Точно так же как совершенно невообразима его дружба с добродушным великаном Моргантом, порожденным фантазией итальянских кантасториев. Это совсем другой персонаж. К началу XIV в. французский Роланд прочно вошел в итальянский городской фольклор и так же естественно превратился в нем в итальянского Орландо, как итальянский Буово Д'Антон обернулся в русских народных книгах Бовой Королевичем. Уже создатель «Божественной комедии» говорил об Орланде, хотя имя Роланд в его время в Италии существовало и его носил один из знакомых Данте литераторов. М. Лозинский в своем переводе это учел («Рай», XVIII, 43). В отличие от филологов, русские поэты, как правило, предпочитали говорить не «Роланд», а «Орланд»²².

Переводчик же, предложивший передавать имя героя как «Роланд», М.Л. Гаспаров, дает такое объяснение своего решения:

21 *Calvino Italo. Sei proposte per il prossimo millennio.* Milano: Garzanti, 1988. P. 23. Пер. наш.

22 *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. Т. I. С. 9.

Особой заботой оказалась передача имен. По-итальянски героев каролингского эпоса зовут Орландо, Руджьеро, Ринальдо, Маладжиджи; по-французски — Роланд, Рожер, Рено, Можис; каждый язык переименовывал их на свой лад, и нужно было сделать выбор, наиболее удобный для русского языка с его привычкой к склоняемым существительным. Поэтому во всех сомнительных случаях за основу бралась самая интернациональная форма имени — латинизированная; отсюда в переводе Роланд, Руджьер, Ринальд, Малагис и т.д.²³

У нас, как и у коллег-предшественников, есть объяснение причин выбора названия. Орланд не «неистов» по натуре своей, просто на него согласно сюжету романа находит помрачение — по-итальянски «*furia*»; вот он и становится «*furioso*», а потом он отходит от бешенства и опять возвращается к поведению нормального человека. Имеются здесь и добавочные соображения — как фонетические, так и графические. Слово сочетание «Orlando Furioso» содержит четыре «о», это зрительный образ нуля, пустоты, безумия, и представляется, что в эмоциональном плане зияние гласных в выражении «Обуянный Орланд» воспроизводит этот графический эффект.

Подчеркиваем: книга Кальвино — перевод перевода. Кальвино переделывал язык и стиль, «избавляя от веса повествовательную структуру и язык»; он вообще был профессионалом-переводчиком, знаменитым своими великолепными работами — в основном с французского языка²⁴. Кальвино перелицовывает велеречивые, текучие октавы Ариосто на пружинистый, отрывистый лад. Это легко наблюдать по отрывку его прозаического текста:

В таверне на Пиренеях давали ужин. Внезапно раздался шум. Гостиник и подавальщики забегали: кто бросился к окнам, кто на улицу, глядят в небо, раскрыли рты. Женщины бросили очаг и стряпню и убежали в погреб.

— Что за черт? Затмение? Комета? — Двое гостей, вроде не робкого десятка. Один из них — великолепно наряженный рыцарь, лучезарный лик, золотые длинные пряди; второй — уродливая харя, кургузый и короткий, косматый и чернявый. Одет в обтягивающее трико.

Гостиник торопится извиниться: не волнуйтесь, все в порядке, он уже пролетел. Он? Кто? Он — крылатый конь, пролетает каждый вечер, верхом на нем летает кудесник. Когда кудесник видит красавицу, опускается и похищает. Поэтому женщины прячутся: и красивые, и те, кто полагают себя красивыми, то есть, выходит, все. Украденных женщин волшебник уносит в свой заколдованный замок в Пиренеях. Рыцарей уносит тоже. Тех, кого переборол в поединке. А перебарывает он всех: до сегодняшней поры каждый, кто отважился его вызвать, становился пленником.

Гости даже не ведут бровью. И первый и второй прибыли именно за этим. — Тогда, — встряхивает рыцарь золотую гривой, — дай мне проводника, и я вызову чародея!

— Я могу проводить, — вступает черный человечек. — Доверься.

Того и надо Брадаманте. Ибо рыцарь — это она, отважнейшая из дерзких в рядах Великого Карла. Брадаманта приходится сестрой монталь-

23 *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. Т. I. С. 539.

24 Прославленная его работа — переводы экспериментальной прозы Раймона Кено, в частности книги «Синие цветы» (*Queneau Raymond. I fiori blu.* Traduzione di Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1965), названной в русском переводе Ирины Волевич «Голубые цветочки» (*Кено Р.* Уп-ражнения в стиле. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 230–451).

банскому Ринальду, а чернявый человечек прозывается Брунел, он вор и служит при сарацинском войске. Это он украл у Анджелики волшебное кольцо, вывезенное из Китая (т.е. из Китая. — Е.К.). И Брунел, и Брадаманта замышляют освободить от чернокнижника Атланта одного из заключенных рыцарей, Руджера.

Когда в этот плавный и легкий текст вставляются октавы Ариосто, анахронизм — стык двух языковых эпох — ощущается как удар. Однако при правильной пропорции современного и старинного стилей древность свежает, становится забавной, радует ухо и глаз. Кальвино не меняет сюжет поэмы, но очевидно, что текст сильно переозвучивается его беззаботным и легким рассказчиком, который насыщает свой пересказ элементами литературоведческой критики, фактами истории, выражением своих вкусов и идей. Поэтому произведение становится другим. Оно приобретает другую аранжировку, в нем еще сильнее ощущается ироиколическое начало.

Сравним две разные аранжировки классического текста, разные прежде всего по своей «экстракции»: в левой колонке расположены отрывки из отдельного издания полного перевода поэмы, а во второй — октавы поэмы, взятые из окружения современной прозы. Повторим, что при цитировании октав Ариосто в левой колонке мы приводим перевод М.Л. Гаспарова, в правой — наш.

<p>I-10 А девица того шатра, Не желавши стать добычею победившего, Вскочила в седло и пустилась прочь, Упреждая побегом поражение. Верно, чуяла она, что сурова в тот день Обернется судьба к Христовым верующим. И вот въезжает она в лес, и на узкой тропе Пешего она встречает рыцаря²⁵.</p> <p>I-11 Вкованный в доспех, в шеломе над челом, С мечом при бедре, со щитом в руке, Несся он по лесу легче и быстрее, Чем бегун, налегке соревнуя за красный плащ. Ах, ни самая робкая пастушка Не отдернет так ногу перед едкой змеей, Как рванула поводья Анджелика Прочь от приближающегося пешего!²⁶</p>	<p>А дева, что сидела в той палате, в трофеи не желая попадать, в седло сигнула — конь случился кстати, он рядом пасся — и пошла скакать, предвидя, что не станет помогать в тот день фортуна христианской рати. По лесу узкой тропочкой гоня, вдруг видит конника, но без коня.</p> <p>Кираса, шлем, нарамник, латы, щит сума на поясе и меч тяжелый; но он стопой легчайшею бежит, чем на базаре гаер полуголый. Ах, ни одна пастушка в тени дола пред злой змеєю так не задрожит, как Анджелика — поводья рванула на всем скаку и лошадь развернула.</p>
--	---

25 (I-10) Dove, poi che rimase la donzella
ch'esser dovea del vincitor mercede,
inanzi al caso era salita in sella,
e quando bisognò le spalle diede,
presaga che quel giorno esser rubella
dovea Fortuna alla cristiana fede:
entrò in un bosco, e ne la stretta via
rincontrò un cavallier ch'a piè venia.

(Где оставалась дева, и выпадало ей становиться добычей сильнейшего, [но] по этому случаю [она] взлезла в седло и, улучив момент, показала спину, предвидя, что не симпатизирует в тот день Фортуна христианской вере, потому въехала в лес и на узкой тропе встретила конника без коня.)

26 (I-11) Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;

I-12

Это был Ринальд, удалой паладин,
Сын Амона, владетель Монтальбана,
У которого только что скакун его Баярд
Вырвался из крепких рук по воле случая.
Издали,

С первого же взгляда на красавицу,
Он признал в лице ее

те божественные черты,

Чьими чарами был в любовных путах²⁷.

I-13

А красавица устремляется прочь,
А красавица мчит стремглав
Меж частых стволов, меж редких стволов,
Не разбирая доброго пути;
Бледная, трепещущая, вне себя,
Вверясь скакуну,
Кружит она круги по дикому лесу,
И вот перед нею открывается река²⁸.

I-14

А над тою рекою сарацин Феррагус,
В кровавом поту, в битвенной пыли,

Хватило ей мгновенья, как ни странно,
чтобы признать красавца-молодца:
зовут его Ринальд из Монтальбано;
Амоном Монтальбанским звать отца.
Так вот, чуть он черты ее лица
вдали увидел, призрачно, туманно,
как тут же осознал: вот эта вот
его попутала в силки тенет.

Она же от него спешит-летит
по гуще и пути не разбирает:
коня колотит, бьет его, язвит,
пусть топь, пусть гать,
пусть конь бежит как знает;
сама бледна, едва не умирает,
вся не в себе, бессмысленно кружит,
пока не оказалась над рекою,
исполненной и ласки и покою.

А к той реке поклоном припадает
прокопченный и пыльный Феррагус.

e più leggier correa per la foresta,
ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo.
Timida pastorella mai si presta
non volse piede inanzi a serpe crudo,
come Angelica tosto il freno torse,
che del guerrier, ch'a piè venia, s'accorse.

(На туловище кираса, на голове шлем, на боку меч, в руке щит, но легче бежит по лесу, чем на соревновании за красным плащом полуголый мужлан. Робкая пастушка никогда столь проворно не уносит ноги от злой змеи, как споро вывернула поводья Анджелика, заметив этого спешившегося воина.)

- 27 (I-12) Era costui quel paladin gagliardo,
figliuol d'Amon, signor di Montalbano,
a cui pur dianzi il suo destrier Baiardo
per strano caso uscito era di mano.
Come alla donna egli drizzò lo sguardo,
riconobbe, quantunque di lontano,
l'angelico semblante e quel bel volto
ch'all'amorose reti il tenea involto.

(Это был тот молодец-паладин, сын Амона, господина Монтальбанского, от которого за некоторое время до того невесть почему убежал скакун Баярд. Как он вперил очи в донну, тут же узнал, хоть и издали, ангельский облик и хорошенькое личико, которое свергло его в любовную путаницу.)

- 28 (I-13) La donna il palafreno a dietro volta,
e per la selva a tutta briglia il caccia;
né per la rara più che per la folta,
la più sicura e miglior via procaccia:
ma pallida, tremando, e di sé tolta,
lascia cura al destrier che la via faccia.
Di sù di giù, ne l'alta selva fiera
tanto girò, che venne a una riviera.

(Донна повернула назад коня и по лесу во весь опор погнала его, не держась редколесья, не обходя гущу, не выбирала самый надежный и лучший путь, а в бледности, дрожа, сама не в себе, дала коню торить дорогу, туда, сюда, и по густому дикому лесу до того докружилась, что оказалась на берегу реки.)

Искал от боевых забот
Отдыха и глотка воды.
Поневоле замедлил он на этом берегу,
В торопливой жажде
Уронил он в струю шишак
И напрасно его отыскивал²⁹.

I-15

С криком, во весь опор
Вынеслась на него
перепуганная красавица;
Вскакивает Сарацин на крик,
Смотрит в ее лицо,
И узнает
В бледной и смятенной от перепуга
Ту, о которой он так давно не слышал,
Во всаднице этой —
прекрасную Анджелику³⁰.

I-16

Он был рыцарь,
И сердцем горяч, как Ринальд и как
Роланд:
Без шлема, как в шлеме,
Рьяно он прынул на защиту девицы —
С мечом наголо, с криком на бегу
Против неоробелого Ринальда.
Не раз они видывали друг друга,
Не раз переводывались булатом!³¹

Напился было, а теперь страдает,
что, утоляя жаркий пламень уст,
шелом отставил, как ненужный груз...
А шлем бултых на дно — и утопает!
И, как он ни старается, никак
из вод не выловляется шишак.

Тут на него внезапно, как гроза,
с великим воплем дева наскочила.
Тогда и сарацин во все глаза
воззрился на нее, что было силы,
и опознал прелестный образ милый,
хотя со страху нет на ней лица
и хоть смутна она и бледнолика,
но он уверен: это Анджелика!

Был Феррагус не робкого десятка,
да и влюблен не меньше, чем другой.
Без шлема, но не чуя недостатка
в вооружении, рванулся в бой
помериться и силой и судьбой
с лихим Ринальдом, чья знакома хватка:
у них уже немало было встреч,
чей результат решал звенящий меч.

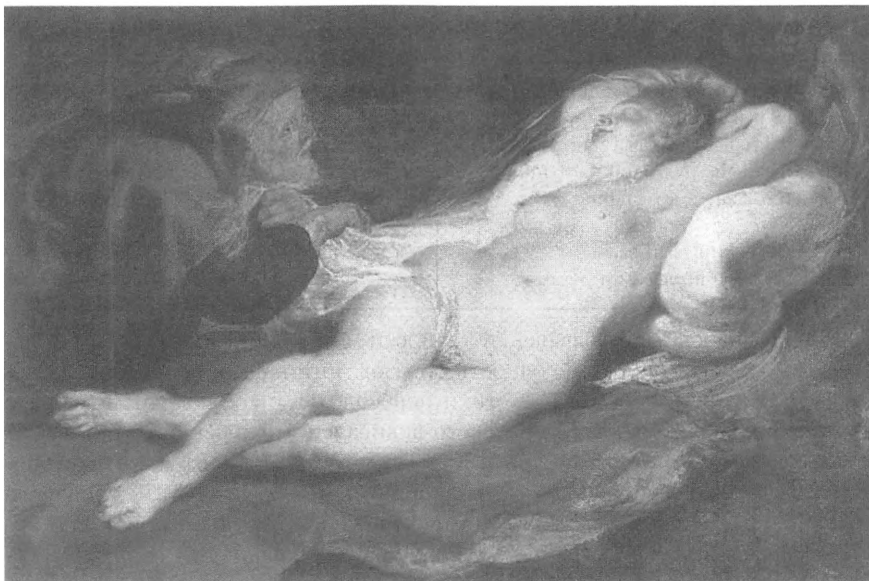
- 29 (I-14) *Su la riviera Ferrau trovosse
di sudor pieno e tutto polveroso.
Da la battaglia dianzi lo rimosse
un gran disio di bere e di riposo;
e poi, mal grado suo, quivi fermosse,
perché, de l'acqua ingordo e frettoloso,
l'elmo nel fiume si lasciò cadere,
né l'avea potuto anco riavere.*

(А на той реке обнаружился Феррагус, весь потный и весь пропыленный. От битвы он был отвлечен сильной страстью попить и передохнуть; вслед за чем, уже против воли, он тут и остался, ибо, жадный до воды и спешливый, уронил в речку шишак и никак не мог его вытащить.)

- 30 (I-15) *Quanto potea più forte
gridando la donzella ispaventata.
A quella voce salta in su la riva
il Saracino, e nel viso la guata;
e la conosce subito ch'arriva,
ben che di timor pallida e turbata,
e sien più di che non n'udì novella,
che senza dubbio ell'è Angelica bella.*

(Как только хватало сил, на него летела воя перепуганная девица. Услышав этот голос, подскочил на берегу Сарацин и вперился в ее лицо и вмиг понял, кто это перед ним, хотя она была и бледная, и размученная и о ней уже много дней ничего было не слышать, но без сомнения — это и есть красавица Анджелика.)

- 31 (I-16) *E perché era cortese, e n'avea forse
non men de' dui cugini il petto caldo,
l'aiuto che potea tutto le porse,
pur come avesse l'elmo, ardito e baldò:
trasse la spada, e minacciando corse
dove poco di lui temea Rinaldo.
Più volte s'eran già non pur veduti,
m'al paragon de l'arme conosciuti.*



П.П. Рубенс. Анджелика и отшельник (1626).

воспринимался гротескно-сказочный аспект. Однако уже в живописи XVII века ариостовские сюжеты начинают ассоциироваться в первую очередь с эротизмом, вуайеризмом, утонченной порочностью. Картина Питера Пауля Рубенса «Анджелика и отшельник» (1626, Вена, Kunsthistorisches Museum) воспроизводит известный эпизод из восьмой песни, когда дева оказывается во власти сластолюбивого, но бессильного старца. Картина Рубенса — абсолютно сексуальная сценка в духе «Юпитера и Антиопы» или «Отдыха Дианы», всех венецианских спящих Венер живописи Чинквеченто. Она решена в ключе той же лихой иронии, что и октавы оригинала: на месте традиционного сатира, в положении и в позе божества похоти — расслабленный старец, к тому же в рясе священнослужителя.

Анджелика вечно убегает. Она — объект любовной гонки. Эта красotka сплошь и рядом воспринимается исключительно как постельное мясо. И обращение с ней предполагается откровенно солдафонское:

<p>I-58 «...Я сорву эту утреннюю розу, Чтобы от времени она не увяла, — Ибо знаю, что для женщины нет Ничего иного желанней и слаще. Даже ежели на ее лице Ужас, и боль, и слезы, Ни отпор, ни притворный гнев Не помеха моему замыслу и делу»³⁵.</p>	<p>«...Сорву я свежий цвет прелестной розы, чтоб ей бессмысленно не увядать. Известно, каковы девичьи грезы: им наш наскок — не страх, а благодать. В охотку им притворно пострадать, в охотку им пускать фонтаном слезы! Хоть гнев, хоть рев, пусть и слеза, пусть две, я вышью свой узор по той канве!»</p>
--	---

35 (I-58) Corrò la fresca e matutina rosa,
 che, tardando, stagion perder potria.
 So ben ch'a donna non si può far cosa
 Che più soave e più piacevol sia,
 ancor che se ne mostri disdegnosa,
 e talor mesta e flebil se ne stia;
 non starò per repulsa o finto sdegno,
 ch'io non adombri e incarni il mio disegno.



А. Савинио. Руджеро и Анджелика (1931).

Героиня вечной эротической охоты часто изображается в роли обнаженной всадницы (верховая езда), а также в позе обнаженной, привязанной к дереву или скале девы, ожидающей насильника (Анджелика на Эбуде, песнь X). Такова композиция полотна Жана-Огюста-Доминика Энгра «Руджер освобождает Анджелику» (1839, Лондон, Национальная галерея), где миф Персея и Андромеды интерпретируется столь же пародийно, что и в тексте оригинала. В призывно обнаженном виде представлена Анджелика и на картине Арнольда Беклина (1871, Gemäldegalerie, Берлин). На картине Эжена Делакруа (1860, коллекция Дрейфуса-Беста, Швейцария) Анджелику обнимают крайне сексуальным образом. Что уж говорить о часто воспроизводимой, хотя и хранящейся в частной коллекции, картине Альберто Савинио «Руджеро и Анджелика» 1931 года, где Руджеро донельзя сексуально напорист: голова у него петушка с напряженным греб-

(Сорву я свежую утреннюю розу, не то, если мешкать, кончится ее сезон. Я хорошо знаю, что нельзя сделать женщине ничего более желанного и приятного, даже если она представляется гневной, а иногда грустной и жалобной от этого. Но я не намерен по причине ее отпора или притворного гнева ни растушевывать и ни раскрашивать свой рисунок.)

нем и тугими полушариями бородки, в руке меч, Анджелику он прижимает к себе. Кстати, не одну Анджелику художники, работающие с темами «Роланда», изображают в качестве объекта эротических вожделений: дама Пинабела также изображена в обнаженном и принуждаемом состоянии на картине «Марфиза и непреклонная женщина» Эжена Делакруа (1852, Балтимор, Художественный музей Уолтерса).

Переводя, повторим, не отдельно взятую поэму Ариосто, а куски поэмы Ариосто в контексте современной книги, то есть создавая свою версию в мире, памятуя о всех этих многочисленных живописных интерпретациях, и обо всех фривольных ироиколических вариациях в октавах, и об «Энеиде» Котляревского, и о «Руслане и Людмиле», и о шемаханской царице, мы чувствуем: не только можно, но и должно принять в имени Анджелики для русского текста вульгарное русское ударение на третий слог вместо нормального итальянского ударения на втором слоге. Так мы уйдем от «ангельских» коннотаций, повторим ошибку Пушкина и заодно восстановим в памяти читателей игривые приключения маркизы из романов Анны и Сержа Голон (например, «Анжелика — маркиза ангелов») и снятых по ним фильмов.

На фоне прозы Кальвино, ради сохранения контраста с этой прозой, необходимо было акцентировать стихотворную форму вставок: соблюсти в переводе восьмистрочную рифмованную строфу, сохранить обязательный для русской октавы пятистопный ямб с чередованием мужских и женских рифм. И все же у нас октавы приобрели новую физиономию. Считая самой слабой стороной октавы ее монотонность, мы решили везде поменять местами пятую и шестую строки. Этим была сломана нудная интонация, введена новая пара либо мужских, либо женских строк в середине каждой строфы, дополнительно к парной концовке, которая традиционно в октавах заряжена комичностью. Двойное нарушение альтернанса — очень богатая возможность, удваивающая комические потенции строфы. Октава Ариосто, как и вообще октавы у итальянских поэтов-ироиколиков большой формы XVI—XVII веков (у Пульчи в «Морганте», у Тассони в «Похищенном ведре», у Липпи в «Освобожденном Мальмантите»), гиперактивна, в ней постоянно присутствуют каламбуры, комичные рифмы, забавные повороты интонаций. Это ценил в октавах Ариосто Пушкин, не случайно писавший о Вольтере (имея в виду ироиколическую «Орлеанскую девственницу»): «Арьоста, Тасса внук...»³⁶ Октавами переводил на итальянский язык с французского ту же Вольтеру «Орлеанскую девственницу» Винченцо Монти, октавы избрал Джакомо Леопарди для своих «Паралипоменов к «Батрахомиомахии»».

4

«Перевод — это торговля» («traduzione é negoziazione»), — процитируем ключевой термин из новой книги Умберто Эко, посвященной опытам переводов — как выполненных им, так и выполненных на основании его текстов³⁷. Неизбежно поступаясь рядом элементов, другие, выделенные и кодифицированные ряды смыслов переводчик оберегает и «выторговывает». Главное — хорошо знать, что можно отдать, а за что надо сражаться.

Октавы нашей версии Ариосто не виртуозны. Не удастся всюду держать богатую рифму, допускаются и глагольные, допускаются и неточные, ибо

36 Пушкин А.С. Городок (1815) // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. I. С. 335.

37 Eco U. Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.

задача прежде всего — не проявить удал в версификации, а сохранить и прочертить причинно-следственные связи между сегментами рассказа, стремясь передать игры логических последовательностей. Всюду в нашем стихотворном тексте мы стремимся следовать установке на длинные сложноподчиненные предложения с разговорно-непринужденными связками, ориентирующими читателя на специфически фамильярное восприятие («*Так вот, чуть он черты ее лица / вдали увидел, призрачно, туманно, / как тут же осознал: вот эта вот / его попутала в силки тенет*» — I, 12). Комическая поэзия обычно требует, чтобы подобные связки были четко прописаны. Наоборот, высокий «штиль» приглашает наслаивать сообщения, предоставляя читателю самостоятельно домысливать связи между ними. В оригинале у Ариосто игра последовательностей и противлений в сегментах поэтической фразы очень тонка, многие строфы увязываются между собой в длиннейшие предложения. В гипотетической другой аранжировке, если сегменты высказывания будут последовательно нанизаны, читатель, исходя из их последовательности, прекрасно увяжет мысли сам — но при этом не улыбнется. А улыбнется он, если автор увязывает «дважды два четыре» без него, и бывает, что у автора получается пять, и читатель видит, как смешно (или порой парадоксально) домысливает автор и переводит переводчик.

Регулируя свою работу подобными, хотя и не непреложно соблюдаемыми, правилами, в частности — принимая курс на введение забавных связей между сегментами, мы поневоле воспроизводим черты некоторых конкретных индивидуальных стилей русской поэзии. Ведь перевод обычно всегда ориентируется на чей-то звук, в редчайших случаях — сознательно, чаще всего — бессознательно. Одним русским поэтам скорее присущи сложносочиненные фразы, другим в большей степени — сложноподчиненные. Обилие сложноподчиненных предложений, открытость простонародной лексике и установка на комически звучащие парные рифмы располагают думать, что пусть произвольно, но, ловя нужный звук, при переводе мы равнялись на некоторые интонации Давида Самойлова — скажем, на поэму «Струфиан».

<p>(IV-27) Она вскидывает победную руку — Отсежь сраженному голову; Но глядит ему в лицо и отводит удар, Гнушаясь недостойным отомщением. Она видит: перед ней в последней беде — Чтимый старец с печальным ликом, Лоб в морщинах, седые кудри И ему лет семьдесят или близ того.</p>	<p>Замыслив обезглавить колдуна, победную уже десницу вздела, но, видя лик почтеннейший, она решила не кончать худого дела. Был старый знахарь жалок до предела, в морщинах кожа вся испещрена, и означали белые седины подход семидесятой, знать, години³⁸.</p>
---	--

- 38 (IV-27) *Disegnando levargli ella la testa,
 alza la man vittoriosa in fretta;
 ma poi che 'l viso mira, il colpo arresta,
 quasi sdegnando si bassa vendetta:
 un venerabil vecchio in faccia mesta
 vede esser quel ch'ella ha giunto alla stretta,
 che mostra al viso crespo e al pelo bianco,
 età di settanta anni o poco manco.*

(Намереваясь отрубить ему голову, она быстро поднимает победительную руку; но, глянув тому в лицо, останавливает удар, будто пренебрегая такой низкой мезтью; почтенного старца с грустным лицом, видит она, привелось ущемить, он лицом морщинист, волосами бел, и ему лет семьдесят или совсем ненамного меньше.)

<p>(IV-28) «Возьми, юный, жизнь мою, ради неба!» — Молвит старец, в гневе и горе. Но как рвется он отдать жизнь, Так она противится отнять ее. А желает она узнать: Кто он? И зачем он воздвиг Здесь, в глуши, свой оплот? и зачем В целом мире сеет он погибель?</p>	<p>«Ну, с Богом, бей, давай же, молодчина, торопит тот. — Быстрой меня убей!» Но чем ему желательней кончина, тем паче нежелательнее ей. Она в ответ желает знать скорей, кто родом этот пожилой мужчина, зачем построил эту цитадель и целый мир преследует оттель³⁹.</p>
<p>(IV-29) «Ах, не по недоброму умыслу Внес я замок на высь утеса, — Простонал к ней старый чародей, — И не из корысти стал я хищником, А подвигла меня любовь Уберечь от рокового пути Славного рыцаря, обреченного от звезд Стать крещеным и пасть от измены...»</p>	<p>— Да не зловредна воля-то моя, — ей чародей отвечает уныло, — И не по алчности ворую я, а чтоб спасти от чудотворной силы того, чье счастье мне безмерно мило, кому накликала ворожея, что вскоре суждено ему креститься, быть предану и с жизнью распроститься⁴⁰.</p>

Приведем для контраста пример нашей же ориентации на совсем иной поэтический ряд — на язык комической поэзии А.К. Толстого и братьев Жемчужниковых⁴¹. Пример мы возьмем из нашего перевода стихотворений итальянского поэта XIX века Джузеппе Джусты⁴².

39 (IV-28) — Tommi la vita, giovane, per Dio, —
 dicea il vecchio pien d'ira e di dispetto;
 ma quella a torla avea sì il cor restio,
 come quel di lasciarla avria diletto.
 La donna di sapere ebbe disio
 chi fosse il negromante, ed a che effetto
 edificasse in quel luogo selvaggio
 la rocca, e faccia a tutto il mondo oltraggio.

(— Отбери жизнь у меня, молодец, ради Бога, — говорит старец, полный гнева и раздражения. А она настолько же в сердце не согласна отнимать ее, насколько он порывается с нею расстаться. Донна захотела узнать, кто такой этот колдун и для какой цели выстроил в нелюдном месте крепость и вредительствует всему остальному миру.)

40 (IV-29) — Né per maligna intenzione, ah! lasso!
 (disse piangendo il vecchio incantatore)
 feci la bella rocca in cima al sasso,
 né per avidità son rubatore;
 ma per ritrar sol dall'estremo passo
 un cavallier gentil, mi mosse amore,
 che, come il ciel mi mostra, in tempo breve
 morir cristiano a tradimento deve.

(— Ох, не по злему умыслу! — говорит, плача, старый чародей, — построил я оплот на вершине горы, и не от жадности я хититель; а чтобы уберечь от крайнего шага одного славного рыцаря. Мною движет любовь, ибо он, как указывают небеса, в скором времени должен будет умереть христианином по вине предателя.)

41 Замечательный переводчик и пристрастный ценитель чужих работ, В.С. Муравьев когда-то сетовал, будто именно стихом братьев Жемчужниковых М.Л. Лозинский перевел «Божественную комедию» (*Муравьев В.С.* «Нет хороших и плохих переводчиков, есть удачные и неудачные переводы». Интервью Е. Калашниковой от 4 июня 2001 года // www.russ.ru/krug/20010604_mir.html. Это было последнее интервью и последняя публикация рано умершего В.С. Муравьева). Вдумавшись в высказывание Муравьева, с ним трудно согласиться. Язык Лозинского гораздо больше напоминает повествующие стихи Лермонтова («Мцыри»), но испещрен торчащими из каждой строки архаизмами.

42 Этот перевод опубликован в издании: *Джусты Дж.* Шутки. М.: Наука, 1991.

Работа со стихами Джусты была очень затруднительной. Во-первых, оригинальный текст звучал чересчур католически, во-вторых, чересчур богохульно, в-третьих, изобиловал малопонятными реалиями, в-четвертых, был резко динамичен (очень плотная строка, ничего декоративного), в-пятых, речь в оригинале постоянно шла о еде, а темы еды с иностранного на русский язык обычно переводятся со скрипом. Преодолеть все пять перечисленных трудностей помог, думается, именно дух Козьмы Пруткова.

Попробуем проиллюстрировать это отрывком из перевода произведения Дж. Джусты «Здравицы» (I brindisi, 1843).

<p>1 Я обещал вам здравицу, но все же Надумал-таки проповедь прочесть. Оно разумнее: никто не сможет, Мою тем самым опорочив честь, Сказать, что я гуляю, как бездельник, И в мясоед и в постный понедельник. <...></p> <p>8 Что делать! Человек есть человек, Ему все человеческое близко. И в самый древний, в заповедный век Его манили котелок и миска. Перенесем же кафедру к печи И вспомним все библейские харчи.</p> <p>9 Григорий, папа наш, любя священство И севши на апостольский престол, Заботой не оставил духовенство, Определив ему сытнейший стол. Какое причту причтено снабженье — Глядите на любом богослуженье.</p> <p>10 В Писании жуют, куда ни ткни. Старик Адам на яблочко польстился, Хоть было твердо сказано: ни-ни! И крупного имения лишился. Простое яблочко! И вот те на! А что уступим мы за каплуна?</p> <p>11 Не говорю о Лоте уж и Ное — Отцы пивали, сколько им ни дай! Нет, лучше вспомню тех, кого по зною Вел Моисей в обетованный край. Как плакали они, ломая руки, О чесноке египетском и луке!</p> <p>12 Иаков купно с мамочкой своей Провел папашу на тарелке супа И поступил как истинный еврей, Продавши горсть бобов совсем не глупо, Причем родному брату. Но сейчас Евреи просят больше во сто раз.</p>	<p>Io vi ho promesso un brindisi, ma poi Di scrivere una predica ho pensato Perché nessuno mormori di noi; Perché non abbia a dir qualche sguajato Che noi facciamo la vita medesima Tanto di carneval che di quaresima. <...></p> <p>Tutti siam d'una tinta, e per natura Ci tira la bottiglia e la cucina; Dunque accordiam la ghiotta alla scrittura; Anzi, portando il pulpito in cantina, Vediam di fare un corso di buccolica Tutto di balla alla chiesa cattolica.</p> <p>Papa Gregorio e un papa di criterio E di Dio degnamente occupa il posto, Eppur si sa che il timpano e il salterio Accorda all'armonia del girarrostio; E se i preti diluviano di cuore, Lo potete vedere a tutte l'ore.</p> <p>La Bibbia e piena di ghiottonerie: Il nostro padre Adamo per un pomo La prima fe' delle corbellerie, E la rosa ne' denti infuse all'uomo. S'ei per un pomo si giuoco il giardino Cosa faremo noi per un tacchino?</p> <p>Niente diro di Lot e di Noe, Ne d'altri patriarchi bevitori, Ne di quel popol ghiotto che Mose Strascino seco per si lunghi errori; Che male avvezzo, sospiro da folle Perfin gli agli d'Egitto e le cipolle.</p> <p>Giacobbe, dalla madre messo su, Isacco trappolo con un cibreo, E inoltre al primogenito Esau Le lenticchie vende da vero Ebreo: Anzi gli Ebrei, per dirla qui tra noi, Chiedono il doppio da quel tempo in poi.</p>
--	---

<p>13 Всех помянуть — со счету можно сбиться. К примеру, очень мил Ионафан. Отец евреям приказал поститься, А он наелся меду, как болван. Чтoб усмирить рассерженный желудок, Мы все готовы потерять рассудок.</p>	<p>Vo' dire anco di Gionata, che mentre Saulle intima ai forti d'Israele Di tener vuoto per tant'ore il ventre, Ruppe il divieto per un po' di miele; Tanto e ver che la fame e si molesta, Che per essa si giuoca anco la testa.</p>
<p>14 А ныне от ветхозаветных строк Приникнем к строкам Нового Писания И обнаружим, что святой урок — Все заповеди, притчи, предписанья За исключеньем, почитай, двух-трех, — До Тайной Вечери Христос берег.</p>	<p>Venendo poi dal vecchio testamento A ripassar le cronache del nuovo, Cariche, uffici, piu d'un sacramento, Parabole, precetti, esempi, trovo (Se toglì qua e la qualche miracolo) Che Cristo li fe' tutti nel Cenacolo.</p>
<p>15 Все, что в тарелке, в котелке, в стакане, Все Сыном Божиим освящено. К примеру, как-то раз на свадьбе в Кане, Когда некстати кончилось вино, Он, рассудив, что это не годится, Поспешно перегнал в вино водицу. <...></p>	<p>Sembra che quella mente sovrumana Prediligesse il gusto e l'appetito; Come fu visto alle nozze di Cana Che sul più bello il vino era finito, Ed ei col suo potere almo e divino Li su due piedi cangio l'acqua in vino. <...></p>
<p>21 Так все же — каково должно быть сгедо У тех, кто верит в папочку, в сынка И в то, что между ними? «В час обеда Молюсь посредством каждого куска!» А если вам выходит это ересь, Что ж, буду жить, в той ереси уверяюсь.</p>	<p>Dunque destino par di noi credenti Nel padre, in quel di mezzo e nel figliuolo, Di bere e di mangiare a due palmenti, E tener su i ginocchi il tovagliolo; E se questa vi pare un'eresia, Lasciatemela dire e così sia.</p>

На фоне затронутых тем и возвращаясь к многочисленным аранжировкам русскоязычных переводов Ариосто, логично возникает вопрос: как сформулировать различие подхода разных переводчиков к единому материалу? Описание принципов работы М.Л. Гаспарова вычленимо из дихотомии, приведенной в его собственном интервью, данном Е. Горному, Д. Кузовкину и И. Пильщикову в Тарту 20 марта 1990 г. :

...Есть вопрос, который задается как тест: «Какой “Гамлет” вам больше нравится: Лозинского или Пастернака?» Для меня — Лозинского. Для Пастернака переводы были средством выявить собственную поэтику на обезличенном фоне переводческого языка. Для Лозинского же собственная поэтика должна была уничтожиться, автор перевода должен быть как можно более прозрачным стеклом. Так как субъективно я больше склонен к самоуничтожению, чем к самоутверждению, то, может быть, поэтому идеал Лозинского мне ближе. Из русских переводчиков XX века я считаю его крупнейшим⁴³.

В этой дихотомии не находится места тому принципу, который был использован нами при работе с кальвиновским «Ариосто»: наш вариант оказался третьим. Не собственная, упаси Господи, поэтика, но и не прозрачное стекло, а отражение чуть искривленным зеркалом, учитывающим необходимость скрадывать много aberrаций, много невозможностей и мно-

43 Alma Mater (Тарту). 1990. Апрель. № 42.

го потерь. Кривизна отражающей поверхности этого зеркала рассчитывается намеренно, дабы создавался новый качественный эффект.

Переводческое искусство совершает периодические качания между буквализмом и вольничаньем, — говорит М.Л. Гаспаров там же. — В XIX веке господствовало вольничанье; в первой четверти XX — буквализм; в социалистические времена — вольничанье, а сейчас маятник дрожит и начинает вроде бы обратное движение. Это связано с общим распространением культуры то вширь, то вглубь. Вольничанье — это работа для потребителя, буквализм — для производителя, то есть возможность дать какой-то новый набор художественных средств, которые могли бы пригодиться в своей оригинальной литературе.

Как видим, внедрение в «принимающую» литературу инакого, неожиданного качества Гаспаров ассоциирует с буквалистским подходом к переводческому ремеслу; вольничанье же, наоборот, он представляет в виде бесплодной в смысле новаторства работы, имеющей целью выпятить личность переводчика. Нам же представляется, что, проводя это разграничение, нельзя не оговаривать одно «но», а именно: оправданность различного обращения с различными стилистическими стихиями.

В этом отношении, кажется, очень продуктивно тонкое рассуждение В.А. Жуковского, который высказал весьма интересную для сопоставительной стилистики и теории перевода мысль о межъязыковой близости одних жанров и межъязыковой разобщенности других. Он писал: «Все языки имеют между собой некоторое сходство в высоком и совершенно отличны один от другого в простом или, лучше сказать в простонародном. Оды и прочие возвышенные стихотворения могут быть переведены довольно близко, не потеряв своей оригинальности; напротив, басня (в которую, надобно заметить, входят и красоты, принадлежащие всем другим родам стихотворства) будет совершенно испорчена переводом близким»⁴⁴.

Следовательно, текст веселый, — такой текст, который называется у Жуковского «простым», — оправдывает подход с фантазией, «штучное» обращение. При этом «красоты, принадлежащие всем другим родам стихотворства», должны быть в нем аккуратно сохранены. «Штучность» никак не подразумевает потерю смыслов или коверкание синтаксических и грамматических рисунков. Конечно, стремясь к идеалу, следовало бы не отступать от замечательных заветов В.К. Третьяковского, провозглашенных в предисловии к его двухтомнику «Сочинения и переводы» (СПб., 1752):

- 1) Надобно, чтоб переводчик изобразил весь разум, содержащийся в каждом стихе;
- 2) чтобы не опустил силы (ударения), находящейся в каждом же;
- 3) чтоб то же самое дал движение переводному своему, какая и в подлинном;
- 4) чтоб сочинил оный в подобной же ясности и способности;
- 5) чтоб слова были свойственны мыслям;
- 6) чтоб они не были барбарисмом опорочены;
- 7) чтоб грамматическое сочинение было исправное, без солецисмов;
- 8) как между идеями, так и между словами без прекословий;
- 9) чтоб, наконец, состав стиха во всем был правилен, так называемых затычек или пустых бы добавок не было; гладкость бы везде была;
- 10) вольностей бы мало было, ежели невозможно без них.

44 Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Русские писатели о переводе. М., 1960. С. 87.

Подытожим: высказанные выше мысли о некоторых приемах и решениях касались уникального материала. Речь шла о переводе перевода, о переводе облегченной и комизированной версии произведения, комического и в изначальном виде, однако по традиции и вследствие объема всеми, вплоть до переводчиков, признаваемого тяжелым для восприятия⁴⁵. Трудности такого «перевода второй степени» пропорциональны составной природе оригинала. В то же время «какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить»?⁴⁶

Не случайно в «Дон Кихоте» Сервантеса священник заявляет, что переводить Ариосто — занятие гиблое. Когда священник перебирает романы, сгубившие доброго сеньора Алонсо Кехана и превратившие его в «обуянного» по образцу Орланда, он говорит: «Orlando furioso... Если этот последний отыщется среди наших книг и мы увидим, что говорит он не на своем родном языке, а на чужом, я не почувствую к нему никакого уважения; но если он будет говорить на своем — я возложу его себе на голову»⁴⁷. Не будем отчаиваться, не станем ругать русский язык, как его ругал Батюшков, — за непохожесть на итальянский: «...Извини, что я сержусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарки, из уст которого что слово, то блаженство»⁴⁸. А.В. Дружинин еще в XIX веке обещал нам поддержку времени, которое способно «продвинуть дело лучше всяких усилий со стороны переводчиков». Воспользуемся и поддержкой чудесного мастера легкости, делящего с нами историческое время, — поддержкой Кальвино. И попробуем сделать так, чтобы читателю все-таки захотелось «возложить» результат наших стараний себе на голову. Тем более, что этот результат получится в десять раз короче, а следовательно, и легче прототипа.

45 Это — мнение М.Л. Гаспарова. Его уже цитировавшееся выше интервью озаглавлено публикаторами «Я не имел намерения переводить Ариосто... Я хотел его просто прочитать». Из слов интервьюируемого также явствует, что процесс чтения Ариосто не представляется ему простым и легким делом. «И я решил: когда на Страшном Суде меня будут спрашивать, почему ты не читал того-то, не читал того-то и еще смел называть себя филологом, то я на каждый вопрос буду отвечать: "Зато я прочел Ариосто! Зато я прочел Ариосто!..." А у Ариосто такой запутанный сюжет, что читать его без карандаша в руке невыносимо, иначе потеряешься между персонажами и эпизодами. Ну, а взять в руки карандаш — это уже значит себя обречь. Так и получилось».

46 *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Мандельштам О. Сочинения. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 142.

47 *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: В 2 т. / Пер. с исп. К. Мочульского. Л.: Лениградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1949. Т. I. С. 58.

48 *Батюшков К.Н.* Из письма к Н. Гнедичу от 5 декабря 1811 г. // Батюшков К.Н. Избранная проза. М., 1988. С. 324.



ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИОНА ИЗ ЧРЕВА ПОДЛОДКИ

Покровский А. *Ком.* — СПб.: ИНАПРЕСС, 2002. — 384 с. Покровский А. *Бежемот.* — СПб.: ИНАПРЕСС, 2004. — 224 с. Покровский А. *Люди, лодки, море.* — СПб.: ИНАПРЕСС, 2004. — 304 с.

Что я знал про Александра Покровского? Что он служил на флоте, вплоть до подводной лодки, и очень смешно пишет обо всем том маразме, который там сконцентрирован¹. Я читал. Действительно смешно. Проза Покровского относится к тоже морской и тоже смешной прозе Виктора Конецкого примерно как анекдот, рассказанный в курилке, к анекдоту, рассказанному с высокой трибуны. То есть привкус подлинности, реальности (плавно переходящей в ирреальность) для меня в прозе Покровского, когда я начал читать его книги подряд, уже был.

Что же добавилось? Или, если сформулировать точнее: что накопилось?

Во всех рассказах Покровского, даже самых эпических, о третьих-четвертых лицах, автор присутствует в каче-

стве главного организующего персонажа. Он, выражаясь словами Блока, «находит строй в нестройном вихре чувства». Говоря чуть прямее, в диком абсурде жизни. По мере службы этот абсурд накапливается в мозгу, памяти, душе, как свинец. И для выведения его нужен новый, тщательно выверенный, глубочайший строй. Он порождает очень точную интонацию, стиль. Автор узнаваем по одной фразе. Это похоже на кинематографические — операторские и монтажные — приемы обработки драгоценного сырья. Мы уже вспомнили (от противного) Конецкого. По ощущению действительной близости вспомним двух других земляков Покровского — Довлатова и Голявкина.

Самоопределение автора идет зеркально, через проницательного героя. Рассказ «Клоун»:

Долго так продолжалось. Все считали меня за придурка, и всех это устраивало.

Вот только замначпо меня раскусил.

О-о-о, это была сказочная сволочь.

Он меня понял.

Он увидел меня.

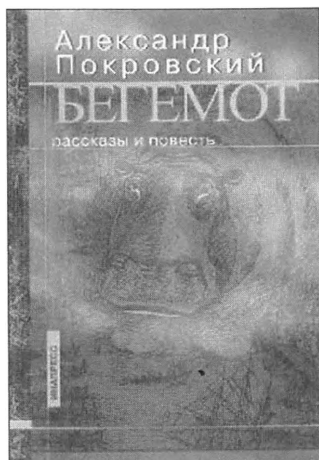
...

1 Александр Покровский родился в 1952 г. Служил начальником химической части на различных подводных лодках Северного флота (до 1985 г.) и в 1-м ЦНИИ Министерства обороны в Ленинграде. В 1991 г. уволился в отставку в звании капитана 2-го ранга. Первый рассказ — «Найда» — написал в 1983 г. Публикуется с 1993 г.

И понимал он меня правильно.

— А ведь вы нас ненавидите, — сказал он и объяснил эту свою мысль очень доходчиво.

толковый диалог за дверью. Автор возвращается к своему замыслу. Все. No comments.



Сквозной пафос прозы Покровского — сохранение человеческого в нечеловеческих условиях. Очень, кстати, своевременная книга. Не случайно ошеломленный уровнем скотства матросик кричит боцману: «Вы никто!» — автор же молчаливо поддерживает героя. Сочное ругательство заклеямило бы гада, но оставило *здесь*, слово «никто» выводит его за рамки человеческого мира.

Покровскому оказывается доступным необыкновенно смешное. Тут он близок к уровню Зошенко — одно сверхметкое слово заставляет читателя отложить на время книгу и отсмеяться. Покровский буквально на одной стремительно-телеграфной странице изображает пять часов томительного ожидания — и мы чувствуем эти пять часов. Что еще более удивительно — авторский операторско-монтажный стиль позволяет ему приблизиться к трагическим вершинам Шаламова. Вот — из рассказа «Найда» — о собаке:

Вечером на ют никто не пошел.

Там все еще стояла Найда.

Утром она умерла.

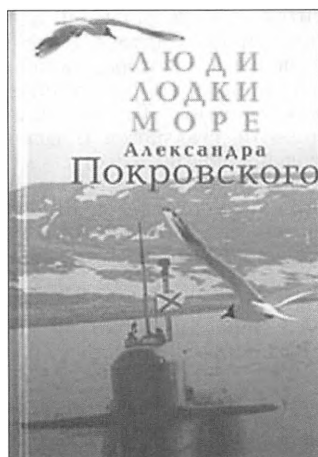
Она лежала головой к морю на покрытой росой верхней палубе, рядом с тем местом, где она родила своих детей.

В рассказе «Как пишется рассказ» автор изящнейшим образом обнажает свой «творческий метод» — он вроде как принимается за рассказ, но тут его отвлекает чрезвычайно живой и бес-



В повести «Бегемот» явлена вся вертикаль прозы Покровского — от светлого юмора до трагизма. Однако возникает тревога: представьте себе повара, готовящего все, что угодно, но из одного продукта (например, из соевых бобов). Так и Покровский все свои блюда вроде бы готовит из своего незаурядного подлодочного опыта. Казалось бы, сама собой должна быть очерчена непреодолимая граница такой локальной памяти. Но нет.

Например, в романе «Кот» Александр Покровский дает волю своей фантазии, он прорывается в желанный для каждого автора прозаический строй, где возможно писать сразу обо всем на свете, цельность и единство итога обеспечены чем-то вроде магнитного поля, организующего материал.



Еще отчетливее этот эффект — в книге «Люди. Лодки. Море». Это не роман и не гигантский очерк. Эссеистика? Да, если эту жанровую дефиницию понимать как «все остальное». Книга-раздумье, книга-монолог, где автор настолько не боится быть скучным, что может вернуться к одному и тому же несколько раз, может разъяснить в деталях техническое устройство двигателя. Держит ритм фразы, абзаца. Ближайший сосед этой книги в русской классике XX века — «Ночные дороги» Гайто Газданова. Разумеется, это мое личное мнение.

Александр Покровский абсолютно не озадачен созданием собственного имиджа. В среде интеллектуальной, «сложной» литературы у него пока нет репутации (нет публикаций в солидных журналах, он не получал престижных литературных премий, его самого не заметишь на фуршетах и презентациях) или, что хуже, исподволь растет своего рода минус-репутация. Один из лидеров продаж? Кто-то типа Дарьи Донцовой? Ах, по его роману снят блокбастер «72 метра»? Ясно-ясно... Между тем, что именно ясно — в данном случае совершенно неясно. Точно так же около четверти века назад критики, не читавшие роман Владимира Орлова «Альтист Данилов», выдавали его за суррогат «Мастера и Маргариты». Покровский, повторяю, плюет на свое отражение в тонких слоях. Но пресловутые тонкие слои творческой интеллигенции здорово ошибутся, если проматросят одного из самых тонких и сильных прозаиков современной России.

Леонид Костюков

ВОСКРЕШЕНИЕ МЕРТВЫХ

Херсонский Борис. *Семейный архив: Стихотворения.* — Одесса: Друк, 2003. — 144 с.

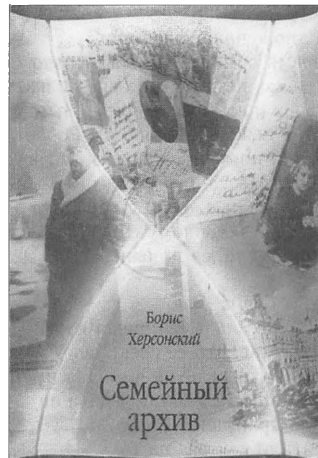
И верен Ты своему обещанию
вернуть к жизни усопших.
Благословен Ты, Господь,
Бог наш, Царь Вселенной,
воскрешающий мертвых.

(Хотя бы в непрочной памяти нашей.
Хоть изредка.)

Борис Херсонский. Молитва.

Если разветвленное многоплановое повествование о людях в истории — а

вернее, под ее, истории, колесом — называется романом, то перед нами — безусловно, роман. Время действия охватывает весь XX век. Сорок повествовательных главок, из них две рифмованные, остальные — условно говоря, верлибр. «Условно говоря», потому что собственно верлибр в этих стихотворениях свободно перемежается белыми стихами с тем или иным метрическим рисунком. Повествовательные главы изредка перебиваются стихотворениями из цикла «Аукцион иудаики» (пять рифмованных, одно — верлибр) и краткими, как их называет автор, молитвами, также написанными верлибром.



Как известно, между романом просто и романом в стихах — *дьявольская разница*. Если хотя бы приблизительное представление о прозаическом произведении можно составить по сжато пересказу, то поэзия — вся в словесной ткани, в фактуре. Поэтому, наверное, имеет смысл привести здесь полностью одну из самых коротких главок книги, тем более что вышедший небольшим тиражом в Одессе «Семейный архив» пока что (будем надеяться, что не надолго) для российского читателя не слишком доступен.

Карлсбад — Гамбург, июль 1914 ФОТООТКРЫТКА

Женщина средних лет
с округлым и даже несколько
одуловатым лицом,
в длинном платье до пят
стоит на фоне слишком живописной скалы
(искусная декорация в ателье фотографа).

Об этой женщине известно немного. И даже имя — Рахиль сохранилось лишь на страничке автобиографии, которую написала ее старшая дочь, устраиваясь на службу в какую-то советскую контору в начале тридцатых годов. «Моя мать — Рахиль, служащая, скончалась в июле 1919 года», — то есть через пять лет после того, как весточка была отправлена сыну (в то время студенту-медику) в Гамбург; на обороте — несколько фраз, нет даже обычных расспросов о здоровье и пожеланий счастья, лишь напоминание о том, что пора заказать новый костюм.

Очевидно, здоровье юноши в то время сомнений не вызывало. Счастье же, немислимое вне брака, осталось пока преждевременным. Стается неясным, успел ли Роберт заказать и получить костюм до августа, когда его, гражданина враждебной державы, депортировали в связи с началом событий, по большому счету, не закончившихся поныне.

Как-то бабушка Рая (то есть Рахиль, сменившая имя) говорила мне, что ее свекровь (то есть Рахиль, не сменившая имени) перед самой смертью передала ей все свои драгоценности. Иххватило как раз на то, чтобы пережить четыре голодных зимы, случившихся в последующие десятилетия. Известно также, что Рахиль не принимала новых течений в искусстве. Она запретила сыну экспонировать две гравюры, выполненные в стиле пуантилизма. Рахиль называла эти изображения, составленные из точек, «сыпной тиф». Болезнь, от которой она и скончалась.

Вот что сказал Роберт в декабре 1952 года, когда перспектива ареста вырисовывалась достаточно ясно: «Двадцатый век начался с опозданием на четырнадцать лет. Я не знаю, когда он закончится».

Кажется, первая часть этих слов была цитатой; что до второй части, то двадцатый век для Роберта завершился в 1954 году.

Нетрудно сообразить, что Рахиль, «не сменившая имени», — прабабка Бориса Херсонского, а Роберт — его дед.

Такие вот конспективные жизнеописания близкой и дальней родни поэта, воссозданные по фотографиям, письмам, дневникам, изустным преданиям, казенным документам, по каким-то запавшим в его детскую память фразам и картинам, составляют повествовательную ткань книги. Вот названия некоторых главок: «Одесса, 1913. Игра в карты»; «Кременец, июль 1914 — Вильна, август 1939»; «Одесса, 1915 — 1938. Изречения»; «Бельцы, 1940 — Львов, 1993»; «Одесса, 1984 — Колыма, 1940»; «Секуряны, 1930 — Иерусалим, 1990»...

Четыре поколения — мелкая и средняя буржуазия, врачи, преподаватели, советские служащие, дельцы, командиры РККА, даже один православный священник. Праведников и грешников, циников и идеалистов, мудрецов и сумасшедших — всех их объединяет одно: *они были*. Автор не ставит себе цель непременно рассказать в подробностях, *какими* были эти люди, какие у них были характеры, что их сформировало. О неприглядном он пишет без ложного стыда, о высоком — без глупой гордости. Его задача — утвердить их бытие. Вероятно, в «нормальном» прозаическом романе говорилось бы: эти люди были *такими-то и такими-то и вот что* с ними случилось. В поэтическом повествовании Бориса Херсонского применена логика, обратная по отношению к логике «нормального» романа. Херсонский говорит примерно следующее: эти люди *были*, ибо они *были* такими-то и с ними *случилось* то-то.

Под стать этому последовательному ограничению «психологического» — и каталогизаторски-подробный, бесстрастный тон повествования, восходящий равно к ветхозаветному преданию и медицинскому анамнезу. (Как-никак, Борис Херсонский — врач в третьем поколении, психиатр с четвертьвековым стажем.) Это почти проза, «нарезанная» на фразоиды с двумя-тремя, реже четырьмя логическими ударами. Иногда граница стиха не совпадает с логическим членением фразы, соответствуя «сбоям» живой речи.

Эту «почти прозу» нелегко встроить в какой-либо типологический ряд. Стихи-исследования, стихи-реконструкции, с большой долей домысла и вымысла, можно при желании записать по актуальному ведомству литературы non-fiction, но это все-таки — и со всей очевидностью — тексты, обращенные к слуху, пусть и внутренне-

му. Это тексты с характерным лирическим тембром — короче говоря, это *поэтические* тексты. Здесь уместно заметить, что реальные документы нигде в книге не цитируются впрямую, а заключенные в кавычки «цитаты» — реплики, высказывания, изречения — по большей части никак не могли быть зафиксированы и уцелеть документально. То есть между семейным архивом Бориса Григорьевича Херсонского и «Семейным архивом» *поэта* Бориса Херсонского — опять же *дьявольская разница*.

В меру своей пусть и не слишком широкой, но все же начитанности я не вижу у Херсонского явных предшественников, равно как и авторов, идущих с ним параллельным курсом. Тем не менее «Семейный архив» хорошо вписывается в общую и уже достаточно давнюю тенденцию прозаизации стихов и поэтизации прозы. Оксюморон «поэзия non-fiction» — это один из возможных ответов на кризис традиционной поэтики.

Как я уже говорил, поэтическое задание Бориса Херсонского — утверждение бытия, даже лучше сказать «бытности», тех, кто действительно был. Тех, кого он в этой их бытности успел и не успел заставить.

Поэтому и цикл или, точнее, роман Херсонского превратился в *архив* — по определению неполный и разрозненный, а значит, достоверный. Поэтому и *семейный* — частный, негосударственный, а стало быть, правдивый, как бы порой ни ввали себе и другим его авторы.

Потому и катастрофы XX века: Первая мировая, революция, сталинский террор, Вторая мировая, Холокост — присутствуют в произведении Херсонского как некий неотъемлемый, наперед заданный фон, как какая-то едва ли не природная данность, подтверждающая: да, были.

В его жизни все складывалось совершенно великолепно: его желания угадывались, просьбы выполнялись, каждому его достижению радовались все, ожидая еще больших свершений. О его необычайных способностях говорили в городе, особенно удачные высказывания просили повторить.

Воистину прекрасная жизнь. Жаль, что длилась она не более пяти лет.

У нас сохраняется фотоснимок маленького серьезного мальчика в коротких штанишках и матроске. На обороте печатными буквами написано: «Боба! Кац!»

Утверждая подлинность, неотменимость канувшей Атлантиды южнорусского еврейства, Борис Херсонский тактично избегает «межнациональных отношений» — темы, по моему мнению, почти заведомо обреченной на «идеологию», а значит, особенно в поэзии, на ту или иную долю фальши. Еврейство его персонажей играет, в конечном счете, не большую, но и не меньшую роль, чем их принадлежность к его близкой или дальней родне. Разглядывая автопортрет поэта (а поэзия — всегда автопортрет) на фоне родни или, что то же самое, на фоне еврейства, можно сказать, что портрет и фон гармонично дополняют друг друга. Правда, при этом оказывается смазанной такая, на мой взгляд, существенная еврейская черта, как экстаичность, — по всей вероятности, в силу характера самого «архивиста». Даже краткие лирические «молитвы», написанные с учетом традиции или даже по образцу библейских псалмов, в отличие от образца нарочито беспасфонсы.

Отче, провижу: лист истлевающий,
лист, легко уносимый ветром,
по слову Твоему
падет на дом неправедного
и сокрушит кровлю его.

.....
Так возри же на душу мою,
сокрушенную — среди целого,
на эти камни, уже бесполезные...

Благословен Ты, Господь,
Бог наш, Царь Вселенной,
охраняющий эти камни
на цветущем лугу.

.....
Ты ничего не отнял у нас:
ни уныния, ни отчаяния,
ни монотонной тусклой надежды.

Ты все тот же, Единый.
И мы, немногие, те же.

Скорее одинокая экзистенция, чем попытка Богообщения, чем попытка докричаться до кого бы то ни было.

Борис Херсонский написал на редкость печальную, серьезную и — не нахожу другого слова — благородную книгу. Написал, как мне кажется, мастерски.

Нимало не сомневаясь в этой своей оценке, замечу все же, что для меня этносоциокультурное пространство «Семейного архива» — свое. А что скажет тот, для кого оно чужое?

Быть может, это не к месту,
но мне вспоминаются слова
одного больного шизофренией.

Его ребенок погиб,
сорвавшись с яблони
и напоровшись на острый штакетник.

В свойственном пациентам
причудливо-торжественном духе
он описывал это событие так:

«Сын мой погиб,
упав с древа познания
и напоровшись на преграду
между людьми».

Аркадий Штыбель

ВЛЮБЛЕННЫЕ СВИДЕТЕЛИ

Горнунг Лев. *Упавшие зерна*. Горнунг Анастасия. *Бегущие ландыши* / Сост. М. Воробьева. — М: BALTRUS, 2004. — 174 с. — 500 экз. — (Библиотека Мандельштамовского общества. Т. 3).



Никто не ждет, не слышит нас,
Наш голос в стороне,
Он прозвучит в безвестный час
В загробной тишине...

Автору этих строк, Льву Владимировичу Горнунгу (1902—1993), выпала поздняя удача: он дожил до того времени, когда оказались востребованы

его воспоминания о людях, с которыми ему довелось встречаться и дружить. Лев Горнунг мог сказать о себе строкой Георгия Шенгели: «Он знал их всех и видел всех почти...» Максимилиан Волошин, Петр Зайцев, София Парнок, Сергей Шервинский, Арсений Тарковский, Густав Шпет, Александр Гедике... И еще много людей, известных и забытых, описаны в воспоминаниях Льва Горнунга.

Жизнь Горнунга в 1920-е годы — это альманахи «Гермес», «Мнемозина», «Гиперборей» и знаменитая Академия художественных наук — ГАХН. Он мечтал сделаться художником и воплотил свою мечту в фотографии, на долгие годы превратившейся, как и путешествия по стране, в любимое времяпрепровождение. Как-то удивительно неслучайно Лев Горнунг, в чьих воспоминаниях и фотографиях отразилась целая эпоха, стал крестным отцом Андрея Тарковского — автора «Зеркала».

Поэтическому наследию Л.В. Горнунга повезло меньше, чем его воспоминаниям и фотоархиву, известным ныне в кругу исследователей и знатоков истории отечественной культуры. Сборник, вышедший спустя одиннадцать лет после смерти автора, — *первый*, если не считать машинописную книжку «Валгалла. Стихи 1921—1922 гг.», напечатанную в 1923 году тиражом 12 экземпляров. Да и журнальных публикаций при его жизни было не слишком много.

Что же касается поэзии Анастасии Васильевны Горнунг (в девичестве Петрово-Соловова) (1897—1956), то ее в литературе и вовсе как бы не было, потому что стихотворения ее не публиковались нигде и никогда. Произведения Анастасии Горнунг уцелели благодаря усилиям Льва Владимировича, записывавшего под диктовку жены стихи, рукописи которых были в свое время конфискованы при неоднократных арестах, и работе нынешних хранителей их архива (они же — составители сборника) — Маргариты Воробьевой и Михаила Горнунга.

Книга стихов Льва и Анастасии Горнунг, без сомнения, вносит новые оттенки в устоявшиеся представления об отечественной литературе прошедшего, XX века. Но значение ее этим не ограничивается. Вниманию читателя предлагается значительный человеческий документ: поэтическое отражение двух самоценных миров.

Лев и Анастасия познакомились в 1936 году, будучи уже вполне взрос-

лыми, сложившимися людьми с внушительным жизненным опытом за плечами. Замужество стало настоящим спасением для немолодой уже Анастасии Васильевны: спасением от преследований «за происхождение», от ссылки в Ташкенте (там был зарегистрирован брак, и оттуда Лев Владимирович увез жену в родную обшину Москву), от человеческого одиночества.

И оттого, что небо в легкой мгле
И стала вдруг для счастья грудь тесна,
Я знаю, что во мне и на земле
Весна.

Это пишет сорокалетняя женщина в ожидании приезда будущего мужа. А самые сильные стихи в подборке Л.В. Горнунга созданы им после смерти жены и проникнуты почти петрарковским трагизмом.

Не многие пары, дожившие вместе до серебряной и даже до золотой свадьбы, способны на такое проникновение в душу другого, какое сквозит в предисловии Льва Горнунга к посмертному машинописному сборнику стихов Анастасии Васильевны: «Она пронесла через всю жизнь необыкновенную чистоту сердца, порыв, тонкость чувств, молодость суждений и жизнерадостность. <...> Женственная и поэтическая ее душа таила в себе для трудных дней твердую волю, силу духа и высокое религиозное чувство». Заметим: все это действительно сохранилось вопреки потере многочисленных родных, вопреки гонениям, житейским тяготам и болезням.

Если поэт Лев Горнунг для современного читателя — носитель и хранитель культурной памяти 1920—1950-х годов, эпохи модернизма, то поэзия Анастасии Васильевны (чудом уцелевшей наследницы сразу нескольких древних дворянских родов) несет на себе явственный отпечаток традиций XIX столетия. Возможно, именно поэтому производят столь сильное впечатление ее стихи о детстве, проникнутые непривычными для нас покоем и просветленностью. Почти нарочитая «разность» поэтических голосов героев этой книги-диптиха придает дополнительное обаяние их соединению — в жизни и под одной обложкой.

Несколько слов о принципах построения сборника. С первых же стра-

ниц составители предлагают читателю прежде всего прислушиваться к голосам поэтов, а уж потом — задумываться о значении, «ставить в ряд», давать оценки. Стихи здесь — на первом и главном месте, затем — примечания к ним и только в конце — развернутые биографии, призванные не навязать определенное видение, но лишь дополнить сложившуюся в читательском воображении картину. И уже не столь важными кажутся рассуждения о «роли в литературном процессе». Потому, что по мере чтения невольно влюбляешься и в эту историю о жизни и любви, и в ее героев, оставивших свидетельство о себе и своем веке.

Иоанна Делекторская

«Я ВЕДЬ ВЗАПРАВДАШНЯЯ...»

Стениловская Ю. *Краденые сны*. — Мурманск: б.и., 2004. — 60 с².



Юлия Стениловская родилась в 1978 году, пишет стихи, прозу и эссе, книга «Краденые сны» — первый сборник ее стихотворений. Поэтический мир Стениловской, в полном соответствии с названием сборника, напоминает сон: здесь равнозначны реальны как фантастические, так и бытовые объекты, одинаково живыми оказываются мифический герой, игрушка и человек, в одном пространстве сосуществуют и взаимодействуют разнопорядковые явления.

...истина рядом, выйдем отрядом
по тропам в Китай
через Алтай,
где волхв А.П. Наумкин
по лучу Махасатъяна
принимает от учителя человечества
Иисуса Христа — Майтрейи
учение эволюции человека и вселенной...
(«Трансцендентный блюз»)

Чужие тексты в мире Стениловской так же реальны, как и человеческие поступки. Цикл «Игрушки» является перепевом известных детских стихотворений, герои которых оказываются перенесены из условного в реальный жизненный контекст, обрастают физиологическими метафорами или интимно звучащими каламбурами:

Танечка, Танечка-танечка тая не плачет,
Мячик не тонет — улыбка, резина, пустоты...
(«Таня»)

на полу пыльной, темной комнаты
мишка-мишка без ника, без лапы,
без лат «ты»...
(«Мишка»)

Явления религии и культуры в текстах Стениловской не являются чем-то нереальным, отчужденным, а прямо характеризуют внутреннюю жизнь лирического героя. Стихотворение о рождении ребенка, например, заканчивается вольным цитированием-перепевом буддийского коана:

...я его обняла виновато,
попросила прощения,
но в нездешних туманностях глаз
увидала — вселенную.

Интересно, вспомнит ли он когда-нибудь
Свое лицо до моего рождения

(Текст коана — «Каким было твое первоначальное лицо до твоего рождения?»)

В этом же мире равноправно существуют и мифические герои — Пенелопа, Одиссей, Ахиллес — но искаженные и включенные в новые мифы. Сдвиги мифологических сюжетов отражают конфликты внутри «я» лирического героя — например, противоборство мужского и женского начал и одновременно гендерный психологический сдвиг — Пенелопа в стихотворении «Сон Пенелопы» проживает во сне историю Одиссея.

И снова не так всё. Какой-то тягучий кошмар.
Какие-то боги, герои, девицы, мужчины,
Какие-то войны нелепые, просто базар.
И небо, чужое и злое — с овчину.

<...>

...нужно-то было сидеть лишь и ткать,
а я возомнила себя Одиссеем, дура!

С другой стороны, смещение традиционных сюжетов — проявление конфликта «я» с внешним миром. Происходит не новая мифологизация, а демифологизация действительности. Никакие ценности, согласно Стениловской, невозможно возвести на пьедестал — в частности, из-за предельной изменчивости, непостоянства мира. Стениловская часто указывает на принципиально дуалистическую природу вещей: «изнанкой», продолжением героизма всегда оказывается слабость. Однозначная, односторонняя оценка явлений неверна. В стихотворении, написанном от лица Ахилла, говорится: «Я вернусь. На щите. Не героем».

Карнавал мифологических масок — всего лишь форма внутренней жизни лирического героя. «Неомифологические» тексты соседствуют в книге Стениловской с текстами, где автор стремится к воссозданию непосредственных личных интонаций, — герой и «я» автора словно бы сливаются. Таков цикл «Попытки искренности».

А я похожа на всех — и мне все равно —
писать со всеми одинаково или не
одинаково,
потому что я просто разговариваю,
если они просто пишут, то это их
проблемы... —

пишет, то есть говорит, Юлия Стениловская в стихотворении «Попытка искренности. Дубль два».

Однако в модальности «прямого говорения», если именовать так максимально прямое (насколько это возможно в поэзии) проговаривание личного опыта, написаны не только «Попытки искренности», но и вообще все тексты Стениловской — и фантазмагорические тоже. Мир воспринимается как «неподлинный»: с одной стороны — внешняя действительность, в которой существует современный человек, мир масс-медиа, мир искусственного спроса, с другой — мир внутренний. Невозможно собрать воедино свой опыт, жизнь протекает одновременно в нескольких параллельных мирах, и все они в равной степени могут

быть поняты как личные. Человек может взаимодействовать с этим миром как угодно, наделяя предметы неожиданными функциями и свойствами, или остраняя их, или лишь отталкиваясь от действительности, используя ее как основу или рамку для сюрреалистических картин. Этому соответствует и лексика книги: в стихотворениях Стениловской совмещаются физиологическая метафорика, неологизмы и «высокие», традиционные поэтизмы.

Ухода от действительности все-таки не происходит: «мир стал хаосом, но книга осталась образом мира...» (Ж. Делёз). В текстах Стениловской реализуется описанная Делёзом и Гваттари «ризоматическая» модель восприятия, основными свойствами которой являются: гетерогенность, игровое соединение различных семиотических кодов, не нарушающее их внутренней целостности; множественность, фрагментарность, незавершенность ризомы — она вся здесь-и-теперь, у нее нет начала или конца, она всегда в становлении.

Однако одно из свойств ризомы по Делёзу и Гваттари у Стениловской явно не соблюдается: они писали, что в ризоме невозможно выделить постоянную смысловую доминанту, а у Стениловской — можно. Может быть, это прозвучит банально, но доминантой стихов Стениловской является человек, к которому можно и нужно испытать сочувствие — пусть даже неисцелимое.

Мне снилось, мама, будто я убит...
еще я помню запах, сладкий запах крови
и запах потревоженной травы.
Хороший сон...

...когда в госпитале перечитывал
неделю спустя, с оторванными ногами.
Смерть пахнет горелыми кишками,
падаешь не на смерть, а на живот,
как оказалось....

Существование в таком мире лирическому герою Стениловской представляется безнадежным. Мотив безнадежности — один из ключевых в луч-

ших текстах книги. Так, в стихотворении «Сон Зенона» автор пишет:

Но можно позабыть о стрелах, черепахах,
Огне, агонии, агоне, страхе
Не оказаться первым. Можно плюнуть
И прыгать на одной ноге, в безумной
Склячке пропускающей щели
Пространства — времени, не ставя цели

Я просыпаюсь с ощущеньем краха.
Вдали
Маячит
Черепаша.

Это — безнадежность движения к недостижимой цели.

Непостоянство, зыбкость существования отражается в плавающей гендерной оптике: так, часть текстов написана от мужского лица, часть — от женского. Тексты, написанные от женского лица, олицетворяют Егос: любовь/нежность. В лексике же этих стихотворений — обилие существительных с уменьшительными окончаниями, обращений, создающих атмосферу интимности.

...мишка-мишка, давай забудем про них,
убежим гулять —
однолапственно, однолюбовственно — ать,
ать, ать...
Обещаю — я больше не буду под дождем
промокать.
Обещаю — я ведь взаправдашняя, мне
можно верить.

Тексты, которые написаны от мужского лица, олицетворяют Thanatos: безнадежность и смерть.

В борьбе мужского и женского, в фантастической реальности своих «Краденых снов» и в конфликте с реальностью внешней существует «взаправдашный» лирический герой Юлии Стениловской, в «простом разговоре» так же легко строящий свой дисгармоничный мир, как и разрушающий его. Именно потому, что интимно-личное, доверительно-человеческое, несмотря на свою изменчивость, является в этом мире наиболее значимым.

Анастасия Афанасьева



БИБЛИОГРАФИЯ

С. Зенкин

ВРЕМЯ СЛОВ И ПРОСТРАНСТВО ВЕЩЕЙ

(Заметки о теории, 9)

Интерпретация текстов, с которой, как кажется, неразрывно связана судьба науки о литературе, уже не первое десятилетие подвергается критике с разных сторон. В начале 1960-х гг. была написана знаменитая статья Сьюзен Зонтаг «Против интерпретации» — манифест беспредметного, бес-смысленного искусства, где говорилось, что в наше время «интерпретация — занятие по большей части реакционное и удушливое», «месть интеллекта искусству» и что «вместо герменевтики нам нужна эротика искусства»¹. А вот другой, не столь давний и знаменитый, но тоже многим памятный эпизод: в 1995 г. в ходе дискуссии в «НЛО» философ В.А. Подорога критиковал филологическую традицию «осмысленного чтения» любых, даже бессмысленных текстов и противопоставлял ей «чтение, понимаемое феноменологически <...> просто акт *первичного восприятия Мира*», — что с едкой академической иронией резюмировал его оппонент-филолог М.Л. Гаспаров: «...чтение — это абсолютно индивидуальный акт переживания над текстом <...> и это очень хорошо. Интерпретация — это попытка сообщить о своем переживании другому и найти с ним общий язык для этого, — и это большая гадость»².

Таковы лишь три реплики из давнего и по-прежнему актуального словопре- ния об интерпретации. Здесь пойдет речь о нескольких недавних публикаци- ях, касающихся этой темы и позволяющих нащупать в ней дополнительный, не всегда четко осознаваемый концептуальный сюжет.

Первая из этих публикаций нова только в своей русской версии: речь идет об издании книги Поля де Мана «Слепота и прозрение», которая в оригинале вышла еще в 1971 г.³ Внятно и четко переведенный⁴, этот трудный текст по-

1 Зонтаг С. Мысль как страсть. М., 1997. С. 12, 18.

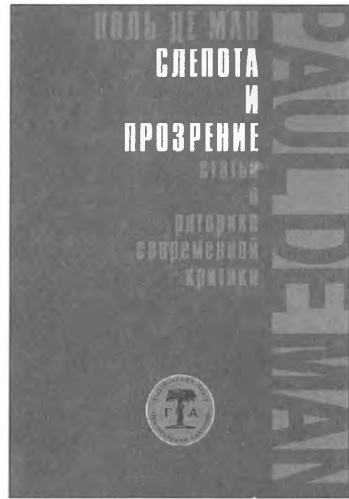
2 Философия филологии: Круглый стол // НЛО. 1996. № 17. С. 56, 60, 62.

3 Ман П. де. СЛЕПОТА И ПРОЗРЕНИЕ: СТАТЬИ О РИТОРИКЕ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ / Пер. с англ. Е.В. Малышкина под общей редакцией Н.М. Савченковой. СПб.: Гуманитарная академия, 2002. 256 с. 1500 экз.

4 Переводчику и редактору перевода можно поставить в упрек разве что слабое знание французского языка, который, на беду, часто используется в английском тексте

полнил собой число доступных по-русски работ классика деконструкции, до сих пор известного у нас по книге «Аллегория чтения» (Издательство Уральского университета, 1999) и несколькими статьями из посмертного сборника «Неприятное чтение», напечатанным в разное время в «НЛО» и «Комментариях».

Как известно, деконструкция занимается поиском в тексте конститутивных противоречий; в статьях из «Слепоты и прозрения» Поль де Ман искал такие противоречия не у писателей, а у своих коллег-критиков. Его логика вкратце такова: литературный текст в силу своей имманентности и нетранзитивности подлечит не объективно-позитивистскому описанию («позитивистская история литературы <...> может быть историей только того, что литературой не является», с. 216), а лишь субъективному пониманию, «поскольку ставит проблему своей интеллигибельности в своих собственных терминах» (с. 144). Донеся этот имманентный акт понимания до других людей критик может только на каком-то ином, чуждом тексту языке, и получающаяся в результате *интерпретация* представляет собой по необходимости отчужденный и отчуждающий акт — «описание понимания» или даже «повествование» о понимании (с. 146). «Критика есть метафора акта чтения, и этот акт неисчерпаем» (с. 144).



Из нетождественности языка-объекта и языка описания (метаязыка), которую логический позитивист Карнап и структуралисты Барт или Лотман полагали как принцип любого исследования в гуманитарных науках, Поль де Ман делает вывод не об ущербности такого исследования (что всякое понимание есть непонимание — это известно давно), а о неадекватности критического чтения методу интерпретации. Получается, что проблема возникает не при чтении как таковом, а при попытках «рассказать» о нем, создав интерпретацию. Толкователь обязательно толкует текст иначе, чем сам же его читает, и даже лучшие критики «странным образом обречены говорить нечто совершенно отличное от того, что хотели бы сказать» (с. 144). Достижимое ими «глубокое, но трудное прозрение природы литературного языка <...> достижимо лишь потому, что критики охвачены особой слепотой: их язык способен видеть исключительно в силу того, что их метод нечувствителен к этому видению» (с. 144). Иными словами, интерпретатор только косвенно, вопреки собственному методу толкования проговаривается о тех важнейших смыслах произведения, которые он улавливает в качестве читателя, а не толкователя; парадоксальный процесс, отчасти схожий с психоанализом.

Как этот процесс прослеживается автором книги в работе ряда мастеров интерпретации (от Георга Лукача до Жака Деррида), здесь не место разбирать подробнее. Хотелось бы обратить внимание на один особый момент, а именно на то, что свою критику интерпретации Поль де Ман ведет, противопоставляя *пространственной* природе интерпретации *временную* модель чтения и понимания: «Понимание можно назвать совершённым, только когда оно начинает отдавать себе отчет в собственной временной природе и постигает, что горизонт, внутри которого тотальность только и может иметь место, есть само вре-

американо-бельгийского критика. Отсюда то неправильные транскрипции имен (вместо Шарля Морона — Шарль Маро, вместо Жана Мореаса — Жан Мореа, вместо романа Руссо «Эмиль» — «Эмилия»), то ошибочные переводы французских цитат (на первой же странице первой статьи). Все это неприятно, но не смертельно: главное, собственно русский текст читается, его логика ясно прослеживается, а в случае Поля де Мана это, правда же, не самоочевидно!

мя. Акт понимания является временным актом, который имеет свою собственную историю, но эта история всегда ускользает от тотализации» (с. 50); «Бланшо <...> вплотную подходит к тому философскому направлению, в котором происходит попытка переосмысления понятия развития и роста не в органицистских, а в герменевтических терминах, всматриваясь во временной характер акта понимания» (с. 105)⁵.

Действительно, акт понимания — временной процесс, переход от непонимания к пониманию, который невозможно как-то локализовать или представить в виде пространственного объекта. Когда литературное произведение начинаю мыслить в форме такого объекта — происходит его ощесствление, за которое Поль де Ман в одной из глав своей книги критикует своих предшественников по литературной теории в США. Его деконструкция противостоит американской «новой критике» (а равно и европейской «новой критике» и структуралистской поэтике) как время — пространству.

Но вот что любопытно: в центральной метафоре своей книги, которая дала ей название и неоднократно повторяется в ее наиболее методологически ответственных пассажах, автор пользуется не временными, а пространственными мотивами. «Слепота» и «прозрение» — сугубо пространственные категории, подобно тому как зрение — самое пространственное из органов чувств, именно на его данных зиждутся наши основные представления о пространстве. Тут, правда, есть лингвистическая тонкость: английское слово *insight*, как явствует из его префикса, обозначает особое, «внутреннее» зрение, способное проникать в скрытую суть — в глубину, а не в далекую перспективу, которая предполагается русским словом «прозрение». В этом смысле чуть точнее был бы перевод названия книги «Слепота и проничательность» — к сожалению, более громоздкий и неловкий, чем «Слепота и прозрение». Но смотреть ли вглубь или вдаль — перед нами все равно пространственная протяженность, а не временная длительность. В конечном итоге понимание мыслится автором все-таки как *созерцание!*

Некоторые из его конкретных разборов опять-таки подводят к пространственным моделям. Например, в статье о Людвиге Бинсвангере, объясняя парадокс литературного творчества — свершение творения при умалении, исчезновении творца, — автор книги (ссылаясь на немецкого феноменолога Оскара Беккера) сначала выдвигает экзистенциальный, временной аргумент: писатель разрывается или «раскачивается» «между двумя опытами времени: временем повседневной экзистенции, которое всегда оборачивается отчуждением и фальсификацией, и иным временем, всегда ясно сознающим истинный модус своего бытия» (с. 66), — то есть между текущим временем и временем творческого проекта. После чего, говоря о заслугах Бинсвангера в истолковании этой психологической ситуации (у Гофмансталя или Бодлера), он переводит временной опыт в пространственный: «Трансформацию, позволяющую художнику продвигаться от самоэкспансии и саморазвития к завоеванию совершенно иного “я” (то есть собственно к творчеству. — С.З.), Бинсвангер описывает в метафорах восхождения и подъема. Феноменология пространств, приличествующая человеку действия, сменяется феноменологией высот и глубин; горизонтальный ландшафт равнины и моря становится вертикальным ландшафтом гор» (с. 67).

«Пространства» здесь примерно так же противопоставляются «высотам и глубинам» (хотя они тоже суть параметры пространства), как «слепота» — глубине «прозрения»-*insight'a*. По мысли Поля де Мана, парадоксально развивающего идеи Бинсвангера, фундаментальным опытом творчества является опыт *падения*, когда вертикальное пространство катастрофически соединяется с мгновенным временем.

Эти метафоры имеют прямое касательство к спорам о методе литературного анализа. Статья Поля де Мана о Бинсвангере представляет собой англий-

5 В русском переводе не «органицистских», а «органистских»; мне кажется, это неправильная форма — ведь исходным является слово «органицизм», а не «орган» или «организм».

скую версию доклада, прочитанного на знаменитой конференции в Серизи-ла-Саль «Пути современной критики» (1966). Доклад был отрицательно встречен большинством французских коллег Поля де Мана, представителей европейской «новой критики»: ему заказывали обзор современной немецкой критики, а он вместо этого проанализировал всего один текст одного автора, да еще нарочито избегая (как он вообще обычно делал) обобщающих методологических выводов. Зато современному читателю материалов той конференции заметно, насколько его мысли согласовывались с идеями некоторых других участников конференции — молодых структуралистов. Так, в докладе еще мало тогда известного критика Жерара Женетта специально вводилось и обосновывалось понятие «головокружения» (которое, конечно, соотносится с «опытом падения») как важнейшего эффекта или даже способа бытия, присущего литературному тексту; а в ходе обсуждения своего доклада Женетт прямо выразил суть своей исследовательской программы: объяснять трансцендентное — через имманентное, временные факторы — через пространственные. То был узловой пункт полемики французского структурализма против «новой критики», отстаивавшей герменевтический, то есть темпоральный и трансцендентный, подход к тексту⁶. Поль де Ман, сам последователь герменевтического метода, не нашел отклика у своих единомышленников и фактически сблизился со сторонниками им же порицаемого имманентно-«вещного» исследования литературы. Так бывает: полемическое поле литературной теории часто структурируется не столько по эксплицитно формулируемым методологическим концепциям, сколько по образно-метафорическим представлениям, скорее по художественным мотивам, чем по научным понятиям.

Одним из критиков, чье творчество разбирается в «Слепоте и прозрении», был Морис Бланшо; Поль де Ман в 1966 г. оценил его как «обитателя вершин будущего» (с. 85), которому суждено по своему влиянию пережить и затмить многих своих знаменитых современников. Прогноз во многом сбылся: сегодня, после кончины Бланшо, этот автор все более явно выдвигается на одно из ведущих мест в литературе и литературной рефлексии Франции XX столетия. Первый большой коллоквиум, посвященный ему и состоявшийся в Париже в 2003 г., по воле судьбы оказался и первым посмертным; материалы коллоквиума, с прибавлением нескольких новых статей, в том же году были изданы в виде толстого тома⁷. В силу разных причин я не могу анализировать здесь эту книгу целиком; выделю из нее лишь сравнительно небольшой раздел «Литературная теория», некоторые из статей которого перекликаются с намеченной выше проблематикой.

Действительно, темы и мотивы, отмечаемые разными исследователями в литературной теории Бланшо, созвучны размышлениям Поля де Мана. Оба эти критика старались придерживаться анализа конкретного материала, творчества конкретного писателя; но они выявляли в нем не то, что сознательно хотел сказать автор, а то, что сама литература (не какая-либо внешняя цензура или «изображаемая действительность») позволяла ему и заставляла его говорить силой своих внутренних эстетических структур. Оба пользовались герменевтическим методом и мыслили литературу не как вещь, а как опыт⁸. И оба закономерно отступали от временных процедур герменевтики ради пространственных построений, сближаясь с имманентно-формальными направлениями в теории литературы.

6 См. подробнее об этой дискуссии: *Зенкин С.* Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Женетт Ж. *Фигуры: Работы по поэтике.* М., 1998. Т. 1. С. 14, 25–26.

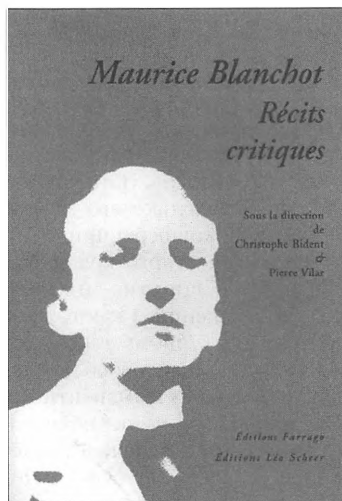
7 MAURICE BLANCHOT, RECITS CRITIQUES / Textes réunis par Christophe Bident et Pierre Vilar. Tours: Farrago, 2003. 651 p.

8 Ср. доклад Доминика Рабате «Морис Бланшо и опыт литературы» на российско-французском коллоквиуме «Морис Бланшо, неумолкнувший голос» (М., 2004; материалы коллоквиума в печати).

Как пишет один из участников парижского коллоквиума Доминик Комб, у Бланшо герменевтика принимает форму «парадоксальной риторики, всецело основанной на фигуре парадокса» (с. 282). Строя свою мысль как ряд последовательных отрицаний сказанного ранее, Бланшо создает не диалектическое, а псеводиалектическое построение, «имитирующее спиральное движение поэтического языка» (с. 282). Временной опыт оформляется как фигура — как пространственный факт. По словам другого исследователя, Мишеля Колло, Бланшо, ссылаясь в своем раннем творчестве на Гегеля, берет у него лишь негативную сторону диалектики, ту, что поддается раскладке в виде статичных квазипространственных оппозиций. И это не просто манера изложения: к таким негативностям сводится у Бланшо-критика сама суть литературного произведения, которому не противостоит более ничто иное во внешнем мире: «...подобная концепция решительно отличается от того направления в современной поэзии и мысли, которое стремится вписать в материальность языка некое присутствие мира» (с. 266). Язык литературы при этом мыслится как особое, не заполненное вещами пространство (ср. заголовок одного из главных эссеистических сборников Бланшо «Пространство литературы»), где риторические «фигуры» застывают в неподвижности и невозможна фигуративная деятельность: «Язык не метафоричен, он не создается из образов, он не содержит символов, он — место» (статья корейско-бельгийской исследовательницы Юнь Сунь Лиме, с. 290).

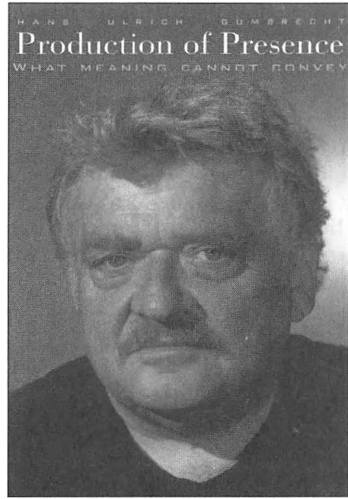
Все эти соображения с разных сторон освещают необычную историческую роль литературной рефлексии Бланшо — философской герменевтики, которая, однако, могла питать собой объективистские, в частности структуралистские, теории. Преобразуя темпоральный опыт слов и смыслов в пространство риторики, она обозначала некий средний путь между классической герменевтикой и позитивизмом, по которому и устремилась, сама не всегда это сознавая и не всегда ссылаясь на Бланшо, «французская теория» 1960–1970-х гг. Выяснить подробнее это историческое взаимодействие — важная задача не только для общей истории идей, но и для собственно литературной теории. Пока она далека от решения — по крайней мере, во Франции. Сама количественная скромность «теоретического» раздела в материалах конференции 2003 г. — четыре статьи из более чем сорока — говорит о том, что Морис Бланшо сегодня редко рассматривается в такой оптике; его изучают либо с точки зрения литературоведения, как писателя и эссеиста, либо как философа, мыслителя, но не в рамках литературно-теоретического проекта XX в. Видимо, такое исследование еще впереди.

Если Поль де Ман и Морис Бланшо, при всей своей зоркости к трудностям интерпретации, сами все же скорее стояли на герменевтических позициях, то недавняя книга Ханса Ульриха Гумбрехта «Продуцирование присутствия: Чего не может передать значение»⁹ задумана как последовательный манифест «негерменевтического» подхода в гуманитарных исследованиях. И хотя автор не раз оговаривает, что выступает не «против интерпретации», а скорее как бы рядом с ней, — все же противопоставление, пусть не ценностное, но логическое, налицо: задачей книги является обосновать альтернативу интерпретации, очертить такую область явлений культуры, такую их сторону, которая не поддается смысловому объяснению и остается нерастворимым осадком в итоге истолковывающего анализа.



9 Gumbrecht H.-U. PRODUCTION OF PRESENCE: WHAT MEANING CANNOT CONVEY. Stanford UP, 2004. 180 p.

Этим остатком является *присутствие* — непосредственная пространственная данность чего-то такого, что воздействует на нас, не требуя усилий дешифровки, что вообще не является носителем смысла. Примеров «присутствия» Гумбрехт приводит немного, к тому же никак не систематизируя их. Чувство присутствия, говорит он, возникает в так называемые «моменты интенсивности», порождаемые самыми разными причинами — будь то ария Моцарта, привлекательное женское тело или эффектное движение игрока на спортивной площадке. В такие моменты мы оказываемся перед лицом не «смысла», до которого нужно доискиваться, а непосредственно явленного Бытия, в хайдеггеровском значении слова. Охарактеризовать их можно лишь зыбкими, слабо определенными понятиями, такими, как «эпифания», «презентификация», «деиксис»: в самом деле, «присутствие» по самой его природе нельзя подвести под какую-либо языковую (то есть смысловую) категорию, на него приходится «деиктически» указывать пальцем. Задача его исследователя парадоксальна: необходимо «обладать концептами, которые позволили бы нам указать на то, что в нашей жизни является непреложно неконцептуальным» (с. 140).



Не давая аналитики «присутствия» в культурном опыте, Гумбрехт зато подробно описывает *историю* этой идеи в европейской культуре. Вообще, по его мысли, все культуры могут быть разделены на два типа — «культуры присутствия» и «культуры значения»: одни отдают приоритет непосредственной явленности Бытия, другие мыслят суть мира как нечто скрытое и требующее разгадывания, дешифровки. Примером первой служит европейское Средневековье, с его католическим представлением о евхаристии (тело божье *непосредственно* содержится в гостии), театральными представлениями, разыгрывающимися прямо в толпе зрителей (шуты, карнавал и т.д.), «аристотелевской» концепцией знака, разделяющегося не на интеллектуальное означаемое и материальное означающее, а на совмещенные друг с другом субстанцией и формой¹⁰. Образцом второго культурного типа является, конечно, новоевропейская «картезианская» цивилизация, с ее субъектно-

10 Идея «аристотелевского знака» упоминается в книге дважды (с. 29 и 81), но оба раза без ссылок на источник и вызывает сомнения. Мне всегда казалось — и консультации специалистов как будто подтверждают это, — что комбинацией субстанции и формы определяется у Аристотеля не знак, а *вещь*; а в единственном известном мне месте, где Аристотель прямо толкует о знаке («Первая аналитика», II, 27), речь идет, во-первых, не о коммуникативных знаках, а о знаках-симптомах, а во-вторых, они все равно мыслятся как материальный признак, выражающий собой категориальный смысл (например, большие лапы зверя позволяют судить о его смелости), и, следовательно, требуют интерпретации. Кстати, противоположное «аристотелевскому» сосюрвовское понимание знака также сформулировано у Гумбрехта неточно: «соединение чисто материального означающего с чисто духовным означаемым (или “значением”)» (с. 81). Стоит ли напоминать, что в сосюрвовской концепции знака противопоставляются два «чисто духовных» элемента — психический образ материального тела знака (означающее) и абстрактное понятие (означаемое), и что они тесно сближаются между собой, словно лицевая и оборотная стороны бумажного листа?

объектной парадигмой, подчеркивающей дистанцию между человеком и бытием: отсюда протестантское представление о «сокровенном боге», который лишь *обозначается* священным хлебом евхаристии, новоевропейский театр, отделяющий зрителей от сцены барьером рампы, и т.д. С другой стороны, в современной европейской теории Гумбрехт находит себе целый ряд союзников — мыслителей, критикующих интерпретативное безумие своей культуры и восстанавливающих ценность непосредственного переживания бытия: это такие авторы, как Джованни Ваттимо, Умберто Эко, Карл Хайнц Борер, Джордж Стайнер, Майкл Тауссиг, Жан-Люк Нанси¹¹. И над всеми ними возвышается фигура Мартина Хайдеггера, противопоставившего новоевропейской «метафизике» — по Гумбрехту, теории дешифровки мира — непосредственно-внесмысловую данность Бытия.

Даже если бы автор книги не опирался на эту плеяду авторитетных предшественников, его идея имманентного «присутствия», которое интересует нас в культуре как минимум наравне с трансцендентным (более или менее скрытым) значением, привлекательна и заслуживает внимания и разработки. Можно указать по крайней мере две категории, с которыми она сближается. Одна из них — это, конечно, эстетическая красота, причем мыслить ее следует не в традиции классической эстетики, как свойство прекрасно завершенного и покоящегося объекта, а в духе модернизма XX в., как «конвульсивное» выражение энергии, движения и даже «насилия» (в числе тех, на чей опыт опирается Гумбрехт, — Антонен Арто). Вторая же близкая категория — это категория *сакрального*. Хотя в конце книги ее автор и открепляется от возможного представления о себе как о «религиозном мыслителе», но некоторые термины, с помощью которых он пытается описать «присутствие», с очевидностью отсылают к сакральному опыту — например, уже упомянутая «эпифания» или же «искупление» (ностальгический возврат к былому «моменту интенсивности», к бытийной полноте «культуры присутствия»). Сакральный опыт не тождествен религиозному — он может переживаться и при отсутствии каких-либо верований в богов или духов; он связан именно с ощущением особо мощной, грозной интенсивности, насыщенности того или иного предмета, места, момента времени; в своем *психологическом* истолковании этого опыта Гумбрехт сближается не столько с французской социологической школой Дюркгейма и Мосса, описывавшей сакральное через структуру и функции общества, сколько с книгой немецкого теолога Рудольфа Отто «Сакральное» (1917), где используется интроспективная перспектива и сакральное определяется как индивидуальный опыт «нумена» — встречи со сверхприродным бытием. В любом случае несомненно, что эстетический и эротический опыт современного человека (напомним слова С. Зонтаг об «эротике искусства», долженствующей заменить его «герменевтику») связаны с этим первичным, возможно даже филогенетически конститутивным для homo sapiens переживанием онтологической неоднородности мира: в мире выделяются особые точки, где концентрируется нечто в высшей степени важное — обозначать ли это «нечто» как магическую силу, божественную благодать, телесную привлекательность или эстетическую красоту.

Интересно, какую роль в этой «негерменевтической» теории культуры играет пространство. Гумбрехт настойчиво подчеркивает, что «присутствие» имеет пространственный характер: оно должно пониматься «как пространственная референция» (с. 17); игнорирующая его новоевропейская культура отдает «преимущество временному измерению над пространственным» (с. 34); напротив того, Хайдеггер «вопреки картезианской парадигме <...> вновь утвердил телесную субстанциальность и пространственные параметры человеческого су-

11 Ср. темпераментные слова Нанси, которые приводит в своей книге Гумбрехт: «В какой-то момент начинаешь злиться, просто злиться на это множество текстов, единственной заботой которых является создать еще немножко смысла, заново переделать или усовершенствовать тонкие конструкции значения» (с. 55).

шествования» (с. 46); его Бытие «обладает характером вещи» и «занимает собой пространство» (с. 68); «оба понятия — Бытие и присутствие — подразумевают субстанцию; оба соотносятся с пространством; оба могут быть связаны с движением» (с. 77); наконец, в «культурах присутствия» важнейшим элементом является человеческое тело, а значит и пространство, «измерение, образующееся вокруг тел», тогда как «время, напротив того, есть первичное измерение в любой культуре значения» (с. 83). Само название книги Гумбрехта «Production of presence», по его объяснению, не должно пониматься как «Производство присутствия» — здесь речь идет о конкретно-пространственном процессе «вынесения», «про-дуцирования» непосредственной данности перед нашими органами чувств.

Этот акцент на пространственности требует ряда оговорок. Во-первых, с Хайдеггером дело обстоит сложнее, чем представляет Гумбрехт: да, в его знаменитом трактате о Бытии 1927 г. действительно есть три главы о пространственности Dasein (последнее в переводе В.В. Библихина передается именно как «присутствие»), но весь-то трактат называется «Бытие и *время*», аналитика Бытия разворачивается там в перспективе «временности», а конструирование окружающего мира («бытия-в») определяется как «толкование», то есть как критикуемая Гумбрехтом герменевтика. Обычная история: у мыслителя такого масштаба и с такими универсальными претензиями, как Хайдеггер, каждый берет себе то, что ему нужно, не всегда оговаривая точно, какое место оно занимает в авторской системе мысли.

Во-вторых, интенсивность, определяющая собой опыт «присутствия», сама может иметь временной характер, о чем еще на рубеже XIX—XX вв. писал Анри Бергсон, которого Гумбрехт по праву числит среди своих философских предшественников. Вообще, связь интенсивности с временем, с внутренним опытом субъекта — серьезно обоснованная философская идея, и требуется дополнительный анализ, чтобы показать, какое именно пространство (скажем, неизотропное, содержащее складки и поля тяготения) и какое именно время (скажем, внешне-измеримое, которое Бергсон отличал от внутренней «длительности» и считал фактически проекцией пространства) взаимодействуют в «момент интенсивности»; кстати, и само понятие «момент» тоже, разумеется, связано с временем...

В-третьих, замечания, сделанные выше, по поводу Поля де Мана и Мориса Бланшо, позволяют предположить, что пространственные модели, по-видимому, заложены не только в имманентном опыте «присутствия», но и в трансцендентной по своему заданию герменевтической деятельности; другое дело, что пространство при этом оказывается не физическим, а виртуальным, из него изгнано всякое «присутствие мира» (см. приведенные выше слова М. Колло о Бланшо) и оно переживается как нечто самодостаточное. В конце концов, даже семантические модели, создававшиеся структуралистами, при всей своей интеллектуальной отвлеченности, носят специальный характер; ими описываются те жесткие пространственные рамки, в которые введен любой временной процесс знакового творчества или же понимания текста.

Возвращаясь к проблеме интерпретации, стоит прислушаться к высказанной вскользь мысли Поля де Мана о том, что в деятельности интерпретатора соединяются два разноприродных акта: внутренний акт понимания (который не поддается пространственной локализации и носит чисто темпоральный характер) и более внешний акт «рассказа» об этом понимании (как говорил в процитированной выше дискуссии М.Л. Гаспаров, «попытка сообщить о своем переживании другому и найти с ним общий язык для этого»), где уже не обойтись без овеществленных, (квази)пространственных языковых структур и кодов. В любом случае здесь, в абстрактно-философских категориях пространства и времени, вероятно, коренится глубинный конфликт нашего сознания, который в разных своих выражениях пронизывает всю культуру человечества — от религии и магии до эротики и метафизики, не минуя, разумеется, и теорию литературы.

М. М а л и к о в а

НАБОКОВ СЕГОДНЯ

Левинг Ю. *ВОКЗАЛ—ГАРАЖ—АНГАР: ВЛАДИМИР НАБОКОВ И ПОЭТИКА РУССКОГО УРБАНИЗМА.* — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004.

Долинин А. *ИСТИННАЯ ЖИЗНЬ ПИСАТЕЛЯ СИРИНА.* — СПб.: Академический проект, 2004.

Брайан Бойд. *ВЛАДИМИР НАБОКОВ: РУССКИЕ ГОДЫ: БИОГРАФИЯ / Пер. с англ.* — М.: Изд-во Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001.

Брайан Бойд. *ВЛАДИМИР НАБОКОВ: АМЕРИКАНСКИЕ ГОДЫ: БИОГРАФИЯ / Пер. с англ.* — М.: Изд-во Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2004.

В 1999 г. нам уже доводилось писать обзор отечественной набоконианы за несколько лет, в связи со столетним юбилеем писателя (Брюки Набокова // Новая русская книга. 1999. № 1). Пять лет спустя задача обзора представляется совсем иной: массовая суета юбилейных конференций, изданий и грантов иссякла, отечественное набокоеведение приобрело нормальный статус академической дисциплины, которая включает текстологию, комментарий, исследование, а также побочный продукт — массовое издание популярных rarebacks, поэтому естественнее говорить не о тенденциях, а об отдельных изданиях. Для настоящей обзорной рецензии мы выбрали три монографии, которые, по разным причинам, представляются наиболее значительными и репрезентативными для текущего отечественного набокоеведения.

«Вокзал—гараж—ангар» — первая книга молодого (тридцатилетнего) ученого Юрия Левинга, автора ряда публикаций и статей о творчестве Владимира Набокова и комментариев к рассказам и стихам писателя в пятитомном собрании его сочинений русского периода.

Монография состоит из трех глав, в которых исследуется функционирование в литературе технических средств передвижения — поезда (последний раздел этой главы охватывает также метро), автомобиля и самолета; кроме того, в пространном вступлении, фактически являющемся еще одной главой, рассматривается ряд собственно урбанистических, т.е. связанных со спецификой городской культуры, мотивов — трамвая, телефона, городских коммуникаций, освещения, вывесок, рекламы и др. (предметы основных трех глав точнее было бы отнести или к более узкой сфере современных средств передвижения, или к более широкой — цивилизации). В качестве основной исследовательской концепции для описания литературного бытования этих реалий вводится «поэтика урбанизма», разворачиванию основных мотивов и механизмов которой и посвящено исследование. Книга Юрия Левинга написана на огромном литературном материале: его хронологические рамки охватывают 140 лет, с 1837 по 1977 г. (очевидно, выбор 1837 г. мотивируется тем, что это год смерти Пушкина и открытия в России первой железной дороги Петербург — Царское Село, а 1977 г. — год смерти Набокова, которая, видимо, понимается автором как символический конец русского модернизма, замешанного на наследовании Пушкину), цитируются произведения, главным образом стихи, более 200 авторов, как русских (от авторов первого ряда до заслуженно забытых), так и нескольких иностранных, оказавших влияние на русский образ города (Верхарн, Уэллс). В качестве фокуса и кульминации исследования поэтики урбанизма в русской литературе XIX—XX вв. выбрано творчество Набокова, которое автор называет «своего рода оптическим рефрактором, с помощью которого наводится резкость, и неясные в случае других авторов парадиг-

мы при рассмотрении в пределах «набоковской модели» текста обретают искомым рельефность» (с. 375).

Интерес Ю. Левинга к механическим устройствам отразился и в структуре книги: она разделена на множество мелких подглавок, каждая с индивидуальным заглавием, связь этих семантических сегментов основана не столько на последовательном приращении смысла, сколько на принципе сцепки деталей, обретающих полноту смысла только в работе целого механизма. Единство и работу механизма обеспечивают подробно прописанная в книге, по следам русских формалистов, многоуровневая изоморфность культурного образа города и текста (город и текст как тела; выведение на поверхность городских коммуникаций как обнажение приема; реклама и вывески как текст внутри города); сходство точки зрения и перспективы в сфере новых средств передвижения и в литературе модернизма (разнообразные нарративные эксперименты); уподобления писателя механику и машине для письма, а также сквозные метафоры, придуманные, кажется, самим исследователем (транспортное средство «перевозит» из текста в текст свой интертекстуальный «багаж»). В книге два типа постраничных сносок — обычные и «цитатные», последние отмечаются виньеткой с маленьким изображением (соответственно главам) поезда, автомобиля и самолета. Кроме того, текст испещрен различными способами графического выделения — курсивами, отступами, ссылками, а также многочисленными репродукциями фотографий, иллюстраций, карикатур, реклам с изображениями транспортных средств, в частности никогда ранее не публиковавшимися фотографиями Набокова, его жены и сына в компании с многочисленными принадлежавшими им в разное время авто (к сожалению, выпустившее книгу петербургское Издательство Ивана Лимбаха, известное оригинальным дизайном и высоким полиграфическим качеством своих книг, на этот раз немного сэкономило на типографии). Другая черта «поэтики урбанизма» в стиле самого автора книги — некоторая метафоричность его научной речи (Ю. Левинг не только филолог, но и поэт). Все это делает текст книги очень плотным, доступным только для медленного чтения.

Даже краткое изложение структуры и тематики книги демонстрирует сложность и спорность принятого в ней научного подхода, без уяснения которого исследование может вызвать целый ряд сомнений и вопросов. Сам автор, увлеченный стремлением охватить весь обширный и интересный материал, даже во вступительной главе заменяет рассуждение о методе все новыми и новыми примерами. Поэтому в рецензии я буду обсуждать не столько конкретные мотивы, сколько проблемы метода.

«Поэтику урбанизма», понимаемую как «взаимодействие технологических новшеств с художественной культурой и влияние этого процесса на литературный текст», действительно естественно рассматривать, как это делает автор, на материале культуры модернизма — эпохи, которая пережила и осмыслила беспрецедентный технический прогресс — не только в области литературы, но и в кино, архитектуре, изобразительном искусстве. Также вполне понятно, что для парадигматического анализа наиболее подходящим материалом оказываются поэты второстепенные, эпигоны, воплощающие срединный стиль эпохи. Не проблематизируя сильные и слабые места такого подхода применительно к своему материалу, автор отсылает читателя к той части вводной статьи первого тома книги А. Ханзен-Лёве «Русский символизм. Система поэтических мотивов» (1989, русский перевод 1999), где и говорится о релеванности второстепенных авторов для мотивного анализа супраиндивидуального корпуса текстов литературной эпохи. Нам более важным представляется не столько то, что таким образом нивелируется качественное различие эпитона и гения, сколько то, что органичное для этого подхода внимание к литературе второго и более далеких литературных рядов грозит банализацией, бескачественностью возможным выводам самого исследования и лишает автора пространства для «close reading» сложных текстов. Трудно так перестроить восприятие, чтобы согласиться с тем, что все разнокачественные тексты русской литературы исследуемых полутора веков, даже взятые с точки зрения поэти-

ки урбанизма, — это «материал, гомогенный по своему составу» (с. 61), что, даже «несколько упрощая действительное положение вещей, можно сказать, что наличие в культуре универсальных поэтических законов, диктующих автору тот или иной порядок письма, организует текст вне зависимости от степени одаренности индивидуального автора и наполняет его (текст) актуальными для культуры в данный момент топосами» (там же). Если цитирование отдельных строк из «авиационных стихотворений» авторов сборника 1923 г. «Лёт» для выявления семантического репертуара мотива вполне корректно, то такое же обращение с «Концертом на вокзале» Мандельштама или «Высокой болезнью» Пастернака неизбежно уплощает и, возможно, искажает сложную поэтическую семантику этих текстов.

Это особенно опасно, если в фокус мотивного анализа ставится один, далеко не простой, автор — Набоков, творчество которого нужно представить не тотальным литературным пастишем, а оригинальным художественным миром, специфически усваивающим гетерогенную литературную традицию. При этом выбор творчества Набокова в качестве фокуса поэтики урбанизма представляется вполне оправданным: Набоков, несмотря на свою отчасти наигранную бытовую техническую беспомощность (не водил автомобиль, природу электричества представлял себе исключительно в метафизическом смысле, не умея починить розетку), в противовес модным в то время теориям гибели цивилизации — конца Европы, Нового Средневековья, умел видеть современную цивилизацию аурализованной, такой, как она отразится «в ласковых зеркалах будущих времен»: «Не следует хаять наше время. Оно романтично в высшей степени, оно духовно прекрасно и физически удобно. <...> будем по-язычески, по-божески наслаждаться нашим временем, его восхитительными машинами, огромными гостиницами, развалины которых грядущее будет лелеять, как мы лелеем Парфенон; его удобнейшими кожаными креслами, которых не знали наши предки; его тончайшими научными исследованиями; его мягкой быстротой и незлым юмором; и главным образом тем привкусом вечности, который был и будет во всяком веке» (из эссе Набокова «On Generalities»). Он охотно прибегал к метафорам движения транспортного средства для описания литературного процесса: Василий Шишков говорит повествователю одноименного рассказа: вы «разъезжаете, так сказать, по городу на сильной и совершенно вам ненужной гоночной машине и все думаете, куда бы еще катнуть...», тогда как сам Набоков умел воображать себя одновременно и «властителем-машинистом», и «соглядатаем»-пассажем, и пешеходом в городе, сквозь который проезжает поезд. При этом особое и отрефлектированное Набоковым его положение «наследника» всей русской литературы, «эпилога русского модернизма» (М. Липовецкий) действительно делает его творчество локусом наложения и своеобразного преломления литературных мотивов из самых разнообразных интертекстов, которые он, если воспользоваться желудочной метафорой Годунова-Чердынцова, смешал, разжевал, отрыгнул, своих специй добавил и пропитал собой.

Другая черта принятого в книге Ю. Левинга научного подхода — крайняя широта репертуара исследуемых текстов, далеко выходящих за рамки символизма и постсимволизма — предмета рассмотрения в служящих Левингу ориентиром работах А. Ханзен-Лёве и Р.Д. Тименчика. Корректно ли строить мотивный тезаурус такого гетерогенного и обширного литературного пространства — от П.А. Вяземского до символистов, акмеистов, футуристов, обэриутов, пролетарских и советских поэтов и вообще непонятно кого? И как его можно использовать? Установка на синхронический срез такого огромного литературного корпуса приводит, например, к монтажу призыва левовца С. Третьякова писать «биографию вещи» с набоковской одой одухотворенным творчеством вещам из доклада «Человек и вещи» (с. 40), так что помимо воли исследователя нивелируется радикальное различие между «литературой факта» и поэтикой Набокова, близкой к бергсонской феноменологии. Стремление подвергать конкретному автору к выявленному в результате обобщения материала аспекту литературной семантики транспортного средства иногда приводит Левинга к натяжкам в чтении — в стихе «Высокой болезни» Пастернака:

«Там, как орган, во льдах зеркал / Вокзал загадкой сверкал, / Глаз не смыкал, и горе мыкал, / И спорил дикой красотой / С консерваторской пустотой / Порой ремонтов и каникул» — вокзал сравнивается не с собором, как утверждает Левинг («религиозная обрядность в исполнении церемониала расписаний и архитектурные особенности вокзалов, напоминающие кафедральные соборы», с. 85), а с концертным залом (отсюда мотив «консерваторской пустоты» и «органа» рядом с «зеркалами») — об этом устойчивом мотиве в русской литературе модернизма, связанном как с этимологией слова «вокзал» от «Vauxhall», так и с зафиксированной в культуре традицией концертов на Царскосельском и Павловском вокзалах, Левинг пишет в другом месте.

Одна из основополагающих черт этой интересной и нужной книги — то, что ее автор внутренне находится в традиции структуралистского подхода своих учителей (предисловие к книге написал Р.Д. Тименчик) и поэтому избегает авторефлективной проблематизации собственного метода (ограничиваясь краткой и исключительно позитивной его экспликацией). Многие ученые поколения учителей собирали примеры реализации какого-нибудь вещного мотива в творчестве автора или литературной эпохи, будь то урбанистические технические новшества, к которым обращается и Левинг, обладающие большим потенциалом к семантическому разрастанию и углублению до качества мифа и символа — поезд, трамвай, телефон; или почти готовые символы — зеркало, окно, водопад; или частные мотивы — рояль, такса, которые тоже можно откормить до размеров семантического монстра, но эти исследования ограничивались рамками статьи и /или одного автора или литературного направления. Когда же этот метод используется в принципиально более крупном масштабе — в монографии, на материале обширного гетерогенного корпуса текстов и с фокусом на творчестве одного автора, с точки зрения не просто литературного мотива, а целого комплекса мотивов, входящих в понятие «урбанизм», которое связано не только с историей техники и поэтикой литературы, но и с философией, историей, социологией, культурологией и проч., требуется, помимо проблематизации подхода, еще и большая концептуальность выводов (в противоположность презумпции, что удачно найденные и корректно проанализированные подтексты/типологические параллели делают смысл «и так понятным»). Видимо, поэтому книга более склоняется к урбанизму, чем к поэтике (что отразилось даже в несколько искусственной разбивке библиографического раздела «Исследования» на «Литературу» и «Урбанизм», так что статьи Р.Д. Тименчика о символе трамвая и телефона в русской поэзии попали в раздел «Урбанизм»): в ней дается весьма полный репертуар культурных значений, которыми обросли в литературе соответствующие средства передвижения и урбанистические реалии, и в итоге можно составить своего рода тезаурус и выделить доминирующее семантическое поле (так, семантика поезда, транспортного средства с самой давней литературной родословной, включает топосы начала, смерти, любви, пути, русской души и проч.; культурная семантика автомобиля как самого приватного средства передвижения активизируется в биографической наррации, самолета — в метафизической и поэтической речи), но недостаточно, как кажется, исследованы вопросы поэтики, специфики литературной репрезентации: что происходит с текстом, когда в него «въезжает», «влетает» транспортное средство, как новые возможности движения в пространстве и точки зрения деформируют литературные время, пространство и повествовательные приемы.

Большая удача и заслуга Юрия Левинга в том, что он нашел богатую и мало исследованную в русской гуманитарной традиции тему «поэтики урбанизма», которая дает удачный угол зрения для подведения итогов литературного модернизма. Исследователем собран и классифицирован огромный литературный материал (понятно, что молодым автором отчасти двигало стремление за столбить новую интересную тему по возможно большому периметру) и создан словарь литературных перекодировок большого числа урбанистических «вещей». Левинг попытался найти обозначение для адекватного материалу метода — «культурологическая феноменология» (с. 375), что дает основания ожидать продолжения ярко начатого исследования «поэтики урбанизма».

В индексе цитирования современных набоковедов, как западных, так и отечественных, имя Александра Долинина, русско-американского ученого, занимает по частоте упоминаний одно из первых мест. Им написано множество статей, комментариев и предисловий к произведениям Набокова, опубликован ряд важных текстов из архива писателя. Идеи из этих работ, выходящих с конца 1980-х, а также те, которыми А. Долинин щедро делится на лекциях и в частных профессиональных разговорах, уже растасканы невольными плагиаторами. И вот наконец вышла книга, объединившая большое число работ А. Долинина — она подводит итоги 15 годам исследования, позволяет проследить его эволюцию. Книга состоит из трех разделов — «маленькой монографии» «Истинная жизнь писателя Сирина»; раздела «Статьи и заметки», куда входят как печатавшиеся ранее, так и новые работы, и предисловий к публикациям докладов и писем из архива писателя. Большая часть уже известных работ печатается в книге с исправлениями и дополнениями.

Книга посвящена, как явствует из заглавия, русскому периоду творчества писателя и включает работы, написанные на русском языке, за исключением важной статьи об отношении Набокова к истории («Клио смеется последней: Набоков в споре с историзмом»), которая впервые вышла по-английски, но посвящена главным образом русскому контексту. Как видно из списка набоковедческих работ автора, не включенных в книгу, за ее рамками остались статьи, предисловия и комментарии к «Лолите» (в вошедшей в книгу статье «Двойное время» у Набокова: (От «Дара» к «Лолите»)) они использованы лишь отчасти), энциклопедическая статья о набоковском переводе «Евгения Онегина» из «The Garland Companion to Vladimir Nabokov», комментаторские статьи и заметки на английском языке и другие важные работы. Это дает надежду, что книга А. Долинина о Набокове является итоговой, но не последней.

О книге прежде всего нужно сказать следующее. Особая роль Набокова в русской литературе второй половины XX в., обусловленная не в последнюю очередь биографией писателя и посмертной судьбой его возвращения в Россию, в 1970—1990-е гг. придавала чтению и пониманию его творчества особое культурное значение. Можно говорить о трех русских «предысториях» книги А. Долинина. Первая — это время широкого восторженного открытия Набокова во второй половине 1980-х — начале 1990-х гг., «в блаженные годы перестройки и гласности». Характерной чертой публичного открытия Набокова была активная и низкокачественная публикаторская деятельность филологов в штатском — поэтому особую роль на этом фоне играли подготовленные А. Долининым в передовых в то время издательствах «Книга» и «Художественная литература» текстологически исправные, снабженные интересными и содержательными вступительными статьями и профессиональными комментариями издания. Этот этап набоковедения принадлежит уже истории, и работы тех лет А. Долинин в новой книге не воспроизводит, за исключением вошедшей в труднодоступном тартуском сборнике заметки «Набоков и Блок» (1991). Второй этап — 1990-е гг. — в России был отмечен количественным приращением переизданий текстов писателя, при почти полном игнорировании обширного корпуса западного набоковедения, достигшего в ту пору расцвета. В работе А. Долинина этот период отмечен статьями о русском Набокове на английском языке для американских научных изданий — посвященного Набокову журнала «The Nabokovian» и набоковской энциклопедии «The Garland Companion to Vladimir Nabokov». Тут произошло взаимовыгодное соединение опыта западного набоковедения и недостававшего ей русского background'a. Единственная — концептуальная и большая — русская статья А. Долинина этого периода — уже упоминавшееся «Двойное время» у Набокова: (От «Дара» к «Лолите»), которая в настоящем сборнике печатается с дополнениями и исправлениями по английской редакции. И, наконец, третий этап набоковедения, начавшийся в конце 1990-х, был отмечен первым томом антологии текстов Набокова и о нем «В.В. Набоков: Pro et contra» (1997), одним из составителей которого был А. Долинин. Эта книга, несмотря на ее недостатки, до сих пор остается полезным компендиумом. (Кстати, признаюсь наконец, как еще один составитель то-

го тома, что его основное достоинство — подбор текстов — в большой степени заслуга А. Долинина, консультировавшего нас из Америки по электронной почте, дефекты же издания и комментарии — на советские работавшего над ним здесь коллектива авторов, и моей в особенности.) В сборнике 1997 г. опубликована большая статья А. Долинина, вошедшая и в рецензируемую монографию, «Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар»». Тогда же было положено начало изданию максимально полного и научно подготовленного издания произведений Набокова в России (петербургское издательство «Симпозиум») — 5 томам собрания сочинений Набокова американского периода (1997) и 5 томам русского периода (1999—2000). Для последнего А. Долинин написал вступительные статьи, которые объединены в центральном разделе монографии, — в них впервые дается хронологически последовательный подробный анализ всего русского творчества Набокова, основных произведений, от ранних стихотворений до автобиографии «Другие берега». В те же годы была опубликована большая часть включенных в сборник статей и заметок А. Долинина. В конце 1990-х — начале 2000-х публикация текстов Набокова в России была практически завершена — вышли лекции, интервью, стихи, рецензии, кроме того, было переведено несколько важных западных книг о Набокове и опубликованы более и менее интересные отечественные исследования. Тогда же началась активная (насколько позволял полузакрытый архив писателя) публикаторская работа, важный вклад в которую внес А. Долинин, опубликовав и прокомментировав ряд текстов, которые позволяют совсем по-новому увидеть те стороны творческой жизни Сирина, которые он впоследствии, создавая миф о Набокове, скрывал: активное участие в литературной жизни русской эмиграции, внимание к советской литературе, работа в конце 1930-х над продолжением «Дара». В книгу «Истинная жизнь писателя Сирина» включены предисловия к двум публикациям — «Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке» 1920-х гг. и «Письма В.В. Набокова к Г.П. Струве. 1925—1931», за ее рамки остались «Второе добавление к «Дару»» (Звезда. 2001. № 1), доклад «Несколько слов об ужестве советской беллетристики и попытка установить причины оного» (Диаспора. Вып. II. СПб., 2001), вторая часть писем Набокова к Г.П. Струве (Звезда. 2004. № 4).

Больше всего места в книге А. Долинина уделено «главному», «большому» русскому роману Набокова «Дар», работа над которым шла почти десять лет, с начала 1930-х до начала 1940-х: А. Долинин описывает чрезвычайно сложную нарративную структуру романа (временную, а также соотношение героя-писателя и имплицитного автора), способ работы с подтекстами (в особенности в главах о Чернышевском и об азиатском путешествии отца героя), прототипический состав Христофора Моргуса и писателя Ширина, семантический репертуар заглавия романа, воплощенную в нем мировоззренческую позицию художника. Кроме того, А. Долинин первым опубликовал ранее известные только из очень общих слов Бойда планы и материалы к интереснейшему продолжению «Дара», время действия которого предельно приближено к моменту его сочинения. Продолжение романа включает в себя элементы известных текстов Набокова — неоконченного романа «Solus Rex» (рассказы «Solus Rex» и «Ultima Thule»), продолжения пушкинской «Русалки», отдельную часть, посвященную изложенным Федором лепидоптерологическим работам его отца (публикация «Второе добавление к «Дару»», не вошедшая в книгу А. Долинина), — все это в очень сложном переплетении, анализ которого, предпринятый А. Долининым, дает возможность представить того исчезнувшего, «растворившегося» с переходом на английский язык русского Сирина, каким он мог бы быть, если бы «дура история» позволила ему еще несколько лет побыть русским писателем.

Статьи и заметки А. Долинина во многом перекликаются с его «маленькой монографией», что помогает увидеть сквозные доминантные темы в творчестве Набокова, исследуемые автором, и найденные им адекватные этим темам аналитические презумпции и методы. Кроме того, общие представления А. Долинина о художественном мире Набокова и принципы исследования экспли-

цированы в разделе «Предварительные замечания», что придает книге качество именно монографии, объединенной не только одним предметом, но и общностью подхода. Специфику художественного мира Набокова А. Долинин связывает с двумя доминантными, т.е. определяющими все остальные черты этого мира, качествами — особым отношением Набокова к русской литературной традиции и поэтической природой его прозы. Несмотря на то, что романы и рассказы Набокова «до предела насыщены цитатами, риминисценциями, пародиями и прочими откликами как на “наследие отцов”, от Пушкина до акмеистов, так и на творчество современников» (с. 10), на протяжении долгой истории набоковедения исследователи, соглашаясь с поздней установкой самого писателя на отрицание всяческих влияний на себя, мало занимались исследованием связей Набокова с русской литературной традицией, от Пушкина до эмигрантской «парижской ноты» и советской литературы. Кроме того, проблема определения места Набокова в русской литературе, неадекватность анализу его творчества традиционных интертекстуальных стратегий, выработанных в мандельштамоведении, были связаны, как убедительно пишет А. Долинин, со специфическим «задержанным» литературным развитием писателя, лишенного всякой дореволюционной литературной биографии, познакомившегося с русским и европейским модернизмом только в эмиграции, что «оказалось для него чрезвычайно полезным, поскольку ретроспективный, несколько отстраненный взгляд дал ему возможность освоить опыт русского модернизма избирательно и комплексно, чему способствовала и общая ситуация в эмигрантской литературе, где демаркационные линии между различными направлениями стали быстро размываться. Оглядываясь назад, Набоков, подобно герою “Дара”, смог “высмотреть” в модернизме “длинный животворный луч” классической, пушкинской традиции, который оставался незаметным в дыму литературных сражений начала века, и выстроить свою поэтику как своего рода рефрактор, этот луч преломляющий» (с. 13–14). А. Долинин показывает принципиальное значение для понимания, например, «Подвига» апокалиптических концепций современной цивилизации Н. Бердяева и Андрея Белого и противостоящих им идей эмигрантского философа Г. Ландау, близкого Набокову; для «Приглашения на казнь» — пушкинских подтекстов; дифференцирует в декларативном умалении Набоковым писательских достоинств Достоевского элементы скрытого влияния этого автора и полемики с эмигрантской и советской «достоевщиной»; роль в генезисе литературных оценок Набокова мнений Г. Адамовича и Г. Иванова, представителей «парижской ноты», которых Набоков неизменно обижал; тщательно скрытый диалог Набокова в «Других берегах» с «Жизнью Арсеньева» И. Бунина, выявленный А. Долининым в виртуозной заметке о выражении «кубовый цвет», и проч. Отстраненность взгляда Набокова на литературную традицию, его удаленность от литературных движений начала века привели к выстраиванию им довольно четкой оценочной иерархической шкалы и способов использования интертекстов. Набоковская модель русской культуры разделена, как пишет А. Долинин, на три яруса: «В первый, высший ярус входят шедевры русской поэзии, от Державина до Блока, Гумилева и Ходасевича, а также пушкинская проза. От них Набоков ведет свою литературную родословную и потому отсылает к ним как к подтекстам своих романов и рассказам, проясняющим тот или иной образ, мотив или тему. <...> Второй ярус составляет русская проза XIX века, от Гоголя до Чехова, от которой Набоков, как правило, отталкивается на уровне фавулы и построения повествования или при обрисовке отдельных характеров и ситуаций, по-своему трансформируя классические модели. <...> Наконец, низший ярус отводится современной литературе, которая в прозе Набокова обычно пародируется или полемически обыгрывается с целью ее дискредитации» (с. 18). Вторая принципиальная черта прозы Набокова, которую выделяет А. Долинин, — ее поэтические качества: несмотря на отсутствие метра и рифмы, прозу Набокова отличают повторы на разных уровнях текста, основной моделью которых послужила проза Пушкина, а также ряд «подсобных» поэтических приемов: анаграммирование ключевых слов и собственных имен,

звукоспись, метрические вкрапления и т.п.» (с. 15). Именно попытка найти адекватный способ анализа творчества Набокова, характеризуемого этими двумя доминантами — специфической интертекстуальностью и поэтическим строем прозы, — определяет выбранное А. Долининым «поэтическое прочтение», где внимание обращается «в первую очередь на интратекстуальные связи между отдельными элементами мотивной структуры текста, а затем уже на поддерживающую их систему цитат, реминисценций, пародий и прочих видов отсылок к литературным подтекстам и претекстам».

Интертекстуальность без границ в современном, особенно русском, набоковедении вызывает потребность «размежеваться» и «объединиться»: в предисловии к своей книге А. Долинин, не называя имен (угадываемых, впрочем, специалистами-набоковедами), жестоко высмеивает «интертекстуальных криптоманов», а также называет ряд исследователей (в основном иностранных славистов), подход которых разделяет.

Работы, собранные в книгу «Истинная жизнь писателя Сирина», принадлежат к самому высокому уровню филологических и историко-литературных исследований (приверженность к этой традиции, в противовес «новомодным концепциям», декларирует сам автор): это абсолютно убедительные, строго аргументированные позитивистские наблюдения и интерпретации, сделанные с презумпцией эксплицирования замысла писателя. В них объединены и концептуально развиты основные доказавшие свою адекватность способы описания набоковского художественного мира, использованные ранее другими авторами, — экспликация смысла через анализ повествовательных стратегий (П. Тамми, Ю. Левин), разгадывание анаграмм и загадок в прозе (Д. Бартон Джонсон, Г. Барабтарло), исследование подтекстов, с адаптацией теории К.Ф. Тарановского к поэтике Набокова (Дж. Коннолли, О. Ронен), выявление откликов на текущую, эмигрантскую и советскую, литературу (С. Давыдов, О. Ронен), а также разработаны на конкретном материале и впервые сформулированы в книге оригинальные методологические идеи. Но вот что странно: за последние лет 15 это первая традиционная по подходу и абсолютно высококачественная новая книга о Набокове. В частных разговорах с коллегами нам неоднократно приходилось слышать мнение, что Набоков надоел, разочаровал, что чем глубже проникаешь в его художественный мир, тем более простым и «нарочным» он оказывается, что, сколько ни ищи подтексты, находишь лишь «то, что спрятал матрос» — т.е. сам автор, движимый интенцией скрыть влияния, загадать загадку, спародировать (в смысле высмеять и разоблачить) нелюбимого автора, а качественного приращения смысла метод подтекста в набоковедении, в отличие от мандельштамоведения, не дает. Большинство авторов, которых А. Долинин называет своими единомышленниками, последние годы занимаются или повторением сказанного ими раньше, или исследованием маргинальных мотивов, в жанре заметок и уточнений, тогда как исследователи следующего поколения пытаются найти совсем новые способы чтения Набокова — через использование его творчества в качестве «рефрактора» и компендиума супраиндивидуальных литературных мотивов, как это делает Ю. Левинг, через анализ визуальной поэтики Набокова-модерниста, через исследование социологии его беспрецедентно успешной писательской позиции — не представляя писателя уникальным воплощением и «оправданием» непрерывности русской литературной традиции, преодолевшим разрыв, вызванный революцией, эмиграцией, железным занавесом, а относясь к нему как к занятому показательному объекту, в котором склеились черты разных литературных явлений, эпох, позиций, как к сознательному и холодному литературному политику. О чем говорит блестящая книга А. Долинина в контексте общего ощущения отсутствия в набоковедении пафоса и идей? О том, что среди исследователей нет достойной смены? Что Набоков, после того как мы им «объелись», разочаровал? Что нужен поиск новых подходов? Во всяком случае, появление книги А. Долинина настраивает на более оптимистический лад в отношении возможностей и перспектив.

Биография Владимира Набокова, написанная Брайаном Бойдом, впервые опубликованная на английском в 1990—1991 гг. и с тех пор переведенная на многие языки, теперь доступна и на русском. «Русским годам» предпослано 3 предисловия Бойда, из которых первое датировано январем 1992 г. — именно тогда возник замысел издания, было получено согласие автора и начата работа над переводом, но, как пишет Бойд в предисловии 1999 г.: «...число издательств, которые одно за другим выражали желание напечатать мою биографию Набокова, но терпели крах прежде, чем успевали это сделать, может служить своего рода индикатором того, что выздоровление России проходит еще с большими трудностями, чем мы ожидали» (с. 9). Теперь, когда русское издание — прекрасно изданное и точно переведенное — наконец вышло, разговор собственно о труде Бойда кажется запоздалым — без него давно не могут обойтись все, кто сколько-нибудь занимается творчеством Набокова. Бойд проделал огромную работу, основываясь в большой степени на документах, хранящихся в практически недоступном другим исследователям архиве Набокова в Монтрё, а также на множестве других источников и архивов, составил подробнейшее хронологическое описание всей жизни Набокова, от истории семьи его родителей до смерти писателя в Швейцарии в 1977 г. Всем известно и то, что Бойд, в отличие от первого, нелюбимого биографа Набокова Эндрю Филда, писателя в живых уже не застал и имел возможность получать сведения о его жизни только у вдовы, сына и сестры Е.В. Сикорской; может не нравиться писательский стиль биографа (тщательно переданный русскими переводчиками), свойственный ему пафос набокофила, заставляющий представлять Набокова первым, главным русским писателем, а его романы — «самыми-самыми», можно не соглашаться и с некоторыми интерпретациями произведений Набокова, которые предлагает Бойд, поддаваясь той особой «форме влияния», которую оказывает на биографа «объект исследования», о которой Бойд сам сказал в своей «Жизни биографа» (Звезда. 2002. № 1) — особенно такой объект, как Набоков, навязывавший читателям миф о себе, или как Вера Набокова — человек исключительно частный и, видимо, скрытный, но совершенно несомненно, что это the biography, она давно признана одной из лучших писательских биографий, написанных в англо-американской традиции, и другая подобная биография Набокова вряд ли появится в обозримом будущем.

Мы рассмотрим специфику именно русских переводов. «Русские годы» были подготовлены, как свидетельствует издательская аннотация, «в сотрудничестве с автором, по сравнению с англоязычным изданием в текст были внесены дополнения и уточнения». Главное отличие и преимущество русского перевода «Русских годов» в том, что все многочисленные цитаты из русской переписки Набокова, из его произведений, хранящихся в архиве, даются в русском оригинале, тогда как в англоязычном издании биографии они, естественно, приводились в переводе Бойда на английский, так что русские исследователи Набокова, если хотели сослаться на эти важные тексты, бывали вынуждены давать нелепый обратный перевод или пересказ. Переводчик «Русских годов» Галина Лапина работала в постоянном контакте с Бойдом, благодаря чему в русском оригинале даются не только цитаты, но и незакавыченные выражения из неопубликованных произведений Набокова, которые Бойд использует в своей речи: например, в описании осени 1917 г.: «В небе над Петроградом лучи прожекторов скрещивались, подобно гигантским шпагам» (с. 160) — воспроизводятся слова из неопубликованного юношеского стихотворения Набокова 1917 г.: «Ночь темна... Никто не верит в чудо... / Посмотри, как встрепенулась высь! / Прилетев неведомо откуда, / в облака прожекторы впились. / Разрывая черные туманы, / раскачнулись, встретились лучи. / Посмотри: ночные великаны /скрещивают светлые мечи!», — что, кстати, отчасти объясняет некоторую художественность языка Бойда. Другое важное достоинство русского варианта «Русских годов» — исправление и уточнение ряда деталей, например, крымского периода Набокова (глава 7). И, наконец, появление русского Бойда, можно надеяться, сделает невозможным продолжение тех «позорных» русских ответов Бойду, о которых пишет А. Долинин — «трех (!) грани-

чащих с плагиатом книг, авторы которых просто-напросто пересказали своими (далеко не лучшими) словами собранный им [Бойдом] материал, не погнушавшись даже обратным переводом с английского русских текстов».

Второй том русского перевода биографии Бойда, «Американские годы», будучи также результатом капитального переводческого и издательского труда, имеет иную специфику, на которую следует обратить внимание — в особенности потому, что она не выделена ни автором, ни переводчиками, работавшими над книгой (под редакцией Александры Глебовской). Цитаты из англоязычных произведений Набокова («Bend Sinister», «Transparent Things», «Ada» и других) даются по Собранию сочинений Набокова американского периода, выпущенному в 1997 г. тем же «Симпозиумом», соиздателем бойдовской биографии, т.е. в переводах С.Б. Ильина (он же — один из переводчиков «Американских годов»). Исключение составляет «Pale Fire», который цитируется по практически подстрочному переводу Веры Набоковой «Бледный огонь», вышедшему в «Ардисе» в 1983 г., хотя существует и перевод С. Ильина и А. Глебовской, включенный в Собрание сочинений американского периода (который даже озаглавлен иначе — «Бледное пламя»). Труд С.Б. Ильина — переводчика и комментатора Набокова — заслуживает большого уважения; теперь, когда именно в его переводческой интерпретации русский читатель, довольно ленивый и нелюбопытный до чтения оригинала, знает всего американского Набокова как в собрании сочинений, так и в биографии Бойда, бессмысленно продолжать давний спор о достоинствах и недостатках подхода Ильина. Американского Набокова массовый русский читатель знает в переводе Ильина — это свершившийся факт. Конечно, можно упорно цитировать «Пнина» по труднодоступному переводу Г. Барабтарло или «Истинную жизнь Себастьяна Найта» — по вышедшему в 1991 г. переводу А. Горянина и М. Мейлаха или каждый раз переводить самому, но на современную русскую рецензию Набокова это уже не будет иметь влияния. Нужно просто помнить, что мы читаем не Набокова, а Набокова в переводе С. Ильина — очень хорошо, часто изобретательном, иногда слишком лихом или манерном, но переводе, т.е. в неизбежном искажении. Так, взятая в качестве эпиграфа к «Американским годам» цитата из автобиографии Набокова — это не «Другие берега», а «Память, говори», т.е. переработанная Набоковым американская версия автобиографии, в переводе Ильина (хотя здесь, как представляется, лучше было бы заменить оригинальную цитату из «Speak, Memoir» на соответствующий пассаж из «Других берегов»): вы читаете «Тут ничего не поделаешь, я должен знать, где стою, где стоишь ты и мой сын» — это Ильин, честно переводящий Набокова («I must know where I stand, where you and my son stand»), тогда как в авторском русском варианте «Другие берега» эта фраза звучит так: «Тут ничего не поделаешь — я должен осознать план местности и как бы отпечатать себя на нем». Другой пример: слова из ильинского перевода «Ады» об «искусственном эдельвейсе», снятом бедной безумной Аквой с «мизерной и странноватой» рождественской елки в доме для душевнобольных, в английском оригинале выглядят так: «from a “mizeroe and bizarge”» — мы потеряли транслитерированное английскими буквами русское слово, употребленное Аквой в неверном роде, — вроде бы ерунда, но так отчасти утрачивается русская составляющая странного русско-франко-английского языка «Ады» (при том, что его французскую составляющую Ильин сохраняет, приводя французские слова и фразы в оригинале). Аналогичных примеров можно привести множество — понятно, что это не случайная ошибка, а сознательный выбор талантливой и искусного переводчика, перед которым стояла практически невыполнимая задача перевода позднего Набокова, с которой он справился лучше, чем другие, — и, что оказалось главным в этом споре, довел свое дело до конца. Не нравится — читайте по-английски.

Г а л и н а Е л ь ш е в с к а я

О МИФАХ МОДЕРНИСТСКИХ, ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ И ПРОЧИХ

Краусс Розалинд. *ПОДЛИННОСТЬ АВАНГАРДА И ДРУГИЕ МОДЕРНИСТСКИЕ МИФЫ* / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. — М.: Художественный журнал, 2003. — 318 с. — (Классика современности).

Олива Акилле Бонито. *ИСКУССТВО НА ИСХОДЕ ВТОРОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ* / Пер. Г. Курьеровой, К. Чекалова. — М.: Художественный журнал, 2003. — 217 с. — (Классика современности).

Гройс Борис. *КОММЕНТАРИИ К ИСКУССТВУ* / Пер. А. Фоменко, С. Веселовой, Г. Литичевского, О. Степанова, Е. Лазаревой, А. Матвеевой, В. Софронова-Антони. — М.: Художественный журнал; Прагматика культуры, 2003. — 342 с. — (*Modus pensandi*).

Издательство «Художественный журнал» помимо своего основного дела — выпуска журнала — иногда публикует книги. Нерегулярно, не каждый год, зато целыми обоймами — по два-три издания подряд. Независимо от того, в какой из трех постоянно поддерживаемых серий («Архив XXI века», «Классика современности», «*Modus pensandi*») выходит та или иная книга, все они посвящены проблематике современной культуры и — шире — современных культурных форм, становление которых так или иначе захватывает XX столетие целиком. Как правило, публикации «Художественного журнала» отличаются актуальной остротой обсуждений и сугубой разборчивостью по отношению к интеллектуальному и общественному статусу авторов.

И Розалинд Краусс, и Борис Гройс, и Акилле Бонито Олива — весьма авторитетные фигуры интернационального гуманитарного сообщества. Можно было бы с оговорками назвать всех троих искусствоведами или критиками, однако нынешнее культурное пространство тяготеет к стиранию границ между узкоспециализированными зонами тотальной гуманитарной практики, и как раз это обстоятельство в числе прочих является предметом рефлексии пишущих. Так что правильнее будет сказать, что здесь случай, когда — цитируя Бориса Гройса — «философия или методология вторгается в герменевтическое поле эстетического с универсалистскими претензиями» (с. 61). Речь так или иначе идет о том, чтобы, собственно, очертить сам ареал «эстетического» в сегодняшнем мире и разобраться, как соотносятся между собой персонажи и институции, функционирующие в «системе искусства». В какую систему, по словам Акилле Бонито Оливы, включены «художник, устанавливающий лингвистическую дистанцию между собой, с одной стороны, и кодифицированной тканью истории искусства и истории языка, с другой; критик, нередко проясняющий эту дистанцию через критическое прочтение или распространение тех или иных предметов искусства; маршан, торгующий искусством; галерист, экспонирующий его; музей, обрамляющий его как феномен в истории искусства; коллекционер, который на основе товарно-денежных отношений приобретает его *pro domo sua* и сохраняет его с целью солипсистского, персонального, уединенного и приватного любования; специализированные масс-медиа, пропагандирующие искусство; наконец, широкая публика, потребляющая и созерцающая его» (с. 195)

Три автора являются отечественному читателю с разных стартовых позиций. Из многочисленных работ Розалинд Краусс — профессора истории искусств Колумбийского университета (Нью-Йорк), главного редактора «лево-

го» философско-эстетического журнала «October», известного куратора и критика постструктуралистской ориентации — публиковалась на русском языке лишь статья «Решетки», вошедшая и в настоящее издание (этот факт, к сожалению, не отмечен в примечаниях)¹. Акилле Бонито Олива, искусствовед, специалист по современному искусству, профессор университета Ла Сапиенца в Риме, на российской сцене был представлен весьма локально — как куратор выставки «A flash of Art» (МДФ, 2003) и автор статьи «Фигуры Америки. Между поп-артом и трансавангардом» в каталоге выставки «Энди Уорхол, Жан-Мишель Баския и Том Вессельман» (Stella Art Gallery, 2003—2004). Зато в неизмеримо более выгодном положении оказывается на этом фоне Борис Гройс: его книги — те, что не требовали перевода, — здесь не раз издавались и переиздавались, и многие ходовые в нашем пространстве концепции обязаны ему своим происхождением. В свое время (в 1979 г., на страницах журнала «А—Я») именно Гройс впервые обозначил некий набор художественных жестов в качестве целостного явления, соотносимого с международным контекстом, дав явлению имя «московский романтический концептуализм» и способствуя мировому продвижению данного «бренда». С тезисами некоторых его статей (например, «Россия как подсознание Запада») здешние «ответчики» разбираются до сих пор, и точно так же книга «Стиль Сталин»² (в другом издании — «Gesamtkunstwerk Сталин»)³ — о естественном перетекании авангарда в искусство 30—50-х — опять же до сих пор вызывает самые активные реакции, от болезненных до апологетических. Наконец, его понимание культуры как постоянного обмена, в котором меновой ценностью обладает лишь «новое», а сама инновация сводится к непрерывному процессу одновременной валоризации профанного и дискредитации «высокого», с особенным вниманием воспринимается на российском поле художественных инициатив, в силу объективных причин замкнутом и ощущающем фрустрацию от недостаточности культурных ресурсов.

Несмотря на то, что сборник Розалинд Краусс составлен из статей 1970—1980-х гг.⁴, книга Акилле Бонито Оливы — из работ 1980—1990-х (они подготовлены и скомпонованы специально для российского издания), а тексты Бориса Гройса частично принадлежат уже новому веку и тысячелетию, фундаментальной базой и точкой отталкивания для всех является признание некоторой суммы исторических обстоятельств. А именно того, что наступление посттехнологической эпохи существенным образом корректирует вид и статус искусства; оно лишается своих универсальных — или казавшихся таковыми — характеристик, что ставит под сомнение прежние методологии и стратегии его интерпретации. Сегодня (впрочем, это «сегодня» длится уже примерно два-три десятилетия) «весомость символической значимости денег разрушила идеалистическую ценностную иерархию, в контексте которой традиционно рассматривалось искусство» (Олива, с. 122) и, «поскольку рынок назначает совершенно разным, гетерогенным вещам одну и ту же цену, капитал отменяет все наши эстетические и идеологические порядки и иерархии» (Гройс, с. 210), вследствие чего «художественный рынок и художественная пресса претендуют на интернациональность, на мировую гомогенизацию всего, что выставляется, коллекционируется и становится известным» (Краусс, с. 259). Данные обстоятельства побуждают по-новому отрефлексировать ряд исходных категорий — таких, как «авторство», «подлинность» и собственно «эстетический курс», — а также в целом пересмотреть генетические связи нынешнего глоба-

1 Краусс Розалинд Е. Решетки / Пер. с англ. А. Курбановского // Искусствознание. 2000. № 1/00. С. 92—102.

2 Гройс Борис. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О новом. Статьи. М.: Знак, 1993.

3 Борис Гройс. Искусство утопии. М.: Художественный журнал; Прагматика культуры, 2003.

4 В полном виде сборник вышел в 1996 г. и был воспринят как издание крайне провокативное и почти скандальное (The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Mass.; London, 1996).

листского «суперискусства» (термин Оливы) с авангардной традицией. А поскольку критик и интерпретатор осознает себя важной фигурой в современной «системе искусства», всякий раз персональная стратегия подобного переосмотра оказывается эксплицирована в его тексте в качестве самостоятельного и едва ли не главного предмета исследования.

«Правда ли, что существуют два подхода к интерпретации произведения искусства — один свойственен практикующему критику, а другой — историку искусства? Можно ли говорить о критике и истории искусства как о двух отдельных специальностях <...>? И не грозит ли в наши дни этому различию сойти на нет?» — спрашивает Розалинд Краусс (с. 225). И сама же отвечает на свой риторический вопрос: «Разделение на критиков и историков — ложное разделение <...>. Ведь фундаментальные понятия *задачи* произведения искусства, а также того, что и как произведения искусства выражают, основанные на концепциях означения и референции, значимы одновременно и в равной степени для обеих групп» (с. 226). Ученица классика авангардистски ориентированного искусствознания Клементя Гринберга, Краусс тем не менее подвергает отрицанию его эволюционную модель развития искусства, основанную на признании трансисторических универсальных форм и категорий (таких, как «шедевр», «живопись», «скульптура», и пр.)⁵, в которой собственно критика отодвинута в область исключительно ценностных суждений. Для нее критика — деконструирующая критика в структуралистском понимании термина — располагается в сфере метода, и ее присутствие декларируется как необходимое для практики любого историко-искусствоведческого исследования. В результате такого подхода история искусства оказывается лишена авангардистского априорного целеполагания, что существенно, поскольку демифологизация авангарда со структуралистских и постструктуралистских позиций составляет основу рассуждений Краусс.

Ее книга состоит из двух разделов — «Модернистские мифы» и «В сторону постмодернизма». Отправной тезис — «эпоха авангарда и модернизма окончилась» (с. 173), — повторяемый в разных вариациях, не означает попытки вломиться в открытую дверь: речь идет лишь о маршрутах правопреемства культуры (в конце концов, тот же Гройс полагает, что «там, где <...> эффективно работающие дифференции <...> посредством техники и моды <...> сознательно продуцируются и учреждаются, традиция авангарда по-прежнему жива» (с. 15)). Критика авангарда сопряжена для Краусс с критикой порожденных авангардным сознанием — и уж безусловно живых и действующих — искусствоведческих методологических подходов: в этой части книги она вполне подтверждает свою репутацию автора нелицеприятного, всегда готового к открытой полемике и даже, пожалуй, испытывающего особую «страсть к разрывам». (Можно сказать, что она развенчивает авангардистские мифы с постструктуралистских позиций, но с авангардистской же горячностью: склонность к толерантным пассажам, во множестве встречающимся у Гройса и Акилле Бонито Оливы, ей совершенно не присуща.) Более всего ее протест вызывают «историческая» модель развития культуры, основанная на позитивистских принципах причинности и эволюционной поступательности («причин-



5 Замечательно, что такое отрицание совершенно не мешает ей при надобности оперировать данными категориями в привычном оценочном смысле: «...с 1930-го по 1939-й Гонсалес создает практически непрерывную цепь шедевров» (с. 125).

ность рождает модели, нерелевантные предмету», с. 243; «суть воздействия историцизма на новое в том, чтобы уменьшить эффект новизны и стереть различия», с. 274), автобиографическая эстетика («история искусства как история имени собственного», которая «строит себя на могиле формы», с. 49, 62) и культ подлинности, порожденный, собственно, еще романтизмом, но авангардом разнообразно отрефлексируемый и поднятый на щит («само понятие авангарда можно считать производным от дискурса подлинности», с. 160)⁶.

Как положено исследователю структуралистского толка, Розалинд Краусс сомневается в креативно-визуальных и непосредственных механизмах порождения «нового», полагая, что новизна сводится, скорее, к концептуальному жесту намерения. Однако она избегает и расхожих обобщений по поводу всеобщей обреченности на репродуцирование и создание симулякров, настаивая лишь на том, что «ни одной культурной условности не суждено оставаться неизменной» (с. 277). Радикально меняется видовой состав того, что принято именовать искусством, живописью или скульптурой — вопреки усилиям искусствоведов и критиков, стремящихся доказать, что «значение любого термина из сферы культуры можно расширить настолько, чтобы вместить туда все что угодно» (с. 273). («Стоунхендж, линии Наска, залы тольтеков, погребальные курганы индейцев — они призывались в свидетели в пользу того, что объекты современных художников имеют отношение к истории и, следовательно, имеют право называться скульптурой».) Радикально меняется смысл слова «художник» — согласно концепции Краусс, и прежде романтическая аура сопутствовала данному слову не вполне по праву, поскольку, в числе прочего, базировалась на культе картины как иерархически высшего вместилища креативности. Между тем один лишь пример с гипотезой о том, что, возможно, участие Хуберта ван Эйка в создании Гентского алтаря было связано не с живописью, а с изготовлением рамы, «переворачивает вверх дном позитивистскую систему отношений, из которой исходит в своей работе историк искусства. Ибо тогда авторство выходит за пределы изображения, ограниченного рамой, и растворяется в океане анонимной ремесленной практики, которая сформировала цеховую систему искусств» (с. 195). Будучи убеждена — в соответствии с опытом структуралистской школы, — что «не столько говорящий говорит на языке, сколько язык “говорит на нем”» (с. 49), исследовательница весьма энергично подвергает ревизии универсальные представления об авторстве, а также о понятиях «творческий путь», «творческое наследие», «оригинал и копия». Возможно ли репродукция без подлинника? Следует ли считать Родена автором скульптур, отливки с которых делались без его участия и даже после его смерти? Меняется ли смысл видовой фотографии при рассмотрении ее в художественном контексте? Как вообще обстоят дела с аутентичностью в эпоху торжества мультимедиа? Отталкиваясь от положений классической работы Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»⁷ и в значительной мере опротестовывая их, Розалинд Краусс предлагает пересмотреть привычные интерпретационные стратегии и, прежде всего, разобраться с запутанными отношениями «означающих» и «означаемых» — с проблематикой сигнификации, знаковой репрезентации, соответствия индекса и референта. И во введении к книге, противопоставляя традиционному представлению об «искусстве-организме» (с органическими стадиями начала, развития, роста и прочего) образ «искусства-постройки», она иллюстрирует свою мысль пересказом истории Ролана Барта об аргонавтах, которые, будучи связаны повелением плыть только на «Арго», постепенно, по мере износа, меняли части корабельной конструкции — «так что в конце концов они оказались на совершенно новом корабле, хотя не изменили ни формы его, ни имени» (с. 12).

6 Ср. у Гройса: «...искусство модернизма <...> ценится как искреннее, аутентичное, истинное» (с. 104).

7 См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996.

«Комментарии к искусству» Бориса Гройса тоже в определенном смысле посвящены взаимосвязи «слов и вещей». И во многих позициях его текст переключается с текстом Розалинд Краусс. Например, в критике авангардистского подхода к инновации и к понятию «подлинности», в рассуждениях об оригинале и репродукции («различие между подлинником и копией есть различие исключительно топологическое и ситуативное», с. 194), в осознании роли рэди-мейда и фотографии. Близки авторы и в общей глобалистской установке на «дальнозоркое» рассмотрение искусства и его истории — скорее, в качестве знаковой системы, открытой для любых структурных модификаций, нежели в качестве совокупности рядоположенных материальных объектов, требующих пристального визуального внимания. Как и Краусс, Гройс артистически сводит в пространстве текста несводимые, казалось бы, культурные феномены, обнаруживая их скрытое семиотическое родство; как и у Краусс, у него непростые — не однозначно «сыновние» — отношения с авангардом («вкус к Утопии, к радикальной эстетике — от Платона до ренессансных утопий и утопий авангарда и модернизма — это вкус к аскезе, униформированию, редукции», с. 173). Однако по контрасту с горячностью в отстаивании постструктуралистских методологических «панашей» и риторической избыточностью «женского письма» стиль Гройса выглядит нарочито охлажденным: автор подчеркивает свою «равноудаленность» от теоретических систем и, сохраняя невозмутимую интонацию, словно жонглирует релятивистскими версиями и логически безупречными парадоксами. Коль скоро «деление современного искусства на авангард и кич, на покой и движение, на взгляд и риторику, на оазис и пустыню разделяет не реальные материальные пространства, а интерпретационное пространство каждого отдельно взятого произведения искусства» (с. 57), то «не существует обязательной и явной причины, чтобы предпочесть одну интерпретацию другой» (с. 102)⁸. Более того, как сказано в другой работе Гройса (не вошедшей в данный сборник), «можно высказать успокоительную гипотезу, что сегодняшний цинизм и объективизм могут уже завтра быть восприняты как старомодные идеализм и утопизм»⁹. Все зависит от контекста, и, в сущности, из контекста не может быть однозначно выделен и сам текст. В осознании относительности всего и вся («современный плюрализм означает, что никакая позиция в конечном счете не может занять привилегированного положения в сопоставлении с другой позицией», с. 17) и дополнительно исходя из того, что сегодня «мы наблюдаем не единую институцию под названием “искусство”, а множество конкурирующих между собой институций, интересы и деятельность которых невозможно согласовать» (с. 34), автор как бы с высоты птичьего полета обозревает поле вероятных рефлексий, не выражая предпочтений, зато такая оптика позволяет ему строить общего вида логические модели.

Действительно, рассуждая на свои излюбленные темы — о контекстах и дифференциях, о механизмах инновации и апроприации, об утопии и символическом обмене, — Гройс говорит не собственно об искусстве. Можно сказать, что он говорит о социокультурном пространстве, внутри которого локус искусства как раз и представляется ему не вполне очевидным — во всяком случае, его выделение требует ряда уточняющих понятийных процедур, каковые, в числе прочего, должны продемонстрировать условность самого этого выделения. Ситуация, при которой «произведение искусства <...> олицетворяло собой искусство в его непосредственном, осязаемом и зримом присутствии» (с. 204), по его мнению, ушла в прошлое, «произведение искусства не является более продуктом, представляющим ценность в силу лишь факта его художественного

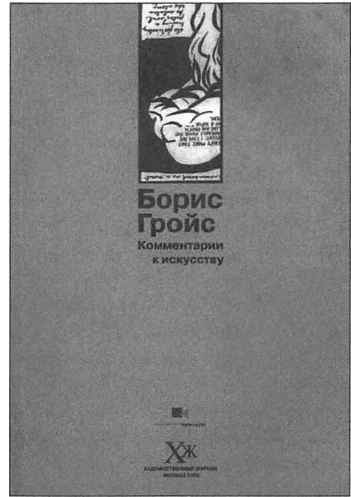
8 Ср. у Акилле Бонито Оливы: «Коль скоро не существует критериев, опираясь на которые можно судить о мире, не существует и приоритетной оптики, дающей возможность сделать выбор между авангардом и традицией» (с. 76–77).

9 Гройс Б. Искусство как валоризация неценного // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 267.

производства, ценность его предопределяется тем, что оно показывает, как некий анонимный продукт может быть потреблен...» (с. 140). «Система искусств — это система демонстративного потребления, имеющая, безусловно, много общего с другими системами потребления — модой, туризмом или спортом» (с. 140). «Художник уже более не создает вещи, но демонстрирует их возможное — а значит, индивидуальное, новое, оригинальное — употребление» (с. 139), и критерием его успеха «служит чарт» (с. 231). В равном с ним положении оказывается и критик, который «оценивается по тем же статистическим критериям, что и то, что он критикует» (с. 231). Если, например, Краусс всерьез озвучена аргументацией своих мнений и коммуникативным эффектом своей речи («как объяснить агрессивную красоту и технологическую брутальность его (Ричарда Сера. — Г.Е.) творчества читателю, для которого абстрактность художественного языка неизменно отождествляется с чистой декоративностью?», с. 259), то Гройс не числит аудиторию (зрителя, читателя и прочих) в числе активных действующих лиц «системы искусства» («...текст не должен непременно находить одобрение этой публики — как раз в том случае, когда текст ей чужд и непонятен, он считается остроумным и как таковой получает признание», с. 20). «Пространством искусства сегодня становится статистика искусства» (с. 232), и на ровной горизонтали культуры доминирует «поп-вкус», принимаемый интеллектуалами, превыше всего ценящими успешность и коммуникативность.

Стараниями Гройса, а также его российских адептов и трансляторов основной идеи сборника «Комментарии к искусству» — критика риторики креативности, концептуальный подход к понятию «новизны» и связанная с этим апологетика института моды, отношение к архиву и музею, генерализация механизма конституирования новых дифференций — уже давно присутствуют в отечественном критическом дискурсе. «Продуцирует природа, продуцирует и простой человек, живущий по законам природы, — мудрец же репродуцирует» (с. 243); в том числе и себя самого. Нельзя не признать, что в авторском исполнении все мыслительные ходы неизменно отличаются почти шахматной интеллектуальной красотой — при чтении совершенно не возникает вопроса, как же все обстоит «на самом деле». К тому же такой вопрос оказывается как бы заранее исключен самой логикой повествования. Гройс почти впрямую декларирует некую необязательность своих утверждений — и шире, любых утверждений, претендующих на истину: поскольку исходит из фундаментальной уверенности в том, что реконтекстуализация вещей, всегда вероятная, способна сделать их радикально иными, что и происходит в процессе бытования культуры, где «мы имеем не единый, универсальный художественный контекст, а множество частных контекстов» (с. 34). И, коль скоро невозможно ни репрезентировать единую историю искусства, ни вообще выступить с любого рода тотальной регулятивной программой, речь идет только об оперативном порождении видимостей в результате игры с контекстами («...видимость, которая должна возникнуть благодаря инновации, есть эффект отношения между произведением искусства и его контекстом <...> Чтобы создать видимость, мы <...> можем не только поместить новый объект созерцания в нормативный контекст, но и расположить уже известный объект в новом контексте», с. 35).

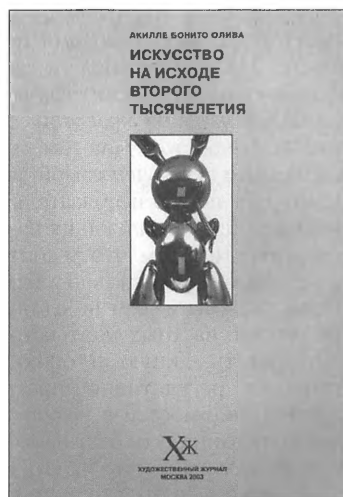
Здесь легко усмотреть то же неприятие устойчивых вневременных категорий, что составляет лейтмотив книги Розалинд Краусс. Однако Краусс, выступая против универсалий, по сути, стремится утвердить новый — постструктуралистский — порядок вещей; вслед за цитируемым ею Мишелем Фуко



она считает, что «сегодня проблема состоит в установлении и переустановлении рядов» (с. 244), и в соответствии с этой глобалистской задачей предпринимает конкретные шаги по изменению методологии и переосмыслению стереотипов, всякий раз настаивая на исторической обусловленности подобных переосмыслений. Для Гройса же механизм создания и изменения контекстов в значительной мере произволен и зависит от воли того, кто, собственно, данный механизм запускает: в этой роли вполне вольготно и критику, который как бы регулирует процесс культурного обмена и переоценки ценностей, переустанавливая межевые столбы дифференций, назначая некоторые элементы системы «новыми» и, стало быть, ценными, а другие отодвигая в маргинальные области. И не стоит преувеличивать при этом его «экспертную» ответственность: ведь «художественная критика давно уже превратилась в самостоятельное искусство» (с. 22), и поскольку речь идет о видимостях, а мир искусства заполняют симулякры и знаковые конструкции, всегда можно сказать, что слова не отсылают ни к чему за собственными пределами и текст есть лишь чисто логическая субстанция, продукт чистой мысли. В силу этих обстоятельств Гройс, в отличие от Краусс, чьи мыслительные конструкции отталкиваются все-таки от плоти «вещей искусства» (хотя она далека от фетишизации этой самой «плоти»), а в анализах присутствует мощный и разнообразный искусствоведческий инструментарий, предпочитает сразу оперировать системными трендами. Как раз вторая часть его книги, включающая в себя конкретные «рассказы о художниках», выглядит не всегда убедительно по части выбора «персоналий» — впрочем, отсутствие иллюстраций (при том, что далеко не все имена на слуху у российского читателя) позволяет и здесь воспринимать текст безотносительно к инспирировавшей его реальности.

Более сложный случай отношений с реальностью демонстрирует Акилле Бонито Олива. Его книга — не сборник статей (как у Гройса и Краусс), а последовательный текст, призванный развернуть столь же последовательную картину истории европейского и американского искусства второй половины XX в. во всем разнообразии ее художественных тенденций и персонального состава. Однако центральной темой этого искусства и точкой схождения многих индивидуальных открытий, по версии автора, оказывается трансавангард («культурная атмосфера, в которой существует искусство последнего художественного поколения, есть атмосфера трансавангарда», с. 41), каковой ему же обязан именем, успешным продвижением и едва ли не фактом бытия¹⁰. Такая — естественно-го происхождения — ангажированность превращает попытку историко-аналитического структурирования ситуации, которая еще не сделалась завершенной в себе и бесспорной историей, в сугубо личный проект.

В узком значении слова трансавангард есть движение в искусстве 1970—1980-х гг., для которого характерен частичный возврат к фигуративности и нарративности, к пластической и живописной экспрессии, к стилизации традиционных изобразительных языков. Акилле Бонито Олива, автор термина, впрочем, настаивает на более широком толковании. Для него трансавангард — это, в первую очередь, отказ от казавшегося прежде неизбежным выбора между той или иной традициями, отказ от авангардистского пафоса но-



10 В конце 1970-х термин «трансавангард» именно стараниями Акилле Бонито Оливы вошел в международный культурный обиход. Сначала новое движение позиционировалось на материале итальянского искусства, но вскоре расширило свой ареал.

визны, связанного с установкой на языковой эксперимент, и вообще отказ от любых жестких рамок самоидентификации художника. Художник непрерывно мигрирует от языка к языку, от традиции к традиции, ни с чем полностью не отождествляясь и не испытывая «травмы происхождения» («художники трансавангарда поняли, что культура, культурная ткань не только развивается и растет вверх, но и распространяется вниз, что ее антропологические корни обладают автономией, но одновременно в своей совокупности составляют биологию искусства...», с. 42)¹¹. Подобная установка предполагает «обратимость всех исторических языков» и «возможность рассматривать линейно-векторный курс, которым следовало искусство на предшествующих этапах, как одну из многих возможностей, направляя свое внимание даже на те языки, которые прежде были отброшены», с целью «поверхностного их цитирования при полном осознании того, что в переходном обществе <...> возможна лишь переходная ментальность, ментальность номада» (с. 41)¹². «Художникам трансавангарда присуще полицентрическое и рассеянное внимание, которое не порождает противоборства и лобовых стычек, но представляет собой неостановимое движение сквозь любые противостояния и любые общие места, включая тезис об оригинальности техники и исполнения» (с. 42). Такая позиция, по мысли автора, отвечает нынешней «культуре косвенности», которая «избегает конфликтов и прямых столкновений, предпочитая старательность, ментальную осторожность и скрытность, а также уклончивость — поведение, характерное для фигуры предателя» (с. 78)¹³. И прямым следствием «культуры косвенности» видится Акилле Бонито Оливе сегодняшний глобализм, сводящий на нет локальные различия и границы¹⁴ и представляющий пространство для постиндустриального «суперискусства», которое осуществляется в рамках сложившейся во всем мире «системы искусства», «артикулированной функциональной системы — поля действия различных культурных и производственных субъектов» (с. 121).

Хотя «трансавангард — это единственно возможный ныне авангард» (с. 73), по всем конкретным характеристикам он противостоит авангардной патетике. В критике авангардных мифов и понятийных моделей Акилле Бонито Олива вполне солидарен с Гройсом и Краусс: его не устраивают историцизм и идеи прямой преемственности в условиях, когда «нить линейного прогрессивно-поступательного развития истории и <...> культуры прервана» (с. 69), ему не кажется актуальной установка на оригинальное формообразование — на «подлинность» — в ситуации, когда разрушен «исторический оптимизм авангарда, та идея прогресса, которая одушевляет авангардистский эксперимент с новыми техниками и новыми материалами» (с. 42). «Коль скоро философский

- 11 В сущности, здесь описана структура ризомы — понятия, введенного в культурный обиход Жилем Делёзом. См.: *Deleuze Gilles. Rhizome Versus Trees // The Deleuze Reader/ Ed. by Constantin V. Boundas. N.Y., 1992. P. 16—36.*
- 12 Так получилось, что вовсе не Акилле Бонито Олива возглавил Венецианскую биеннале 1983 г., прошедшую под знаком трансавангарда. Однако став генеральным комиссаром Биеннале в 1993 г., он отказался от принятой на этих смотрах единой тематической стратегии в пользу «номадической» концепции представления разнообразных, несводимых к какому бы то ни было вектору художественных высказываний.
- 13 Этой фигуре Акилле Бонито Олива посвятил специальное исследование — «Идеология предателя. Искусство, манера, маньеризм» (1976).
- 14 Даже говоря о «суперискусстве», Олива рассматривает искусство Европы и Америки в принципиально разных перспективах, каковая разница связывается им с историческими обстоятельствами культурного развития двух «цивилизаций». Вообще же его рассуждения о «глобальном» и «локальном» близки рассуждениям Гройса на ту же тему («Создавая дифференции», с. 163—178).

позитивизм переживает кризис, <...> то, стало быть, в кризисе и культурный плод этой философии — историческое новаторство, типичное для традиционного авангарда» (с. 41). И в понимании использования тотальной власти контекста в разработке художественных стратегий, рассчитанных на «новизну» в эпоху всеобщего репродуктивования («Работа актуальных художников строится на двух процедурах: первоначально берется узнаваемый объект, что само по себе гарантирует благожелательное отношение зрителя, затем же в ход пускается конструктивный метод построения произведения, способный восстановить чувство дистанции, воссоздать созерцательную установку. Используемый метод есть метод *маньеристической симуляции*; он позволяет погрузить новую художественную объектность в ту ритуальную атмосферу, что по традиции была присуща восприятию ценностных объектов», с. 123). Олива вполне совпадает и с Гройсом, и с Краусс («новое, благодаря его узнаваемости, воспринимается как комфортное, так как является нам в процессе постепенного высвобождения от старых форм», с. 273). Однако все время складывается впечатление, что автор абсолютно своевольно обращается как раз с созданным им же термином. Говоря, например, об ориентации «на более традиционный инструментарий искусства» (с. 54), о тенденциях возвращения рукотворности, изобразительности и фигуративной наррации, он говорит, кажется, именно о трансавангарде как о частном случае «разношерстного», по словам Розалинд Краусс, искусства 1970-х гг. — искусства, из многообразия возможностей которого «наделенный свободой воли человек <...> имеет право выбирать, а раньше путь к этим возможностям преграждало репрессивное понятие исторического стиля» (Краусс, с. 201)¹⁵. Но когда его речь возгоняется до более обширных категориальных определений (отказ от иерархий и приоритетных точек зрения, отказ от понимания искусства как искупления, метод «маньеристической симуляции» и цитирования, актуализация феноменологической оптики, дезинтеграция целостного представления о произведении и культ фрагментарности), то выстраивающаяся в результате конструкция легко может быть отнесена к постмодернистскому искусству вообще. Отчасти такая постоянная подмена тезисов заставляет вспомнить инвективы Краусс в адрес критиков, которые «исправляют вкусы *посредством* написания истории» (с. 225), но при этом «все чаще воссоздают картину эстетического метода на основе своих же собственных проекций» (с. 232).

Впрочем, в известном смысле вся история искусства XX в. есть история блуждающих ярлыков, которые висают над явлениями, маркируя их косвенным и не вполне законным способом. И можно вслед за Гройсом сказать, что и эта «история отменяется в результате технизации, глобализации и нор-

15 К слову, апология трансавангарда в тексте Оливы сопровождается критикой иных возможностей — в частности, «бедного искусства» — за «статичность и морализаторство, мелкобуржуазное пристрастие к драмам и этике» (с. 66). Вообще совмещение позиций интерпретаторов и участников художественного процесса заставляет автором, чем ближе к наличной современности, тем меньше соглашаться друг с другом. Так, по мнению Оливы, трансавангард есть подоснова нынешнего «суперискусства», тогда как в трактовке Гройса такой подосновой, конечно, является концептуализм; Олива полагает, что экспрессия понимается художниками трансавангарда «как осознанная индивидуализация, сингуляризация формы» (с. 132), — между тем Краусс пренебрежительно связывает ее с необходимостью источника модернизма «так или иначе восстановить в открытом всем ветрам пространстве эклектики некое единство и тем сбережь его “художественную” ценность (а значит, и рыночную ценность тоже)» (с. 197). Ей же — в отличие от прочих — интернациональная стандартизация и гомогенизация всего того, условно говоря, искусства, что функционирует в сегодняшней глобалистской вселенной, представляется признаком «культурной шизофрении» (с. 259).

мирования — и замещается вечным возвращением того же самого, которое включает в себя все возможные индивидуальные различия» (с. 302). Не только актуальные художники «прекрасно отдают себе отчет, что массовое потребление ныне основано на дематериализации субстанциональной реальности и на ее превращении в чистый симулякр, в состояние невесомого эфемерного символа» (Олива, с. 123), но и критики, чью работу данное знание лишает привычного целеполагания. Так что «новое», каковым озабочены те и другие, превращается в чистую условность — в результат правильного позиционирования и конвенциональной договоренности. Замечательно, что тот же Олива, прокламирующий «культуру косвенности» и предостерегающий художников от опасности самоотжествления и прямого проявления привязанностей, сам оказывается в однозначной роли пропагандиста и агитатора собственно выбора.

Из трех рассматриваемых авторов Розалинд Краусс наиболее открыто и прицельно рассуждает о профессиональных задачах искусствоведа и критика (у остальных эта тематика присутствует в значительной мере латентно и явлена, скорее, в самой структуре и плоти речей, нежели в прямо поставленных вопросах). Ее тексты изобилуют филиппиками в адрес современной истории искусств, не преодолевшей своего модернистского происхождения и избегающей обсуждения вопросов методологии («...история искусства продолжает существовать так, словно бы ничего не происходило в историографии, словно бы не было ни вопросов, ни серьезных исследований проблематики причинности», с. 244), и ее типового почерка «с <...> неизбежными длиннотами и непререкаемым вниманием скорее к подробностям документации, чем к самому предмету», с. 226); достается — оптом и в розницу — и конкретным историкам, они же критики («модернистское искусство вступило на территорию университетских факультетов истории искусств так же уверенно, как профессиональные историки искусств вступили в области, ранее считавшиеся единовластной вотчиной критики», с. 225). В противовес всему этому в статье «Постструктурализм и паралитература» Краусс манифестирует пришествие нового вида критического письма на границе между литературой и критикой — употребляя по отношению к нему термин «паралитература»¹⁶ и иллюстрируя сказанное текстами Жака Деррида и Ролана Барта. В «паралитературном» пространстве «споров, цитат, партизанщины, предательства и примирений» (с. 291) сама «критика попадает в сеть, сплетенную из множества голосов, цитат, намеков и отступлений» (с. 290); и хотя «паралитература не может служить моделью для систематической распаковки смыслов произведения искусства — а именно такую распаковку смыслов принято считать целью критики» (с. 291), по утверждению Краусс, все-таки «основным жанром постмодернистской литературы стал критический текст, облеченный в паралитературную форму» (с. 293). Исследовательница не видит в том ничего странного.

Конечно, слова об «основном жанре» следует отнести на счет целенаправленной апологетики постструктуралистского письма, каковая сегодня уже не вполне актуальна. И представленные книги (в том числе и книга самой Краусс), в которых интердисциплинарная широта никак не заслоняет исходного предмета, а «голоса и цитаты» работают в рамках «доказательной базы» логически структурированного целого, не подпадают под определение. Тем не менее образ горизонтально распластанного, отзвучившего на ассоциации, прихотливо и непредсказуемо «змеящегося» текста в некотором отдалении витает над прочитанным — хотя бы в том смысле, что читатель не найдет здесь ничего неопровержимого или исчерпывающего, никаких тезисов, при-

16 В словоупотреблении возможна путаница, поскольку термин «паралитература» нередко относят к массовым жанрам — детективу, женскому роману, фэнтези и прочим. Краусс, вероятно, исходила в своей конструкции из введенной Ж.-Ф. Лиотаром категории «паралогия»: «паралогия» манифестирует новый тип знания, противопоставляющий себя линейной логике и привычным «структурам разумности».

годных к «свободно конвертируемому» хождению. То есть никакой «объективности», которой обычно ждут от критико-искусствоведческого опуса и которая мыслится залогом соответствия научному этикету и научной методологии.

Но дело в том, что сфера современного искусства — неустоявшееся пространство с нечеткими границами — вся, как есть, выламывается из традиционного — линейного и бинарного — научного дискурса: даже в солидных университетах — например, в МГУ — этот курс преподается неуверенно и по возможности факультативно, поскольку сам его состав, не говоря уж о проблематике и трактовках, зависит от личных пристрастий «посвященного» лектора. Что же касается разнообразных структуралистских и постструктуралистских моделей подхода, более или менее адекватных мерцающему предмету описания, то они хороши как раз своим разнообразием. В результате оказывается, что эгоцентрическое начало — едва ли не главная ценность любого системного или же претендующего на системность исследования. Даже в рамках структуралистского этикета, предполагающего «смерть автора», активное авторское присутствие способно гарантировать читателям «удовольствие от текста». И в этом смысле рассматриваемые тексты, профессионально подготовленные, переведенные и изданные, безусловно, заслуживают высокой оценки.

О. В. С м о л и ц к а я

ДЕВОЧКИ ПИСАЛИ РАССКАЗЫ

РУКОПИСНЫЙ ДЕВИЧИЙ РАССКАЗ / Сост. С.Б. Борисов. — М.: ОГИ, 2002. — 520 с. — 2000 экз. — (Фольклор / постфольклор: новые материалы).

В рецензируемый сборник входят предисловие, написанное Е.В. Кулешовым; статья С.Б. Борисова «Любовный рассказ в ансамбле девичьего альбома»; тексты рукописных девичьих рассказов и приложения — авторские «девичьи рассказы», аутентичная публикация текстов девичьих рассказов, так называемые «Правила любви» с сопроводительной статьей С.Б. Борисова и небольшая статья Т.А. Китаниной «Сюжетные традиции девичьего рукописного рассказа».

Основной корпус текстов сборника — «девичьи рассказы», собранные и опубликованные С.Б. Борисовым. Он и ранее публиковал их (см. составленную им книгу «Тридцать рукописных девичьих любовных рассказов» (Обнинск, 1992), а также подборки в: Школьный быт и фольклор. Таллинн, 1992. Ч. 2. С. 76—119; НЛО. 1996. № 20. С. 366—376), но никогда так полно не представлял читателю и исследователю.

Что такое рукописный девичий рассказ, входящий, как правило, в так называемый «песенник» («девичий альбом»)? С этим жанром сталкивались почти все отечественные женщины, которым сейчас от 30 до 60, автор этих строк не исключение, и поэтому, наверно, так трудно было писать рецензию на эту очень хорошую книгу — хочется сказать сразу о многих аспектах того разнообразного материала, что представили авторы сборника, и в первую очередь С.Б. Борисов, не давая эмоциональному ощущению, что находишься «внутри» материала, взять верх над аналитической позицией.

В основе сюжета каждого из рассказов — любовь, причем любовь роковая, часто трагическая со смертельным исходом. «В группу “репрезентативных” текстов входят рассказы, включающие смерть или реальную угрозу смерти хотя бы одного из героев. Связка “любовь + смерть” охватывает порядка 60—70 процентов зафиксированных сюжетов. Наконец, семантическим ядром девичьих рукописных рассказов является группа текстов, в которых не просто наличествует тема “любви и смерти”, но реализуется сюжетный ход “самоубийство в ответ на смерть любимого” (он присутствует примерно в 40 процентах рассказов)», — пишет С.Б. Борисов (с. 41).

В соответствии с этой особенностью текстов исследователь предлагает классификацию на три группы сюжетов, определяющих, в первую очередь, то, как связаны в том или ином рассказе любовь и смерть: рассказы без трагического (читай смертельного) исхода, рассказы с трагической гибелью одного героя и рассказы, завершающиеся гибелью обоих героев.

Трагический финал — необходимая часть рассказов; о том, как интерпретирует С.Б. Борисов эту особенность текстов, мы еще скажем ниже, а сейчас хотелось бы остановиться на другом — сюжет как таковой несет в этих рассказах основную смысловую нагрузку, они читаются, несмотря на бросающуюся в глаза литературность и искусственность, как подлинные истории о невероятной любви, о чем свидетельствуют отзывы информаторов, которые приводит С.Б. Борисов.



«В личном дневнике 1983 года мы встретили следующую запись: “Сегодня Марина Вайганова принесла в школу тетрадь. Листая эту тетрадь, я прочитала рассказ. Он называется ‘Помни обо мне’. Рассказывается в этом рассказе о крепкой любви Алены и Олега. Разлучить этих молодых счастливых людей не могло ну просто ничего. Однако разлукой послужила смерть Олега. Алена навсегда разлучилась с ним. Но она очень счастливый человек. Она очень сильно любила его, а этого достаточно. Боже мой, как расстроил и потряс меня этот рассказ! Я его запомню надолго”» (с. 43)

Соответственно и анализ этих текстов предполагает, в первую очередь, анализ их фабульно-нарративной структуры. Такой анализ приводит в своей статье С.Б. Борисов (с. 39–40), и подобному анализу посвящена статья Т.А. Китаниной, попытавшейся соотнести сюжеты рукописных девичьих рассказов с русскими повестями начала XIX в. «Мое внимание привлек тот факт, что значительная часть рукописных рассказов школьниц конца XX в. полностью укладывается в сюжетные схемы, возникшие как обобщение сюжетного репертуара повестей, издававшихся на русском языке в 1810–1820-х гг. Более того. Если относиться к повестям начала XIX века иногда возникают сомнения, к какому варианту отнести тот или иной текст, то реализующие те же сюжеты девичьи любовные рассказы как будто нарочно создавались по этим схемам» (с. 507). Исследовательница имеет в виду собственную систему описания литературных сюжетов (подробные библиографические ссылки приведены на соответствующих страницах сборника) и весьма убедительно подкрепляет свои положения тремя схемами (с. 515–517). Выше несколько иронично она говорит, что поиск источников сюжетов рукописных девичьих рассказов «дело весьма увлекательное и вполне безответственное, поскольку девичьи рассказы похожи сразу на все — и на жестокие романсы, и на индийские фильмы, и на телесериалы, и на сентиментальные повести. И все это, прямо или опосредованно, находится в культурном обиходе сочинительниц рассказов» (с. 506). Нам это положение кажется важным, причем соотнесенным с приведенным ранее — о том, что рассказы поразительно легко укладываются в схемы. Как представляется, перед нами еще одно проявление механизма перехода литературных открытий и новаций в штампы, формирующие наиболее расхожие слои и элементы культуры, в частности то, что принято называть «массовой» культурой. Так, романтические образы переходят в жестокий романс и балладу в самых разных национальных культурах, в частности в текст аргентинского танго; так, эпические сказания о самом сильном герое, противостоящем силам зла, переходят в фильм-боевик.

Однако анализ рукописных девичьих рассказов интересен не только с точки зрения нарративных структур.

Особый интерес представляет, как нам кажется, этносоциологический, или, если угодно, культурантропологический, анализ девичьих рассказов (воспользуемся здесь названием вышедшей несколькими годами ранее книги С.Б. Борисова «Культурантропология девичества» — Шадринск, 2000). Эта весьма интересная книга, к сожалению, весьма невелика и лишь обозначает основные аспекты того направления исследований, в русле которого находится и рецензируемый сборник.

С.Б. Борисов рассматривает как особый феномен девичью культуру, причем не только традиционного крестьянского общества — на эту тему существует достаточно много капитальных исследований, но и современного, в первую очередь городского общества, где девушка не только и не столько невеста, сколько школьница (отсюда особый интерес исследователя во всех его работах к культуре девичьих учебных заведений), ее размышления о взаимоотношениях полов не только и не столько гадания о «суженом» и семейной жизни, сколько о любви как таковой, как чувстве, как увлекательной, пусть и трагической истории, которая может быть не только прожита, но также рассказана (написана) и прочитана.

Рукописные девичьи рассказы обращены к очень юным девушкам, скорее, к девочкам-подросткам (не случайно «взрослыми» в них выступают старше-

классники, любовные романы завязываются в каникулы или на школьных вечерах, а дети рождаются сразу после окончания школы). Это девочки, только-только прошедшие первые менструации («была ли у тебя менструация» и «как ты учишься» — первые вопросы при знакомстве девочек 11–12 лет), только-только осознавшие себя частью взрослого, половозрелого коллектива, и рассказы, которые они читают, пишут и переписывают, призваны ввести их в систему ценностей этого коллектива. Так происходит в любом традиционном обществе, сходную роль играют многие фольклорные жанры, однако в девичьих рукописных рассказах, при всем их несомненном родстве с традиционной фольклорной культурой (не случайно в названии серии, в рамках которой выпущен сборник, фигурирует слово «фольклор»), происходят весьма любопытные функциональные трансформации. Примером таких трансформаций выступают, на наш взгляд, неременная трагичность и связь со смертью, о которых говорилось выше.

С.Б. Борисов, размышляя о причинах такой нацеленности рукописных девичьих рассказов на смерть, приводит точки зрения разных исследователей, в частности о том, что связь любовь—смерть здесь равнозначна своего рода инициации. Сам он предпочитает термин «самоинициация», который объединяет, а в какой-то степени отождествляет героинь и читательниц-переписчиц девичьих рассказов (с. 43).

Нам здесь, однако, видится возможным и другой подход: рукописные девичьи рассказы получили распространение с конца 1950-х гг., то есть тогда, когда в печати стали робко дебатироваться проблемы взаимоотношений полов у подростков (непременно с осуждением), появились упоминания о добрых половых отношениях (о связи рукописных девичьих рассказов с литературой и публицистикой периода «оттепели» пишет в предисловии к сборнику Е.В. Кулешов, не акцентируя, впрочем, тот аспект, о котором мы сейчас говорим). Эти отношения, таким образом, входят со знаком минус в общую систему ценностей социума, однако запрет на них не вполне понятен, и поэтому, как нам кажется, маловнятные и не совсем понятные соображения о «девичьей чести» заменяются вполне понятными угрозами — разлуки (он ее бросил) и смерти. Происходит то, что в фольклористике принято называть «медиацией», однако парадокс заключается в том, что в качестве упрощенного и конкретного члена оппозиции, подменяющего более абстрактный (зло, бесчестье), выступает смерть, которая в рукописных девичьих рассказах мало чем отличается от разлуки и иногда с ней прямо соотносится (см. приведенную выше цитату из личного дневника).

Установка на освоение ценностей социума проявляется и в стиливых особенностях рассказов. И Е.В. Кулешов, и С.Б. Борисов, и Т.А. Китанина пишут о наивном и шаблонном, часто комически шаблонном стиле рассказов. Нам кажется, что в них происходит освоение не только моделей сексуального и социального поведения, но и простейших литературных моделей, причем не только на уровне сюжетосложения, но и на уровне стиля.

При описании внешности героев, их чувств и пр. в рассказах используются исключительно штампы, однако это штампы, существующие в литературе, и они, в определенной степени, оказываются для читательниц наглядным примером того, что такое литература вообще, что в ней должны быть описания и переживания и пр., а также, возможно, наглядным примером того, как образ, созданный словом, может произвести сильное впечатление на читателя. «Он спустил с ее плеча ночную сорочку и припал жадными губами к ее плечу. Он как голодный не мог насытиться поцелуями. Он целовал, целовал ее всю» (с. 162) — подобные строки производят на девушек-подростков впечатление, близкое к тому (и столь же необходимое), что испытывает мальчик-подросток, разглядывая изображения обнаженных женщин. В рассказах определенным образом подобраны имена — часто имена героев сходны (Олег и Алена), часто изысканны, если не экзотичны (Инга и Грин) и т.д. Еще раз повторим — эти приемы обязательно банальны, взяты из устоявшегося репертуара, они знакомы с расхожей стороной литературы (что не исключает подражания образцам

достаточно достойным, например, рассказ «Инга» явно несет следы подражания «Звездному билету» Аксенова). Нам кажется несомненным достоинством подхода С.Б. Борисова к своему материалу то, что он не преувеличивает собственно художественных качеств текстов (чем отчасти грешит предисловие Кулешова). С этой точки зрения очень интересными кажутся наблюдения С.Б. Борисова над тем, как описывается в литературных произведениях, рассказывающих о девочках, процесс создания и восприятия подобных рассказов.

На с. 36–38 приводятся фрагменты трилогии А. Бруштейн «Дорога уходит в даль» и повести К. Филипповой «В гимназии». В обоих произведениях речь идет о творчестве гимназисток (у Бруштейн – институток) начала XX в. В трилогии Бруштейн девочки решают издавать свой журнал, юные авторы пишут, разумеется, о любви, каждая использует свои представления о литературе и жизни. В повести Филипповой гимназистка пишет рассказ о любви как сочинение на свободную тему. В обоих случаях находятся взрослые (отец героини, врач, в первом случае и учитель во втором), разъясняющие, что рассказ никуда не годится. «Обратим внимание на то, что в обоих произведениях, описывающих девичье творчество, роль творческой рефлексии над текстом выполняет *deus ex machina* – либо отец-интеллигент, либо учитель словесности. Сама же девичья среда органично воспринимает непрофессиональные, наивные тексты» (с. 38), – пишет С.Б. Борисов. Позволим себе не согласиться с ним. В трилогии А. Бруштейн еще до реакции отца сами девочки – «редакторы» журнала видят, что рассказы никуда не годятся, а чуть далее в той же трилогии рассказывается о том, как несколько девочек отвергают «альбомные» стишки, которые недалекая классная дама предлагает как образец истинной поэзии. Они же пишут в альбомы подруг стихи Пушкина, что вызывает неудовольствие классной дамы.

Вообще, кажется, следует различать рукописные журналы и альбомы-песенники. О рукописных журналах С.Б. Борисов писал в статье «Самодельные журналы учащихся» (Живая старина. 2001. № 4), где приведен тот же пример из трилогии Бруштейн, но другой из повести К. Филипповой. Как бы ни были схожи рассказы, написанные для рукописного журнала, и те, что переписываются с добавлением «от себя» в альбом-песенник, это все же несколько разные явления. В одном случае мы имеем дело с осознанным авторством, а в другом – с чем-то подобным сказительству, где традиционный элемент выступает на первый план. Альбомная продукция восходит, как справедливо считает С.Б. Борисов, к традиции семейных альбомов, над которыми традиционно же было принято посмеиваться (ср. описание «уездной барышни альбома» в «Евгении Онегине», литературные анекдоты о том, что позволял себе писать в альбомы дам Лермонтов). Возвращаясь к рукописным девичьим рассказам, заметим (и на основе личного опыта тоже), что социальная роль их состояла еще и в том, чтобы в процессе самоидентификации и взросления читательницы – члена социума они были отвергнуты. Оказаться в роли человека, который среди рыдающих над рассказами подруг высмеивает их литературные достоинства, значит отвергнуть шаблон ради культуры более высокого свойства и таким образом определить свое место в социуме. Часто в этой роли оказываются более взрослые или более продвинутые в культурном отношении читательницы.

Характер сборника, составленного С.Б. Борисовым, не позволил рассмотреть альбомы-песенники во всей совокупности – с включенными в них стихами и песнями. Такое рассмотрение было бы весьма интересно, хотя бы потому, что традиционное название рукописного девичьего альбома – «песенник», тексты песен, как и тексты стихотворений играют в нем существенную роль. Песням принадлежит особая роль в девичьем социуме, однако здесь можно опять наблюдать трансформацию: если в традиционном крестьянском девичьем сообществе главное – совместное исполнение песни, присущее этому исполнению игровое начало, то в песнях, включенных в песенники, главное – слова, и вовсе не предполагается, как это происходит в патриархальном крестьянском сообществе, что слова песен известны исполнителям заранее («спи-

ши слова» — частая просьба после прослушивания песни). Интересно было бы проанализировать, как изменяются тут тексты известных песен в соответствии с сюжетными конвенциями девичьих рассказов — автор этих строк видел неоднократно переписанное «но и Молдованка и Пересса // Обожили Костю-морьяка», причем на вопрос, что значат эти имена, владелицы песенников говорили, привнося налет трагедийности в песню, что это две девушки, которым Костя впоследствии предпочел рыбачку Сою. Излишне говорить, что тексты песен не имеют указаний на авторов, то же часто происходит и со стихами, за одним исключением — Эдуарда Асадова.

Е.В. Кулешов говорит о близости стихотворений Асадова к рукописным рассказам, о том, что их включение в песенники не случайно, «литературная банальность произведений Асадова столь же велика, сколь сильна их простодушная искренность <...>. Обращает на себя внимание пристрастие поэта, тонко чувствовавшего духовные потребности своей аудитории, к новеллистической форме» (с. 14).

Стихи Асадова написаны по тем же шаблонам, что и рукописные девичьи рассказы, они обращены к той же аудитории, а имя Эдуард сделало самого поэта почти готовым персонажем рассказов. Заметим, однако, что они не кажутся нам искренними, а наоборот, неприятны тем уже, что представляют профессиональное, а не просто «наивное» спонтанное творчество, ореол «настоящего поэта» замедляет процесс вырастания читательниц из рамок шаблонной культуры, степень их воздействия достаточно сильна (сам Кулешов вдруг неожиданно меняет иронично-благожелательный тон на близкий к рукописным рассказам, когда говорит о том, что «девичьи образы — самые светлые и прекрасные в “балладах” поэта», с. 15), хотя и усилие для того, чтобы заявить, что эти стихи пошлы и плохи, требуется большее, соответственно социальная функция их достаточно велика.

Скажем несколько слов о другом жанре альбома-песенника, представленном в сборнике «Правила любви». В этих текстах кодификация норм поведения в половых отношениях выступает в своем неприкрытом виде, можно сказать, что рукописные девичьи рассказы пишутся как своеобразные иллюстрации этих норм. Однако нам кажется некоторой натяжкой возведение их к правилам любви Андрея Капеллана и вообще нормам куртуазии Европы (в первую очередь Франции) XII—XIII вв. Куртуазная культура была достаточно сложной, она ни в коей мере не обращалась к юным девушкам, регламентируя взаимоотношения замужней Дамы и влюбленного в нее рыцаря не мужа, «правила любви» — лишь одно из ее проявлений, с правилами песенников их роднит только название и принцип самой возможности кодификации любовного поведения. Нам кажется, что источник надо искать где-то ближе, возможно, во французских текстах XVIII—XIX вв., всяких «грамматиках любви», имевших хождение в отечественных гимназиях и пансионах, откуда потом постепенно они пришли и в девичьи альбомы (что не исключает их начальное происхождение из куртуазной культуры). Пародийное переосмысление принципа кодификации любовного поведения очень распространено в русской культуре начала XX в.

Завершая рецензию, еще раз замечу, что сборник представляется очень интересным. Хорошо подготовленный корпус текстов дает пищу для размышлений о самых разнообразных подходах к материалу, и хочется порадоваться не только за авторов сборника, но и за редактора серии А.С. Архипову, чей вклад в создание и конечный вид сборника весьма велик.

Оксана Тимофеева

КАК ВОЗМОЖНА «ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ»?

УСКОЛЬЗАЮЩИЙ КОНТЕКСТ (РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ В ПОСТСОВЕТСКИХ УСЛОВИЯХ) / Под ред. М. Рыклина, Д. Уффельманна, К. Штедтке. — М.: Ad Marginem, 2002. — 383 с. — Тираж не указан.

В самом словосочетании «русская философия» уже присутствует нечто стыдливо замалчиваемое, лишшающее пристойности речевой акт — как если бы мы говорили, к примеру, о «чеченской демократии». Парадоксальным образом, при всей нашей любви к «духовному» и «возвышенному», царица наук в этой стране с давних времен влачит жалкое, маргинальное существование. Традиция обмена безответственными и пространными высказываниями побуждает русских искать «философский смысл» где угодно, только не в самой философии: в художественной литературе столетней давности, которой мы невероятно горды, на кухне, в курилке, в пивной, в избе, в таежной глуши. Нелюбовь к строгой концептуальной работе маскируется заботой о «живом слове», великой миссией народа или его особо близким положением по отношению к Богу.

К сожалению, в глазах иностранных коллег русская философия выглядит либо экзотической (туземной), либо попросту слабой, примитивной, недостаточно развитой. Таково самое общее впечатление, которое оставляет сборник статей под названием «Ускользящий контекст». Он был издан по материалам конференции «Русская философия в постсоветских условиях», состоявшейся в Бремене в 1998 г. Среди участников конференции были не только иностранные исследователи русской философии, но и те, кому могли бы быть приписаны едва ли не противоречащие друг другу характеристики: «философ» и «русский».

Заглавие сборника обнаруживает большую долю иронии, чем предполагали его составители. Словечко «ускользание» ведет себя, как ему и полагается по определению, предельски двусмысленно: в самом деле, что или кто ускользает? Очевидно, речь идет о сложности, текучести, атопичности русской мысли, обо всем многообразии условий, ее порождающих, о смещении акцентов, о переводимости или непереводимости, о пределах дискурсивных практик, о границах национальной культуры. Поколению исследователей, так или иначе близких к постструктурализму, просто приятно говорить об этом в терминах скольжения, ускользания. Заглавие представляет собой вербальный код доступа к тексту, какими в XX в. изобиловала отнюдь не только русская мысль.

Однако можно вычленил из этой фразы еще один смысл. Для корпуса текстов, который по ряду причин именуется «национальной философией», контекст, как локальный, так и общемировой, является как бы средой обитания. По поводу русской философии возникает подозрение, что сама она никак не участвует в том движении ускользания, в котором у нее из-под ног уходит собственный контекст. Русская философия всегда бьет мимо цели, так что лишь ее запоздалые следы обнаруживаются впоследствии на задворках истории мировой мысли. Ускользание контекста подобно бегу Алисы в стране чудес: нужно слишком быстро бежать, чтобы оставаться на месте. Это стремительное движение периодически отбрасывает Россию в маргиналии, рождая странный поверхностный эффект: чем глубже кризис, тем чаще мы вспоминаем о своей самобытности, непереводимости и т.п., стряхивая пыль столетия с ансамбля колоссов вроде Соловьева—Бердяева—Шестова, наших более «раскрученных» предшественников, которым в свое время удалось «вписаться» в общий европейский контекст и внутри него даже распространить определенное влияние.

Еще со времен Герцена и Чаадаева дискуссии о русской мысли грешат избытком оценочных высказываний в духе «западничества» или «славянофильства»: есть ли у нас своя философия, если есть, то в чем ее инаковость и нужно ли ее культивировать, или лучше избавиться от нее, равняясь на более передовую и успешную западную мысль? Авторам «Ускользящего контекста» почти удается обойти этот спор, «избежать старых ценностных оппозиций типа Россия—Запад, а также противопоставления некоей искони русской сущности советскому опыту» (с. 9). Почти, так как определенные «западнические» тенденции все же дают о себе знать: Запад выступает основным ориентиром, по отношению к которому с разных сторон предпринимаются попытки определить место русской мысли. Критерием ее адекватности служит соответствие или несоответствие тем или иным аспектам европейской философии.

Учитывая, что статьи сборника по тематике располагаются в более или менее хронологическом порядке, можно отметить явное понижение уровня соответствия/адекватности. То есть налицо деградация русской философии от Шестова как вполне respectable мыслителя мирового масштаба до наших дней, когда отечественная мысль оказывается каким-то местечковым феноменом и пессимистически отдается на откуп филологам: «Литературоведам пора заниматься русской философией» (с. 383). В заключении озвучивается предсказуемая надежда на некий институциональный и интеллектуальный ренессанс России — надежда, которая, по прошествии шести лет, мало оправдывается фактами.

Сборник открывается статьей *Р. Грюбеля* «Философия непосредственной свободы. Отрицательная аксиология и отрицание философии знания в абсурдизме Льва Шестова». Автор определяет Шестова как первого русского деконструктивиста, философа, чьи книги представляют собой, прежде всего, критическое прочтение чужих текстов. Шестов предпринимает критику западноевропейской философии ее собственными средствами, исходя из экзистенциального понимания человеческого бытия как свободы и конститутивного для нее осознания смерти. Шестов — противник рационализма и самый последовательный антипросветитель в российской традиции. Общеобязательным истинам он противопоставляет личностную правду случая, философскую сингулярность, окончательному знанию — событие мысли, философии — религиозную веру. Грюбель использует в отношении Шестова стратегию автореференции: по мнению Шестова, концептуальное мышление и язык убивают свой предмет, однако философ думает и говорит об этом: акт мышления противоречит своему содержанию. Тезисы Шестова о свободе выбора сами, таким образом, носят принудительный характер. При всей парадоксальности и при всем трагизме мысли Шестова из нее удастся извлечь некий полезный результат: она «годится как пример личной защиты против искушения всех идеологий и, в еще большей мере, всех тоталитарных идейных систем» (с. 45). Однако, доводя эту мысль до логического завершения, мы обязаны вспомнить, что свободный выбор как средство индивидуальной защиты не является идеологически нейтральным универсальным противоядием по отношению ко всем системам. Не является он и первичным, так как всегда уже работает в рамках определенной властной риторики, как бы единственно верной и потому не обсуждаемой даже в философской аудитории.

Мотив борьбы русского мыслителя против власти получает дальнейшее развитие в статье *И. Смирнова*, который начинает с анализа «Крушения кумиров» С.Л. Франка. Крушение кумиров происходит во время войн и революций, когда становится очевидным, что умозрение не выдерживает эмпирической проверки. Заявленный Франк, впрочем, довольно быстро испаряется, уступая место собственной, слишком сжатой и фрагментарной рефлексии Смирнова о сущности революции. Эта рефлексия опирается на многообещающую, но, к сожалению, отрывочную интерпретацию гегелевской диалектики господства и рабства. Смирнов противопоставляет Дух, который отождествляется с господством, с эстатизмом, инструменту (технике) — действительному революционному субъекту. Революцию делают не люди, а машины — раб и инструмент, в

ней нет ничего человеческого. Нельзя говорить изнутри революции, так как она лишена языка; революционная философия — это ее самоотрицание.

М. Ямпольский и *В. Подорога* анализируют творчество С. Эйзенштейна. Ямпольский определяет его через романтическое сознание, когда все противоречия разрешаются на высшем уровне — трансцендентального эго романтика. Именно таким трансцендентальным субъектом (богом-демиургом) выступает Эйзенштейн в своей теории монтажа, то есть синтеза, создания общего контекста для разнородных фрагментов чужих высказываний, которые унифицируются в нарциссическом авторском «я» режиссера. Концептуализация проходит через тело человека — объект, или художественный образ, оказывается отражением собственного «я». По мнению Подороги, образы Эйзенштейна не столько «проходят через тело», сколько «стоят перед глазами»: между ними и автором (наблюдателем) существует ироническая дистанция, истоки которой он обнаруживает в семейной топографии художника: буквально «принужденный к неподвижности», скованный отцовскими запретами, ребенок переносит свою игровую активность в сферу фантазии, продуцирует «сцены».

Б. Гройс, в характерной для него иронической манере, деконструирует философию А. Кожева, провозгласившего конец истории, в соответствии с которым уже не может быть сказано или сделано ничего нового. Блестящий интерпретатор Гегеля, Кожев отказался от авторства по отношению к собственному дискурсу, репрезентировав его как простое копирование мысли Гегеля. Поскольку история закончена и знание о ней уже записано в некоей книге (в частности, в «Феноменологии духа» Гегеля), вопрос стоит только о воспроизводстве и копировании этого знания, то есть в центре философской системы оказывается материальный носитель знаковых систем. Русская философия как изначально имитативная, репродуктивная по отношению к западной, оказывается, по остроумному замечанию Гройса, самой постмодерной, постисторической, постсовременной.

Особого внимания заслуживает статья *М. Рыклина* о М. Мамардашвили, впервые вступившем в диалог с универсальной европейской метафизической традицией. В отличие от Европы, где она уже стала предметом деконструкции, в России метафизика достаточно слаба и нуждается в развитии. Рефлексия у Мамардашвили приобретает характер этического поступка: философ в этой стране должен предпринимать усилие, чтобы удерживаться на высоте мысли, откуда в силу некоей энтропии он всегда рискует упасть — возвратиться в «адское существование» повседневности, равносильной смерти жизни без аскезы философии.

Пожоже, сегодня этот императив актуален как никогда: в стране, где для философа становится проблемой элементарное физическое выживание и воспроизводство материальных условий для своего труда, рефлексия действительно требует невероятного усилия. Неудивительно, что, по замечанию Е. Барабанова, постсоветская ситуация отличается полным отсутствием вменяемых академических институций и научного сообщества, которое воспроизводило бы философский дискурс. Барабанов, однако, считает такую ситуацию вполне естественной, сопряженной отечественной культуре, сводящей философскую мысль к литературе и культурологическому эссеизму. (Натурализуя эту тенденцию, автор оставляет в стороне ее грубую экономическую подоплеку: именно в силу отсутствия солидных философских институций культурный эссеизм и литературная критика служат здесь основным хлебом для философов.)

Самой симптоматичной представляется статья *К. Фридриха* о концепциях власти в современной русской мысли: автор подвергает критике понятия власти у В. Подороги и Г. Померанца. Что было не столь очевидно в 1998 г., на Бременской конференции, трудно не заметить сейчас, когда у читателя появляется достаточная временная дистанция: освободившись от прессинга советской цензуры, русская философия попадает под прессинг цензуры западной. Так, Подорога предпринимает глубокий, близкий к фукианскому, анализ власти как бессубъектного, анонимного тела, для которого форма правового субъекта, имеющего свободный выбор, является всего лишь мифологической мар-

кировкой. К. Фридрих, похоже, задается целью поместить этот анализ в прокрустово ложе официальной либеральной политологии, упрекая Подорогу в непонимании легитимности власти и недостаточном уважении к ней.

Последующие несколько текстов связаны с институциональными аспектами отечественной мысли. Завершает сборник текст Д. Уффельманна «Место мысли. Заметки по поводу проблемы пространственности в русской философии». В качестве симптома кризиса Уффельманн справедливо отмечает «пространственный редукционизм», то есть натурализацию зависимости индивидуальной мысли от «национального характера».

Что, в целом, сразу бросается в глаза — так это объективирующий, нормализующий подход, практикуемый рядом иностранных коллег. Как если бы «правильно» выбранное место мысли само по себе гарантировало ей безусловный авторитет. Как если бы, вопреки всей обслуживающей философию риторике универсальности, мысль была жестко детерминирована своим контекстом. Как если бы последний обеспечивал ее легитимность и привилегированное право на высказывание. По отношению к провинциальной русской традиции западноевропейская философия выступает в роли Большого Брата (пасытья всех убогих, слабых, «примазавшихся» к величественному движению мирового духа). В свою очередь, носители философской «русскости» — те, чья мысль в силу обстоятельств связана далеко не с самым лучшим местом, — изначально вынуждены как бы оправдываться за болезненно осознаваемый внутренний изъян, соотноситься с собственной философской неполноценностью — путем ли иронии, самоуничижения или подчеркнуто дистанцированной позы. Особенность мысли, которая подлежит здесь обсуждению, — в том, что она выстраивается вокруг травматического ядра своей русскости. Cogito русского не обеспечивает надежного основания для корректного умозаключения. Напротив, оно представляет собой некую исходную ошибку, которая однажды — в неопределенном будущем — должна быть исправлена путем приобщения к истинному европейскому разуму.

Это не может не наводить на дальнейшие размышления о «месте мысли», в частности о том, что заявленная универсальность философского дискурса имеет вполне конкретную пространственную локализацию. В XX в. происходит любопытное смещение: то, что было универсальным, вдруг становится «центральным». Абстрактное, универсальное обретается в некотором конкретном месте, и этим местом, к сожалению, является не Россия. Россия же, как и многие другие «не те» места, оказывается на периферии: ретроспективно представляется, что она была там всегда. Поскольку зона доступа к универсальному (например, к возможности вопрошать о бытии) ограничивается центром, постольку страны периферии оказываются его лишены, по аналогии с капиталом, который служит универсальным эквивалентом и в то же время концентрируется вокруг неких финансовых центров. Отношения центра и периферии отражают динамику власти и капитала и, проникая в философию, делают очевидной лежащую в ее основе иерархическую структуру. Практически все авторы данного сборника с разными акцентами приписывают русской философии атрибут провинциальности, однако никак не обсуждается возможная несправедливость этого определения. В самом деле, как возможна «провинциальная философия»? Похоже, условие ее возможности — это дуализм центра и периферии, мифологическое представление, которое, распространяясь на философию, лишает ее жизнеспособности, губит, превращает в посмешище.

Б. М. В и т е н б е р г

МЕЖДУ МИСТИКОЙ И ПОЛИТИКОЙ:

российское масонство в начале XX века

Карпачёв С.П. *МАСОНСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА.* — М.: Центр гуманитарного образования, 1998. — 232 с. — 500 экз.

Серков А.И. *ИСТОРИЯ РУССКОГО МАСОНСТВА (1845—1945).* — СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 1996. — 480 с. — 1000 экз.

Старцев В.И. *ТАЙНЫ РУССКИХ МАСОНОВ¹.* 3-е изд., доп. / Науч. редактор и автор предисловия Б.Д. Гальперина. — СПб.: Д.А.Р.К., 2004. — 320 с. — 1000 экз.

Брачев В.С. *МАСОНЫ И ВЛАСТЬ В РОССИИ.* — М.: ЭКСМО, 2003. — 640 с. — 3000 экз.

Серков А.И. *РУССКОЕ МАСОНСТВО. 1731—2000 гг.: Энциклопедический словарь.* — М.: РОССПЭН, 2001. — 1224 с. — 3000 экз.

В политической действительности СССР 1970-х гг. легко заметить признаки фантазмагории. Это и неудивительно для времен реального социализма, когда, несмотря на некоторое смягчение начальственных нравов, государственная и общественная жизнь продолжалась вполне «по Оруэллу». В частности, прошлое постоянно приводилось в соответствие с тем, каким его желала в данную минуту видеть и использовать в своих политических и идеологических интересах власть. Но поскольку необходимого для достижения подлинно оруэлловских высот единства действий различных органов власти — как партийно-административных, так и научных — в брежневские времена уже не существовало, это неизбежно приводило к конфликту их интересов. И в итоге историки получали абсолютно неожиданный подарок — некоторую свободу рук в отношении идеологически сомнительных и потому небезопасных тем. Как раз «масонский сюжет» может служить тому живой иллюстрацией.

Исходной точкой его развития стало издание в Великобритании в «юбилейном» для СССР, 1967 г. книги известного русского эмигрантского историка Г.М. Каткова о Февральской революции². Автор, заметим, вовсе не был пионером в разработке темы масонства в русской революции — еще в 1931 г. начало ей положила книга другого видного историка-эмигранта С.П. Мельгунова «На путях к дворцовому перевороту»³. Катков же пошел намного дальше своего предшественника, выдвинув весьма впечатляющий тезис о том, что «на революцию в России работала широкая сеть тайных организаций, по образцу масонских лож, и что эти организации играли решающую роль в образовании первого Временного правительства»⁴.

1 В издание включены уже публиковавшиеся ранее работы автора по истории российского масонства. Основу издания составило исследование «Русское политическое масонство начала XX века» (впервые — СПб., 1996; второе издание — СПб., 2001), в него включены также его ранее опубликованные статьи и подготовленные им публикации документов.

2 *Katkov G. Russia, 1917. The February Revolution.* London, 1967. Впоследствии эта книга была дважды издана в русском переводе с предисловием А.И. Солженицына: *Катков Г.М. Февральская революция.* Париж, 1984; М., 1997.

3 См. переиздание: *Мельгунов С.П. На путях к дворцовому перевороту.* М., 2003.

4 *Катков Г.М. Февральская революция.* М., 1997. С. 8.

Этому акту идеологической агрессии советская наука, разумеется, не замедлила дать энергичный отпор, тем более что Катков не только попытался ввести в научный оборот масонскую версию происхождения русской революции, но заодно развивал весьма болезненную для советской пропагандистской машины тему роли «немецких денег» в финансировании антивоенной деятельности большевиков. При этом советские авторы ссылались и на скептическую оценку воззрений Каткова такими ведущими западными авторитетами, как, например, Х. Сетон-Уотсон⁵.

Но тут и случился «реприманд неожиданный» — во всяком случае, для историй подобного рода, причем вопреки самому Каткову, в своей книге выражавшему полную уверенность в том, что «ЧК и ее преемники могли раскрыть все тайны русских масонов, в том числе и тайны членов партии», и что если большевики-масоны «не были разоблачены публично, то, вероятно, потому, что партия и государство не считали это целесообразным»⁶.

Напротив: не кто иной, как преемник ЧК в лице Комитета государственной безопасности, раскрыл свои архивы именно в связи с масонским сюжетом. В 1974 г. издательство «Молодая гвардия» массовым тиражом выпустило книгу печально известного придворного историка КГБ Н.Н. Яковлева «1 августа 1914», где были использованы стенограммы допросов органами госбезопасности бывших масонов Н.В. Некрасова и Л.А. Велихова. Уже тогда роль Яковлева как рупора КГБ была секретом Полишинеля. Но зачем понадобилось организаторам этой акции, по существу, брать на вооружение «антисоветские измышления» историка-эмигранта и, в частности, в противоположность привычным советским идеологическим догмам фактически признать буржуазии не только оппонентом, но и прямым политическим противником самодержавия? Нечто вроде разъяснения последовало лишь два десятилетия спустя. В 1993 г. Н.Н. Яковлев переиздал свою книгу, снабдив ее специальным приложением, в коем и поведал читателям, что это сочинение увидело свет по прямому заданию шефа советской политической полиции Ю.В. Андропова. При этом Андропов якобы обосновывал свой заказ тем, что «извечная российская традиция — противостояние гражданского общества власти — в наши дни нарастает», а потому «слову надо противопоставить слово»⁷. Если поверить Н.Н. Яковлеву, то получается, что гипотетический предреволюционный «масонский заговор» был использован КГБ в середине 1970-х гг. для вразумления склонной к диссидентству части интеллигенции, с тем чтобы подвинуть ее занять государственнические позиции. На наш взгляд, это разъяснение не кажется убедительным.

Если внимательно присмотреться к совершенно фантастической картине «некоей сверхорганизации», живописуемой Н.Н. Яковлевым в его книге, то не останется сомнений в том, что вся эта акция была предпринята все же с иной целью. И таковой, несомненно, было возрождение старого черносотенно-нацистского мифа о грандиозном «жидомасонском» заговоре⁸, причем о его неизменной антисемитской составляющей в этом случае умалчивалось, идеологического приличия ради. Организаторы акции могли не сомневаться, что достаточное возбудить массовый интерес к этому конспирологическому сюжету, а уж за тем, чтобы наполнить предупредительно предложенную обществу готовую форму традиционным юдофобским содержанием, дело не станет. Впрочем, и здесь

5 См.: *Иоффе Г.З.* Февральская революция 1917 г. в англо-американской буржуазной историографии. М., 1970. С. 45–50.

6 *Катков Г.М.* Указ. соч. С. 182.

7 Цит. по: Вопросы истории. 1998. № 11/12. С. 10.

8 Об этом мифе см., например: *Кон Н.* Благословение на геноцид: Миф о всемирном заговоре евреев и «Протоколах сионских мудрецов». М., 1990; *Бурцев В.Л.* «Протоколы сионских мудрецов» — доказанный подлог // *Бурцев В.Л.* В погоне за провокаторами; «Протоколы сионских мудрецов» — доказанный подлог. М., 1991; *Дудаков С.* История одного мифа: Очерки русской литературы XIX–XX вв. М., 1993.

они сочли возможным руку приложить, вплоть до того, что в 1977 г. помощник Андропова по Политбюро И.Е. Сеницын под псевдонимом Егор Иванов опубликовал в той же «Молодой гвардии» повесть «Негромкий выстрел», развивающую тему масонского заговора в этом русле. А затем пошла в ход и тяжёлая литературная артиллерия в лице В. Пикуля с его скандально знаменитым романом «У последней черты» (1979)⁹. Справедливости ради надо заметить, что эта книга была настолько вызывающей по отношению к официальной советской идеологии, что за ее выходом последовала резкая реакция М.А. Суслова. Последний, хотя и являлся одной из главных движущих сил проводимой в СССР с конца 1940-х гг. негласной политики государственного антисемитизма, не упустил случая набрать очки в постоянной внутрикремлевской политической борьбе с явно начинавшим претендовать на лидерство в партии Андроповым. Но и поведение главы КГБ по отношению к масонской проблеме не стоило бы упрощать. И в этом случае, как всегда, Андропов, по-видимому, разыгрывал несколько политических карт одновременно. Об этом, возможно, свидетельствует тот факт, что уже в 1976 г., можно сказать, по следам заказного сочинения Н.Н. Яковлева, была опубликована книга тесно связанного с советскими органами безопасности публициста Эрнста Генри «Новые заметки по истории современности», которая включала очерк о политической роли масонства. Здесь был и сюжет о российской его ветви. Не отрицая возможной причастности масонских деятелей к попытке подготовки дворцового переворота, Э. Генри усматривал в российском политическом масонстве (далее — РПМ) прежде всего средство скрытого организационного объединения («организационной спайки под вполне подходящей для этой цели эгидой масонства») правосоциалистических и буржуазных сил¹⁰. Таким образом, Э. Генри фактически выступил противником «теории заговора» применительно к РПМ, что было тогда воспринято наблюдательными современниками как еще один признак постоянно ведущейся на Лубянке «войны подъездов»...

Так или иначе, но вся эта затеянная властями возня вокруг «масонского заговора» дала возможность уже в 1970-е гг. поставить вопрос о российском политическом масонстве на повестку дня советской историографии. Пальма первенства здесь принадлежала видному специалисту по истории революции 1917 г. В.И. Старцеву, который занимался этой проблемой уже довольно давно. Еще в 1967 г. Старцев подал в академическое издательство «Наука» заявку на публикацию книги о российском дореволюционном масонстве, которая, разумеется, не получила хода, а в 1978 г., во многом благодаря тому, что «масонская» затея КГБ легализовала эту проблему и в СССР, получил возможность хотя бы сформулировать свой взгляд на нее в своей книге «Революция и власть» (см.: Старцев, с. 157, 294). Правда, Старцев вскоре подвергся атаке вступившего тут же — очевидно, если и не по указанию, то, во всяком случае, не без санкции идеологического начальства — в борьбу с «масонским мифом» главы официальной советской исторической школы исследований революции 1917 г. академик И.И. Минца: тот не преминул использовать ситуацию, чтобы обвинить Н.Н. Яковлева, а заодно и В.И. Старцева в повторении катковской версии происхождения русской революции¹¹.

9 См.: *Митрохин Н.* Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М., 2003. С. 549; *Дудаков С.* Указ. соч. С. 203–213. Отметим, что идейная близость этих двух сочинений настолько бросалась в глаза, что С. Дудаков даже счел, что под псевдонимом Егор Иванов скрылся не кто иной, как сам тогдашний лидер советской псевдоисторической беллетристики.

10 *Генри Э.* Незримая власть // За кулисами видимой власти. М., 1984. С. 32.

11 См.: *Аврех А.Я.* Масоны и революция. М., 1990. С. 15–19. В сложившейся тогда в советской историографии ситуации явно не сумел разобраться «человек со стороны» — известный американский историк У. Лакер, поставивший В.И. Старцева и Н.Н. Яковлева на одну доску и выразивший удивление тем, что, «хотя их работы

Вот таким-то затейливым образом Комитет государственной безопасности, выпуская из бутылки джина «масонского заговора», способствовал введению темы РПМ в научный оборот. А затем, уже в годы перестройки, масонская «проблема» совершила «триумфальное шествие» по стране...

История этой «проблемы», сама по себе крайне запутанная, в ходе изучения которой можно проследить чрезвычайно любопытные столкновения политических и идейных, научных и псевдонаучных интересов, тесно взаимосвязанная с крайне сложной эволюцией общественного сознания различных слоев населения, и прежде всего российской интеллигенции, заслуживает специального рассмотрения. Общее представление о ней можно, кстати говоря, получить по вошедшей в рецензируемый сборник статье Старцева «Российские масоны XX века», впервые опубликованной в 1989 г. и не утратившей и поныне своего историографического значения, а также по краткому очерку, содержащемуся в монографии А.И. Серкова¹².

За последние полтора десятка лет исследования истории российского масонства в целом и в начале XX в. в особенности развивались настолько интенсивно, что можно без тени иронии говорить о возникновении отечественного «масоноведения» как специальной области научного знания. Подчеркнем, что мы имеем в виду и будем говорить далее именно о проблемах научного исследования некоторых аспектов «масонской темы», оставляя в стороне многочисленные сочинения откровенно ненаучного, чисто спекулятивного характера, вроде увесистых фолиантов О.А. Платонова и В.М. Острецова¹³, представляющих собой, по сути дела, лишь попытки модернизации и актуализации старого черносотенно-нацистского мифа.

Собственно, в развитии современного отечественного «масоноведения» применительно к России начала XX в. можно выделить две стадии. На первой из них, на рубеже 1980—1990 гг., главными направлениями работы были поиск и публикации источников. Их число оказалось весьма скромным. Наиболее значительными оказались материалы коллекции Б.И. Николаевского, хранящейся в архиве Гуверовского института в США, опубликованные независимо друг

по меньшей мере сомнительны, их терпели и, по-видимому, даже поощряли высшие партийные идеологи» (*Лакер У.* Черная сотня: Происхождение русского фашизма. М., 1994. С. 79).

- 12 Некоторые небезыңтересные материалы на сей счет, относящиеся к новейшему периоду истории вопроса, содержит и книга В.С. Брачева, однако в целом его обзор историографии и источников требует весьма критического отношения, а кроме того, выдержан автором в крайне агрессивном тоне, непривычном для претендующего на научный характер исследования. Характерны развязные хлесткие замечания, которые автор, отвлекаясь от предмета своего повествования, делает о Серебряном веке и составляющих его славу именах. А. Блок у него «извращенец, неспособный на нормальный половой акт» (с. 420), кружок Вяч. Иванова готовил «сексуальную революцию в нашей стране» (с. 421), Андрей Белый — автор «антирусского по своему духу, упаднического стихотворения “Отчаянье”» (с. 426), и вообще «большинство представителей русской дореволюционной интеллигенции твердо стояло на космополитических, интернационалистских позициях» (с. 428). Остается только выразить свои соболезнования студентам исторического факультета С.-Петербургского университета, которым приходилось выслушивать сентенции на лекциях своего профессора, ибо основу книги составил курс лекций, прочитанный автором по истории русского масонства, где подобные перлы тоже присутствуют (см. подробнее: *Брачев В.С.* Русское масонство XVIII—XX вв. СПб., 2000).
- 13 См., например: *Платонов О.А.* Терновый венец России: Тайная история масонства 1731—1996. М., 1996; *Острецов В.* Масонство, культура и русская история (историко-критические очерки). М., 1998.

от друга В.И. Старцевым¹⁴ и Ю. Фельштинским¹⁵. Некоторым исследователям удалось получить доступ к материалам западных, в частности французских, масонских архивов, оказавшихся в СССР после Второй мировой войны в так называемом Особом архиве (ныне, как известно, возвращенных на «историческую родину»).

За публикацией и поиском источников по истории масонства последовал следующий этап: появились исследования, в которых предпринимались попытки уже на основании новых данных дать оценку феномену предреволюционного масонства и вписать его в общий контекст российской истории этого времени.

Следует констатировать, что при этом сам предмет исследования остается весьма туманным. Характерно, что ряд исследователей (и в том числе даже виднейший современный специалист по истории отечественного масонства А.И. Серков) вообще избегают каких бы то ни было определений масонства как такового. Так, В.И. Старцев, давая краткий обзор его истории, лишь отмечает, что оно «отвечало стремлению к освобождению от феодальных пут, к равенству всех членов общества независимо от их рождения или принадлежности к тому или иному сословию или части общества» (Старцев, с. 17), и сразу же переходит к проблемам его организации и структурирования. Это и понятно, поскольку, как констатирует С.П. Карпачёв, таких определений существует множество. Он их подразделяет на две группы. Одну из них автор называет «этико-психологической», другая же ставит во главу угла «организационный принцип» (Карпачёв, с. 3). Сам Карпачёв объединяет оба этих подхода и определяет масонство как «философско-этическое и социально-психологическое явление общественной и духовной жизни, основанное на организационных принципах и предъявляющее своим членам определенные этические требования» (с. 4). Исходя из этого определения, Карпачёв и создает своеобразный коллективный портрет российского масонства начала XX в. Портрет этот чрезвычайно любопытен и заслуживает особого внимания.

Прежде всего Карпачёв выносит РПМ за рамки масонства как такового: он констатирует, что создававшиеся с 1910 г. политизированные организации были «квазимасонскими», так как конституировались «вопреки правилам ордена и не были признаны ни одним из мировых послушаний» (с. 56–57).

Что же представляли собой, согласно Карпачёву, «подлинные» масоны предреволюционной России? Их образование было «довольно типичным для русского интеллектуала», они составляли «крайне узкую группу словесной и духовной элиты российского общества» (с. 93). В их психологическом облике автор выделяет «общественную активность, энергичность, высокую работоспособность, свободолюбие» в сочетании с коммуникативностью и склонностью к филантропии (с. 131). Они — западники и европоцентристы, противники самодержавия, которое рассматривали как проявление «азиатчины», и в то же время сторонники «единой и неделимой свободной России, мощного и крепкого русского демократического государства, возможно, построенного на федеративных началах и принципах национальной автономии» (с. 159). Наконец, они представляли собой «группу лиц, спаянных прежде всего личной дружбой» (с. 177).

Если бы не это последнее замечание, не «склонность к филантропии» (свойственная в России того времени, конечно же, вовсе не только масонам) и, добавим, не обстоятельно описанная в книге деятельность ее героев по популяризации традиций «вольных каменщиков», читатель с полным основанием мог бы счесть, что речь у Карпачёва идет вовсе не о масонах, вернее, далеко не только о них. Сложите воедино все называемые автором штрихи с любовью рисуемого им коллективного портрета, и что же оказывается перед нами

14 История СССР. 1989. № 6; 1990. № 1. Эта публикация воспроизведена в рецензируемой книге Старцева.

15 См.: Николаевский Б.И. Русские масоны и революция. М., 1990.

в итоге, как не образ российской интеллигенции начала XX в., по крайней мере ее западнического, «кадетского» крыла («кадетского» в широком смысле: сюда же можно отнести мирнообновленцев, партию демократических реформ, да и некоторые политические образования несколько левее кадетов), со всеми ее легко узнаваемыми, «родовыми» чертами? Да и сам термин «интеллигенция» к столь узкой группе, которую выделил автор — составленный им список «русских вольных каменщиков» насчитывает 51 персону, а в дополнительный список «возможно принадлежавших к масонству» им включены 48 человек (с. 57—59), — вряд ли подходит. Это именно «крайне узкая группа», может быть, действительно выделяющаяся на общем фоне российской интеллигенции принадлежностью к «сословной и духовной элите» страны. Но и здесь она мало чем отличается от столь же элитарной кадетской верхушки, в большинстве своем сохранявшей даже характерные сословные черты.

Не удастся Карпачёву и отделить «своих» масонов от политики — он сам признает, что многие из них «оказывались одновременно в рядах политических партий» (с. 162), в его основном списке, и без того не очень внушительном, немало беспорядно принадлежавших к РПМ лиц.

Итоговые выводы Карпачёва таковы: масонство, которое он рассматривает как составную часть западной культуры, было привнесено в Россию извне. Однако оказалось, что российские масоны начала XX в. пытались «пересадить на отечественную почву, в общем-то, чуждое ей растение» (с. 177) и, несмотря на констатируемый автором «значительный вклад» российских членов ордена в «общественно-политическую и культурную жизнь страны», оно так и не прижилось в России¹⁶. Что же касается «роли масонства как организации», то ее, такой роли, в российской истории, как полагает Карпачев, «практически не существует» (с. 229—230).

Вывод этот относится, если позволено будет так выразиться, к «классическому» масонству, и с этим мнением исследователя нельзя не согласиться, хотя его стремление совершенно отлучить РПМ от такового все же вызывает серьезные сомнения.

О.Ф. Соловьев, например, считает РПМ «неправильной масонской организацией»¹⁷, а А.И. Серков признает сложившуюся к лету 1912 г. ложу «Великий Восток народов России» (к которой, собственно, и применяется обычно термин РПМ) масонской по своей исходной идеологии организацией. Он полагает, что этот «новый масонский союз» при своем возникновении не носил «надпартийного политического» характера, «но, постепенно удаляясь от чисто масонских задач, приобрел характер политического объединения к 1915—1916 гг.» (Серков. История русского масонства (1845—1945), с. 108—109).

Вообще, по отношению к политической роли масонства в российском историческом процессе того времени — прежде всего в предьстории Февральской революции, в собственно революционных событиях Февраля и на пути от Февраля к Октябрю — исследователей мы могли бы условно подразделить, как это

16 В более поздней работе вывод С.П. Карпачёва еще более категоричен и распространяется не только на прошлое российского масонства, но и на его будущее: «Вся история отечественного масонства показывает, что оно чуждо национальным устоям, заимствовано из иной цивилизации и, по крайней мере в ближайшее время, не имеет каких-либо серьезных перспектив развития» (Карпачёв С.П. Масонство в России // Масоны в России: вчера... сегодня... завтра?.. М., 1999. С. 49). При этом остается неясным, относится это категорическое заключение только лишь к феномену масонства или, по его мнению, столь же противопоказана упомянутым «национальным устоям» и проповедовавшая российскими «вольными каменщиками» система западных ценностей.

17 Соловьев О.Ф. Масонство в мировой политике. М., 1998. С. 53.

было когда-то с западными исследователями русской революции, на пессимистов и оптимистов¹⁸.

Если по такой шкале С.П. Карпачёва счесть абсолютным пессимистом, то А.И. Серков оказывается пессимистом умеренным. Отношение же В.И. Старцева к значению РПМ претерпело по ходу его занятия этой проблемой серьезные изменения. От некоторого оптимизма 1980-х гг., вызванного надеждами на выявление новых источников и изданием в 1986 г. знаменитой книги Н.Н. Берберовой «Люди и ложи» (в последнем случае, впрочем, быстро развеявшегося по мере разочарования в достоверности источниковой базы этого сочинения)¹⁹, он пришел, в итоге знакомства с материалами Гуверовского института и их публикации, в 1996 г. к позиции, которую можно было бы охарактеризовать как весьма осторожный оптимизм.

Абсолютную же степень последнего из числа современных исследователей представляет В.С. Брачев. Он вообще склонен, вполне в духе «теории заговора», гиперболизировать историческую и (разумеется, по его мнению) негативную роль масонства, хотя считает необходимым на первой же странице своей книги отмежеваться от «крайностей» О.А. Платонова, приравнивающего масонство к фашизму. Однако, замечает при этом автор, «материала для вывода об отрицательной в целом роли масонства в нашей истории и его критики более чем достаточно» (Брачев, с. 5–6), и далее, собственно, вся его книга и посвящается иллюстрированию этого тезиса. Раскрывается этот тезис в ходе повествования (начинающегося, конечно же, от «влияния иудаизма на масонство») (с. 63–64) средствами, вполне традиционными для «масонского мифа». Само собой разумеется поэтому, что у него и 2-й Интернационал — «еще одна масонская структура» (с. 109), и в развязывании Первой мировой, «как водится, без масонской подоплеки не обошлось» (с. 107).

А в отношении РПМ В.С. Брачев — заметим, в отличие от О.А. Платонова, профессиональный историк, снижавший известность публикацией работ, основанных в значительной степени на материалах архивов бывшего КГБ²⁰, — оказывается просто сверхоптимистом. По В.С. Брачеву, «все высшее руководство» кадетской партии «было масонским», а посему ей «суждено было стать легальным политическим прикрытием тайной масонской организации в России» (с. 301). Ко времени же Февральской революции, утверждает автор, «под контролем масонов» оказались Государственная дума, «армия, флот, большая часть прессы, а также <...> Всероссийский земский союз во главе с князем Г.Е. Львовым и Центральный военно-промышленный комитет во главе с А.И. Гучковым» (с. 372). А во Временном правительстве первого состава

18 Напомним, что тогда, в 1960–1970 гг., оптимисты полагали, что Россия начала XX в. была способна без революции, путем реформ перейти к буржуазной демократии западного толка, а их оппоненты считали это невозможным вследствие накопившегося груза социально-экономических и политических противоречий (см., например: Соловьев Ю.Б. Буржуазная историография о направленности развития России в конце XIX–начале XX в. // Критика новейшей буржуазной историографии. Л., 1976. С. 159–178).

19 См.: Берберова Н.Н. Люди и ложи. Русские масоны XX столетия. New York, 1986. В СССР эта книга была опубликована в журнале «Вопросы литературы» (1990. № 1, 3–7); отдельное издание появилось значительно позже (Харьков; М., 1997). В настоящее время в историографии окончательно утвердилось мнение, что сведения, приводимые Берберовой, заслуживают доверия лишь в очень редких случаях. А.И. Серков же, говоря об этой книге, полагает даже, что вообще «нельзя говорить об ошибках и искажениях в работе, которая только из них и состоит» (Серков А.И. История русского масонства (1845–1945). С. 42–44).

20 См., например: Брачев В.С. Религиозно-мистические кружки и ордена в России: Первая треть XX века. СПб., 1997.

В.С. Брачев, ссылаясь на составленный Н.Н. Берберовой «Биографический словарь», насчитывает из 11 составлявших его членов 10 масонов, за вычетом одного лишь лидера кадетов П.Н. Милюкова, получившего после Февраля пост министра иностранных дел. Да и тот оказывается в этом смысле под знаком вопроса, ибо, сообщает далее автор, «в последнее время со ссылкой на данные архивов французских спецслужб некоторые исследователи (О.А. Платонов) считают, что и П.Н. Милюков был все-таки масоном, правда, не в русской, а во французской ложе»²¹ (с. 384).

Принимая на веру столь сомнительные сведения, исходящие от Н.Н. Берберовой и, тем более, от такой давным-давно однозной фигуры, как О.А. Платонов, В.С. Брачев игнорирует то обстоятельство, что персональный состав РПМ уже неоднократно выявлялся и уточнялся по имеющимся на сегодня в распоряжении историков источникам. В.И. Старцев опубликовал составленный им список еще в 1996 г. (Старцев, с. 141–148). А в этом «старцевском списке», подготовленном, как отметил его составитель, «на основе двух упоминаний одного и того же лица в мемуарах самих масонов или упоминаний в делопроизводственных масонских документах», из 10 перечисленных В.С. Брачевым министров Временного правительства фигурируют лишь пятеро (А.Ф. Керенский, А.И. Коновалов, Н.В. Некрасов, М.И. Терещенко и А.И. Шингарев). Особое значение для В.С. Брачева, как и всех сторонников версии «масонского заговора», имеет причисление к РПМ первого министра-председателя Временного правительства князя Г.Е. Львова и военного министра А.И. Гучкова, причем не только в силу занятого ими положения в после-революционной российской властной иерархии, но и потому, что с ними были связаны, по несколько неожиданно современно для книги, изданной еще в 1930-е гг., звучащему выражению С.П. Мельгунова, «два центральных проекта — львовский и гучковский»²² — дворцового переворота, готовившегося, как

21 Впрочем, для В.С. Брачева все это в порядке вещей. В одной из своих предыдущих книг он безоговорочно причисляет к масонам, например, и председателя последней императорской Государственной думы М.В. Родзянко (*Брачев В.С. Религиозно-мистические кружки и ордена в России. С. 47*). Оказывается у него масоном и кадет кн. П.Д. Долгоруков (там же, с. 31), причем не уточняется, который именно из братьев-близнецов — Петр или Павел — имеется в виду. Есть здесь и «масон» П.Б. Струве (отметим, что проблема его причастности к масонству была рассмотрена В.И. Старцевым, пришедшим к выводу, что никаких свидетельств этого «пока не обнаружено», с. 216–219). А кроме них, у В.С. Брачева в стройные ряды масонов, возможно, по причине своего сомнительного этнического происхождения столь же бездоказательно включены и банкиры Дмитрий Рубинштейн, Абрам Животовский, Карл Ярошинский, адвокаты О. Грузенберг и М.М. Винавер, журналист Иосиф Гессен. Правда, и аристократию в этом смысле автор не жалуется, включив в масонскую колонну и того же Г.Е. Львова, и графа Алексея Игнатъева (российский военный агент во Франции в годы Первой мировой войны). Да и самого государя императора Николая II Брачев оставляет под подозрением по этой части (*Брачев В.С. Религиозно-мистические кружки и ордена в России. С. 45–46*). Никаких доказательств какой-либо причастности всех их к масонству не существует. В книге «Масоны и власть в России» В.С. Брачев большинства этих персон в качестве «вольных каменщиков» уже не упоминает: по-видимому, происходящий ныне процесс постепенного изживания окутывающих русское масонство легенд сказывается на его «научном» творчестве.

22 *Мельгунов С.П.* На путях к дворцовому перевороту. С. 177. Позволим себе привести и другой подобный пример: крылатое выражение, ассоциирующееся ныне с личностью первого президента СССР М.С. Горбачева, в очень близком контексте можно обнаружить еще в мемуарах В.Д. Набокова, впервые опубликованных в 1921 г.

свидетельствуют многие источники, накануне Февральской революции. Однако принадлежность обоих к масонству на сегодня не подтверждается ни мемуарными, ни документальными источниками.

Более того, дальнейшее скрупулезное изучение и тех, и других в последние годы ведет не к расширению масонских списков, а, наоборот, к их сокращению.

Важнейшей вехой на этом пути стал выход в свет в 2001 г. энциклопедического словаря «Русское масонство», подготовленного А.И. Серковым. Появление этого издания стало событием не только для исследователей этого феномена русской истории и для специалистов по российской биографике, но, без преувеличения, и для всей отечественной культуры. А учитывая интернациональный характер масонства, его вовлеченность в международные научные, культурные, литературные отношения, словарь этот приобретает исключительное значение не только для России и пространств, когда-то пребывавших в составе Российской империи.

Особенность словаря А.И. Серкова заключается в том, что он представляет собой не только свод биографических сведений о более чем 10 000 (!) действующих лиц и организационной структуре российского масонства на протяжении более чем двух с половиною столетий его существования, хотя это и само по себе удивительно. Но «Русское масонство» в значительной степени является и продолжением многолетних собственных научных изысканий автора.

Что же касается российского масонства начала XX в., то словарь А.И. Серкова вносит серьезнейшие коррективы в наши представления о нем, превращая строчки прежних списков в подробные биографии. Вместо скупых сведений, почерпнутых из адрес-календарей или «Всего Петербурга», — происхождение, родственные связи, образование, служебная и общественная карьера... Оказывается, например, что «Максудов, князь» в одном списке и «Максудов, кн. Член ложи ф[ранцузского] [обряда]» в другом — это С.Н. Максудов, выпускник медресе в Казани, затем окончивший юридический факультет Парижского университета, депутат II и III Государственных дум, основатель партии мусульманских конституционалистов и мусульманской фракции в Думе, в 1917—1918 гг. председатель Национального парламента мусульман Внутренней России и Сибири, затем эмигрант, читал лекции в Сорбонне, с 1945 г. — профессор Стамбульского университета (Старцев, с. 145; Карпачёв, с. 59; Серков. Русское масонство, с. 513).

Впервые в нашей биографике даны подробные справки о таких видных, как оказывается по мере расширения наших знаний о прошлом, но в значительной степени «теневых» деятелях предреволюционной поры, как Н.Н. Баженов, А.А. Булат, М.С. Маргулиес, А.А. Орлов-Давыдов, А.Я. Гальперн, С.Д. Урусов...

И, разумеется, от «Биографического словаря» Нины Берберовой с его примерно 600 персоналиями словарь А.И. Серкова камня на камне не оставляет. Ни А.И. Гучкова, ни кн. Г.Е. Львова там, разумеется, нет. Да и принадлежность к РПМ министра финансов Временного правительства М.И. Терещенко — еще одной козырной карты «оптимистов», в силу его вовлеченности в планы подготовки дворцового переворота, — А.И. Серков фактически поставил под сомнение, снабдив его фамилию в перечне членов столичной Ложи «Гальперна» пометой «вероятно, член ложи» (Серков. Русское масонство, с. 1143).

А составивший последний, насколько нам известно, список РПМ петербургский историк А.В. Соколов, значительно и весьма аргументированно сократив-

Говоря о разложении армии после Февральской революции, этот виднейший кадетский деятель с горечью констатировал: «...чудо не произошло, процесс пошел (выделено нами. — *Б.В.*) естественным и необходимым путем и привел к естественному и необходимому концу» (*Набоков В. Временное правительство// Архив русской революции. Т. 1—2. М., 1991. Т. 1. С. 75.*)

ший при этом его состав до 105 персоналий, полагает, что и Терещенко причисляется к «вольным каменщикам» без достаточных на то оснований²³.

Очевидно, что общая тенденция исследований последних лет по отношению к РПМ ведет скорее к «пессимизму», чем к «оптимизму». Оказывается, что его влияние на политическую жизнь дореволюционной России явно преувеличивалось. Созданная богатым воображением Г.М. Каткова, а затем и Н.Н. Яковлева грозная «сверхорганизація» в ходе выявления и анализа источников уступила свое место почти такой же, как и у С.П. Карпачёва с его «подлинными» масонами, «узкой группе лиц», связанных между собой крайне сложными отношениями, вовсе не склонных действовать по единой команде или пренебрегать интересами политических партий, к которым они принадлежат (об этом имеется, например, вполне убедительное свидетельство меньшевика-масона Н.С. Чхейдзе — Старцев, с. 97). Да и надежда Г.М. Каткова, что со временем всплывут имена членов масонского сообщества среди лидеров большевиков, оказалась тщетной — на сегодня известны лишь два «засветившихся» в масонской среде имени членов этой партии (С.М. Серета в Рязани и И.И. Скворцов-Степанов в Москве; известно, правда, что был и в столичном масонском сообществе один «малозначный большевик», и В.И. Старцев даже высказывал предположение, что им мог быть В.М. Молотов в пору его учебы в Политехническом институте — Старцев, с. 224–225). В итоге в отечественном «масоноведении» явно возобладало скептическое отношение к РПМ как серьезному фактору российского исторического процесса своего времени.

Несмотря на это (а может быть, даже именно благодаря этому), нельзя не признать, что в целом эта весьма специфическая область научного знания за чрезвычайно краткий срок проделала значительный путь и оказалась, сравнительно с состоянием изучения множества других, не менее, а зачастую и более значительных проблем и сюжетов отечественной истории, достаточно плодотворной. В самом деле, персональный состав, практическая деятельность, особенности социального поведения российских масонов «классического», в смысле продолжения традиций своих западных собратьев, направления получили превосходного исследователя в лице С.П. Карпачёва. В.И. Старцев детально проследил сложные изгибы политической эволюции политического масонства. Структурная организация и особенности деятельности отечественного масонства предреволюционной поры детально исследованы А.И. Серковым, работы которого, кроме того, позволяют ввести их в контекст всего длительного исторического пути отечественных «вольных каменщиков». К тому же российское «масоноведение» прежде всего усилиями того же А.И. Серкова получило такое богатейшее словарно-справочное основание, каким — думаем, что здесь мы вряд ли в этом ошибаемся, — может похвастать сегодня мало какое направление современных российских гуманитарных исследований.

Можно констатировать, что в какой-то мере изучение прошлого российского масонства способствовало и развитию источниковедения. Как ни удивительно это выглядит, но именно в ходе исследования истории РПМ еще в брежневские времена фактически был поставлен один из самых политически небезопасных тогда источниковедческих вопросов: заслуживают ли доверия вообще — а если заслуживают, то в какой степени — сведения, полученные из архивов органов безопасности? Возник он в связи с «источниковой базой» книги Н.Н. Яковлева — показаниями бывших масонов следователям НКВД. Впоследствии, в 1999 г., В.И. Старцев так вспоминал о своих попытках ознакомиться с этими, столь неординарными в те годы, материалами: «...я очень добивался встречи с Яковлевым после выхода в свет его книги, а когда встреча состоялась, то просил показать текст этих показаний. Он привел меня в

23 Соколов А.В. Русское политическое масонство в России в 1910–1918 гг. Персональный состав // Петербургская историческая школа: Альманах. Второй год выпуска. СПб., 2002. С. 259, 262–269.

кладовку, на полтора метра от пола набитую копиями разных документов, и сказал, что найти в этой куче нужные копии невозможно. Яковлев обещал все же найти их и напечатать, но так и не сделал этого» (Старцев, с. 293). Излишне говорить, что доступ в архивы КГБ для коллег Н.Н. Яковлева оставался закрытым вплоть до новой, на этот раз горбачевской, оттепели. Тем не менее сам В.И. Старцев относился к воспроизведенным в «1 августа 1914» показаниям масонских деятелей как к в основном заслуживающим доверия источникам.

С другой стороны, даже в конце прошлого столетия В.В. Поликарпов, осуществивший публикацию полного текста этих показаний в журнале «Вопросы истории» (1998. № 11–12), скептически относился к самому факту существования РПМ уже в силу именно столь своеобразного их происхождения, игнорируя вполне убедительные свидетельства на сей счет других исторических источников, включая и опубликованные к тому времени документы коллекции Б. Николаевского. А вот В.С. Брачев, в значительной степени построивший ряд своих исследований на следственных материалах НКВД, хотя и с некоторыми оговорками, придерживается противоположной точки зрения²⁴ (Брачев, с. 18). Но, вопреки этим своим оговоркам, он воспроизводит подобные материалы со всеми их, зачастую выглядящими совершенно фантастическими, подробностями — во многих случаях явным итогом совместного литературного творчества чекистов и подследственных. Можно встретить у В.С. Брачева и более чем сомнительные утверждения со ссылкой на «рассекреченные архивы КГБ СССР»: он, например, зачисляет Г.В. Чичерина и А.В. Луначарского в масоны «Великого Востока Франции» и тут же походя замечает, что «нельзя исключить возможность» того, что масонами были и «другие видные большевики» (с. 527): читатель вполне может понять автора так, что и на этот счет в указанных архивах есть доказательства, только вот предъявить их он не имеет возможности, а пока остается довольствоваться тут же приводимыми смутными свидетельствами о масонстве В.И. Ленина (со ссылкой на «публикацию московской журналистки Екатерины Деввой»), Н.И. Бухарина (тут ссылка, конечно же, на Н.Н. Берберову) и т.п. (с. 527)...

Таковы на сегодня общие итоги исследований российского масонства начала прошлого века. В целом они, на наш взгляд, позитивны. Этого, однако, нельзя сказать о перспективах, которые, при нынешнем состоянии источников, представляются крайне ограниченными. Вряд ли можно рассчитывать на что-то большее, чем незначительное уточнение масонских списков, дальнейшего развитие исследования биографий включенных в них персоналий. Впрочем, для изучения собственно масонской деятельности последних это дает не очень много. Ведь и обширные статьи словаря А.И. Серкова содержат об этом очень немного сведений: они главным образом фиксируют принадлежность к той или иной ложе. На основании же имеющихся и вновь выявленных биографических материалов можно строить лишь весьма зыбкие предположения — скажем, о связи служебной или научной карьеры масонов с их принадлежностью к данному сообществу. Более интересным кажется изучение феномена масонства в связи с общей психологической атмосферой эпохи, в том числе с характерны-

24 При этом В.С. Брачев приписывает «стойкое предубеждение» против материалов НКВД «как заведомых фальшивок» авторам предисловия к изданию документов следственного дела академика С.Ф. Платонова Б.В. Ананьичу, В.М. Паняху и А.Н. Цамутали (*Брачев. В.С. Масоны и власть в России. С. 18*), хотя их процитированный при этом вывод о невозможности «в результате научного комментирования выделить из общего потока ложных, а порою и фантастических сведений даже крупницы правды» сделан, как особо оговаривают авторы предисловия, лишь применительно к этому конкретному делу (Академическое дело 1929–1931 гг. Вып. 1. Дело по обвинению академика С.Ф. Платонова. СПб., 1993. С. XI) и, разумеется, не относится ко всем источникам этого типа вообще.

ми для нее мистическими и оккультными настроениями. Тем более, что подобную попытку, уже предпринятую В.С. Брачевым почти исключительно на основании показаний участников подобных кружков, попадавших в советские времена в камеры следственных изоляторов, никак нельзя считать сколько-нибудь удовлетворительной, особенно если сравнить ее, например, с исследованиями влияния «оккультного возрождения» на литературу Серебряного века Н.А. Богомоловым²⁵. Отнюдь не в меньшей степени заслуживает внимания возможная связь возникновения политического масонства с весьма сильным влиянием, в том числе и на интеллигентские слои населения, субкультуры революционного подполья, исследованной Б.И. Колоницким²⁶.

В любом случае принципиально новая научная оценка феномена российского масонства начала XX в. в целом и РПМ в частности представляется при нынешнем состоянии источников маловероятной.

Хотя, конечно, как мы только что видели на примере «вольных каменщиков», наука разная бывает. Одна — В.И. Старцева, С.П. Карпачёва и А.И. Серкова. Другая — Н.Н. Яковлева и В.С. Брачева...

25 См.: *Брачев В.С.* Религиозно-мистические кружки и ордена в России; *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

26 См.: *Колоницкий Б.И.* Символы власти и борьба за власть: К изучению политической культуры российской революции 1917 года. СПб., 2001.

НОВЫЕ КНИГИ

Томпсон Пол. ГОЛОС ПРОШЛОГО: Устная история / Пер. с англ. — М.: Весь Мир, 2003. — 368 с. — Тираж не указан.



Автор рецензируемой книги, вышедшей в Англии тремя изданиями, является известным специалистом в области устной истории, редактором-основателем журнала «Устная история», директором Национальной коллекции жизненных историй в Национальном архиве звукозаписей. Он убедительно показывает, что описываемый им метод позволяет отыскать «в прошлом новых героев: простых людей, а не только лидеров; женщин, а не только мужчин; чернокожих, а не только белых» (с. 301). Увлеченный своей темой П. Томпсон не пытается «открыть велосипед»: «Широко используемый ныне термин “устная история” появился относительно недавно, как и магнитофон; и само его возникновение крайне важно для будущего. Но это не означает, что столь же ново и собственно понятие устной истории. На самом деле устная история возникла одновременно с историей как таковой. Она была *первой* разновидностью истории» (с. 35).

Читать эту работу очень интересно, несмотря на ряд спорных утверждений. В качестве примера: «Тем не ме-

нее устная история, несомненно, может быть способом преобразования как содержания, так и цели истории. С ее помощью можно изменить сам фокус исторической науки, инициировать новые направления исследований» (с. 15). Новые направления исследований, новый угол зрения (например, изучение субъективного опыта современников историка), на мой взгляд, все-таки не могут изменить ни содержания, ни целей истории как науки. Так как содержание истории от Геродота до наших дней — деяния людей, совершенные в прошлом. А цель научной истории, как и цель любой науки, заключается в поиске ответа на поставленный вопрос, поиске истины. Разумеется, речь идет об истории научной, а не партийной, национальной, религиозной и т.д.

Книга эта весьма полезна как исследование собственных методов исторической науки, разработка аппарата научного описания и критической переоценки наработанного опыта в этой области.

Томпсон резонно констатирует: «...мы добрались до эпохи телефонов и магнитофонов — до изменений в способах коммуникации, которые со временем повлияют на характер исторической науки не меньше, чем в прошлом — появление рукописей, печатного станка и архивов» (с. 67). Вот почему автор рассматривает устную историю как методику, которую успешно используют в разных странах при изучении истории экономики, политики, науки, искусства, религии и иных сторон общественной жизни. Дело не только в том, что подобные источники можно целенаправленно создавать и хранить для будущих исследователей, но и в том, что они позволяют привлечь огромный неиспользованный материал, потому что «история — это не только события, структуры или образцы поведения, но и то, как они переживаются и фиксируются в воображении» (с. 165). В главе «Источники» автор подробно анализирует и оценивает данную разновидность исторических источников.

Томпсон показывает возможности использования устной истории не толь-

ко для собственно науки, но и для образования, воспитания, участия в общественных проектах. Расспрашивая старших о далеком или близком прошлом, о событиях, одежде, играх, увлечениях, изменениях в быту и др., школьники или студенты не просто приобретают исследовательские навыки, но и испытывают потребность проверить или дополнить то, что они услышали из других источников. Так, естественным образом, возникает необходимость обратиться к библиографическим указателям, чтению нужной литературы. Таким образом, метод устной истории позволяет самостоятельно воссоздать прошлое, превращающееся во «фрагмент» собственного исторического знания. Воспоминания близкого родственника, органично входящие в контекст изучаемой эпохи, уникальны, и поэтому полученный результат «является особым стимулом и приносит творческое удовлетворение» (с. 194). Иногда найденный материал оказывается общественно значимым. Так, Томпсон рассказывает об устно-исторических проектах, следствием которых стали создание нового музея в Италии и серии радиопередач в Германии.

Автор подробно рассказывает, что нужно предпринять для того, чтобы хорошо подготовиться к проведению интервью, делится ценным практическим опытом, накопленным за последние десятилетия исследователями разных стран для успешного получения информации, а также предлагает подробную методику хранения и отбора звучащих исторических источников. Последняя глава посвящена проблемам их интерпретации, которые при всей своей специфике не новы («По существу, основные приемы оценки устных свидетельств, отбора наиболее выразительных фрагментов и построения аргументации мало чем отличаются от тех, что применяются при создании научной работы на основе документов на бумажном носителе») (с. 263).

Книга завершается интересным послесловием Е.Ю. Мещеркиной «Продолжение устной истории», содержащим информацию о развитии устной истории в нашей стране на примерах исследований РГГУ, «Мемориала» и др. и размышления о ценности устной истории как междисциплинарного исследования на стыке истории, социологии, этнологии, социальной психологии, антропологии, в частности в микроистории, биографике.

А. Шикман

Всеволодский-Гернгросс В.Н. *ТЕАТР В РОССИИ ПРИ ИМПЕРАТРИЦЕ ЕЛИСАВЕТЕ ПЕТРОВНЕ / Сост., подгот. текста, послесловие В.А. Харламовой. — СПб.: Гутеррион, 2003. — 336 с. — 1000 экз. — (ТЕАТРОН: История и теория зрелища. I).*



Оценивая книгу, выпущенную петербургским издательством, следует начать с автора, фигуры весьма колоритной.

Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (1882–1962) — актер, режиссер, педагог и одновременно историк, теоретик театра. Двойственность его творческой реализации выражена в двойной фамилии: «Всеволодский» — прозрачный сценический псевдоним, который был присоединен к настоящей фамилии.

Жизнь Всеволодского-Гернгросса в науке иллюстрирует тот трагический диалог, который вели со своей эпохой интеллектуалы Серебряного века. До событий 1917 г. он зарекомендовал себя серией статей и монографий о театре времен Петра I, Анны Иоанновны и Отечественной войны 1812 г. Специфика этого исторического объекта заключалась, с одной стороны, в малой изученности, с другой — в модной востребованности, напоминающей об акциях Дягилева и выставках «мирискусников». Работы Всеволодского-Гернгросса характеризовались привлечением широкого круга архивных документов, а также интересом ко всем сторонам театрального искусства: наряду с пьесами — к актерам, антрепренерам, декораторам, музыке, принципам обучения, зданиям и т.п.

Двадцатые годы были временем теоретиков, и Всеволодский-Гернгросс тоже формулирует оригинальную концепцию театра как действующая. Основываясь на построениях Вяч. Иванова, Н.Н. Евреинова и др., он предлагал понимать театр не столько как искусство, сколько как выражение универсальной человеческой потребности в действовании, что отвечало имплицитно присутствующему и в его работах 1910-х гг. стремлению подчинить начало драматическое началу постановочному.

Для Всеволодского-Гернгросса 20-е гг. увенчались фундаментальной «Историей русского театра» (1929). Это сочинение, как и предыдущие, богато оригинальным фактическим материалом, в нем автор полностью развернул свою театральную концепцию, позволяющую привлекать к рассмотрению фольклор, официальные процессии и демонстрации, этикет двора, ритуалы масонских лож. Однако время диктовало новый язык, и Всеволодский-Гернгросс подчинился схемам марксистского социологизма. Например, школьный театр XVII — первой половины XVIII в. (самодельные постановки духовных школ) он неожиданно квалифицировал в качестве буржуазного, «хронологически первого детища нового социально-экономического уклада и новой идеологии» (Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра. М., Л., 1929. Т. 1. С. 294). Впрочем, как тогда часто случалось, лояльность не спасла от громной критики со стороны более последовательных апологетов «генеральной линии». Как опять же часто случалось, к их «хору» присоединился классик отечественного театроведения А.А. Гвоздев, который, в частности, иронизировал: «По Всеволодскому (определяющему “театр как действование”), любое явление жизни может стать театром (казнь на эшафоте, работа в рельсопрокатном цеху и т.п.). В любой момент жизни человек может настроиться так, что любое явление жизни становится для него театром» (Рабочий и театр. 1933. № 3. С. 9).

Дальше — все как у всех. В 1940-х гг. Всеволодский-Гернгросс оказывается одной из жертв борьбы с космополитами, ему посвящена статья Т.В. Родиной с впечатляющим заглавием «Буржуазная космополитическая школа в театроведении и ее эпигоны» (Театр. 1948. № 12). А на рубеже 1950—1960-х гг. он в двух книгах представляет очередную

версию истории раннего русского театра, где, послушно отказавшись от «вулгарного социологизма» 1920-х, хотел угодить новой идеологической злобе дня — апологии «народности».

Впрочем, если бы Всеволодский-Гернгросс просто воспроизводил установки коммунистических идеологов, наверное, вспоминать его не стоило. Но ученый всякий раз — вопреки очевидной своей травмированности — пытался писать о ему интересном и излагать (используя политическое аргументы) примерно то, что думал. Потому возвращаться к его наследию, безусловно, необходимо.

Тем более, что издательство «Гиперин» опубликовало монографию 1912 г., которую Всеволодский-Гернгросс в свое время не смог издать. Забавно, что когда театровед, отчаявшись увидеть книгу в печати, передал машинопись на хранение в библиотеку, он «улучшил» первоначальное заглавие, сняв опасное слово «императрица». Издательство здесь — совершенно справедливо — решило следовать первой редакции, пойдя на нарушение формальной воли автора.

Характеризовать книгу со специальной точки зрения затруднительно: все-таки с момента ее написания прошло 90 лет. Но она интересна, и это уже высокая оценка.

В «возвращенной» монографии есть все, что характеризует сочинения Всеволодского-Гернгросса: и широта понимания театра, и некоторое безразличие к текстам, и пассивистический вкус к экстравагантным елизаветинского времени.

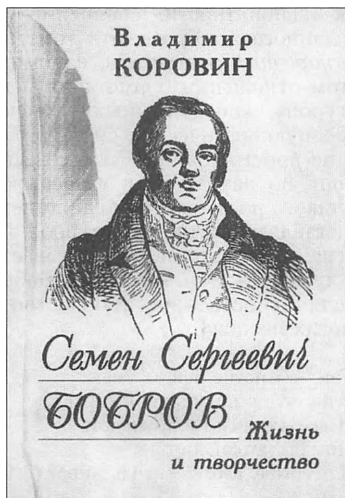
Занимательная глава посвящена театру при «малом дворе» Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны (будущих Петра III и Екатерины II), где Всеволодский-Гернгросс пишет о великом князе: «Не любя драматических представлений, он наряду с оперными признавал только кукольные. Он даже “устроил театр марионеток в своей комнате, поставил несколько рядов скамей, стульев и скамеечек и приглашал туда гостей”, в том числе и дам. “Эти спектакли были глупейшей вещью на свете”, — пишет Екатерина. По-видимому, его вообще интересовала вся механическая сторона театра» (с. 104). Похоже, когда Екатерина в бытность императрицей инициировала создание собственного частного театра («эрмитажного»), постановки которого были ориентированы на драматический текст, она сознательно дистанцировалась от аналогич-

ных исканий мужа и свой вариант придворного театра создавала — от обратного.

Завершая же рецензию, соблазнительно привести примеры театральной (и околотеатральной) экзотики XVIII в., к которой Всеволодский-Гренгросс был так неравнодушен. Камер-музыкант Вильде, учивший Петра Федоровича игре на скрипке, кроме того, изобрел «палку-скрипку, представлявшую собой обыкновенную гуляльную палку», «приветственную арфу, скрытую в двери и начинавшую играть, когда кто-нибудь открывал дверь», «железную гвоздяную скрипку» (с. 76–77) и т.д.

М. Одесский

Коровин В.Л. *СЕМЕН СЕРГЕЕВИЧ БОБРОВ: Жизнь и творчество*. — М.: Academia, 2004. — 320 с. — 800 экз.



Многочисленно издавая сочинения К.Н. Батюшкова, я сталкивался с необходимостью комментирования известной эпиграммы, вошедшей в «Опыты...»:

Как трудно Бибрису со славою ужиться!
Он пьет, чтобы писать, и пишет, чтоб
напиться!

Комментарий, казалось, не представлял особенных трудностей. Бибрис (Бибрус) — выдуманное Батюшковым каламбурно-пародийное прозвище поэта С.С. Боброва (от немецкого *Biber*,

бобр, и латинского *bibere*, пить), намекаящие на его страсть к спиртному. В «Видении на брегах Леты» Батюшков, казалось, подтвердил это обстоятельство: Бобров там назван «виноносный гений». Но мне все не давало покоя одно бытовое обстоятельство: неужели же на самом деле Бобров так сильно пил, что страдал (как указано в словаре «Русские писатели») «недугом запойной болезни»? Но каких-либо документальных или мемуарных данных об этой «болезни» Боброва мне не попадалось. Напротив, в его некрологе (напечатанном, кстати говоря, в том же самом томе «Вестника Европы», что и батюшковская эпиграмма) говорилось, что покойный вел жизнь «самую умеренную», а доходов его «едва ли достаточно было на содержание его с семейством» (Вестник Европы. 1810. Т. 51. С. 256).

В последние годы, казалось бы, появились работы, в которых я бы отыскать ответ на этот животрепещущий вопрос. Но не нашел его ни в работах М.Г. Альтшуллера, ни в содержательной статье Л.О. Зайонц «Маска Бибруса», ни в книге О.А. Проскурина «Литературные скандалы пушкинской эпохи», где целая глава посвящена ответу на вопрос, «почему в «Вестнике Европы» смеялись над покойником Бобровым». Сейчас прочитал капитальное академическое исследование «жизни и творчества» Боброва — и снова не нашел ничего. Это ведь не просто мое досужее любопытство — это на самом деле значимый для русской словесности факт. Или Бобров справедливо «обруган» Батюшковым — или безвинно оклеветан. Имеет ли отношение «маска Бибруса» к лично обозначенному поэту или она возникла в литературной полемике в соответствии с какими-то иными, внеположными конкретной биографии, законами?

Мое частное затруднение в данном случае позволяет, как кажется, высказать несколько общих суждений о некоторых современных работах, подобных книге В.Л. Коровина. Эта книга, как не без понятной гордости указывает автор в первом ее абзаце, «является *первым монографическим исследованием* о жизни и творчестве» некоего малоизвестного писателя имярек, который был «забыт не только читающей публикой, но и историками литературы», но являлся тем не менее «одним из крупнейших и оригинальнейших...» (с. 3). Читателю монографии уже в самом начале предлагается сов-

местить две антиномичных данности: *забытый* и *крупнейший*... Совмещение же этих данностей непременно предполагает постановку вопроса *почему?* — а вслед за ним и знаменитых «проклятых» российских вопросов: *кто виноват?* и *что делать?* У автора, между тем, готовы ответы и на эти, традиционно непростые, вопросы: 1) забытый писатель был забыт, потому что современники его не поняли; 2) виновата в этом неправильная «полемическая традиция»; 3) теперь стоит задача вводить удостоившегося монографии «забытого» и одновременно «крупнейшего» писателя в массы и распространять его наследие...

Кажется, что такого рода монографии, чьего бы конкретно творчества они ни касались, все-таки не очень убеждают в том, чтобы взять да и пересмотреть разом то явление, которое «не отложилось» исторически. Взять того же Семена Боброва: ведь его слава «сумбуротворца» покоилась отнюдь не только на «полемической традиции, идущей от младших каразмизнов и “Арзамаса”», он и сам немало усилий к этой «славе» приложил. Вот, например, как Бобров оценивает собственное поэтическое творчество в изначально полемическом тексте — в сатире Батюшкова «Видение на берегах Леты»:

Поэмы три да сотню од,
Где всюду ночь, где всюду тени,
Где роща ржуща ружий ржот...

Выделенную курсивом строку Батюшков сопроводил примечанием: «Этот стих слово в слово г. Боброва, я ничего не хочу придумывать» (Соч. М., 1989. Т. 1. С. 375). В рецензируемой монографии автор уличил Батюшкова в неточном цитировании этого стиха (у Боброва: «*Се ружий ржуща роща мчится*») — и указал, что «возмутившая Батюшкова какофония явилась результатом сознательных исканий Боброва, звукоподражательно изобразившего здесь ужасы войны (способностью “ржать” у него наделены обычно “ад”, “геенна” и т.п.)» (с. 139). Но Батюшкова возмутила (а точнее: насмешила!) не столько «какофония», сколько элементарная бессмыслица возникающей картины «рощи», состоящей из «ржущих ружей»... Он уже к тому времени, когда писалась сатира, изведаль на собственном опыте не меньше «ужасов войны», чем Бобров, но сам, в отличие от «виноносного гения», не связывал эти «ужа-

сы» со «способностью ржать»... И он не принимает как раз такой позиции поэта, который «наплевал» на привычные психологические представления читателя и подчинил свои поэтические формы изначально уродливой семантике: «Один отец “Тилемахиды” / Слова сии умел понять...»

Нет спора, что Бобров богов языком пел; Из смертных бо никто его не разумел.

Современный исследователь отмечает, что в эпиграмме Вяземского «уловим оттенок тщательно скрываемой беспомощности перед “необузданным и своевольным” гением Боброва» (с. 144). То есть в том, что Вяземский Боброва не «разумет», виноват не Бобров, а сам «беспомощный» Вяземский, ибо, замечает автор монографии, сохранились сведения о том, что ряд современников (И.И. Мартынов, М.И. Невзоров и др.) очень даже Боброва «разумели»... Но ведь даже в эпиграмме Вяземского содержится несколько иная претензия: не собственно к «непонятности» сочинений «необузданного» Боброва, а к тому, что они *нарочито* непонятны, напоминая в этом отношении бормотания неких «авгуров», «посвященных» в некую особую поэтическую систему. Бобров не просто сочинял тяжеловесные вирши, но находился в уверенности, что такого рода творения единственно и составляют истинную поэзию — все другие возможности, что называется, «от лукавого». Как писал сам Бобров, отделяя собственное творчество от «многих певцов»:

Так, — многие певцы умеют
Блестать в полуночной стране;
И все их песни пламенеют;
Но крылатеют ли оне
К престолу небеси — толь живо? (с. 230)

Бобров был уверен, что «крылатеет к престолу небеси» только такое поэтическое творчество, которое соответствует его собственным представлениям. А русская поэзия почему-то пошла по иному пути — и предпочла рифмованным шарадам Боброва «школу гармонической точности», явленную в сочинениях пушкинского круга. Но с точки зрения критериев, предъявлявшихся к поэтическому таланту в пределах этой «школы», у Боброва, как констатировал автор статьи о нем в словаре Брокгауза—Ефрона, «*поэтического дарования не было вовсе*». И все последующее русское поэтическое

развитие, как показано в блестящей книге Л.Я. Гинзбург, так или иначе развивалось совсем не в направлении экспериментов Боброва.

Кстати говоря, почему-то В.Л. Корвин в своей капитальной и очень проработанной книге даже не упоминал этой, «на поверхности» лежащей словарной статьи (написанной, вероятно, Н.О. Лернером). Может быть, потому именно не упомянул, что оценка Боброва, представленная в ней, очень уж выбивается из круга подобных же оценок, идущих из Серебряного века (отрицательная оценка М. Мазаева, напротив, в книге приведена даже трижды!). В этой словарной статье вслед за констатацией отсутствия у Боброва «поэтического дарования» следует неожиданное: «Но современники не сумели оценить в Б. *литературного теоретика с твердыми и даже прозорливыми взглядами*. В те времена, когда литература была еще молода, Б. почувствовал, как тяжела *борьба между замыслом и словесным воплощением*. “Язык легок, но сколь обманчив! — писал он. — Вещь, проходя через слух, нередко теряет правоту свою” — и смело создавал неологизмы, объясняя: “обыкновенные и ветхие имена, кажется, не придали бы слову той силы и крепости, каковую свежие, смелые и как бы с патриотическим старанием изобретенные имена”. Из множества изобретенных им слов, большею частью неуклюже сложных и безвкусных, некоторые, однако, вошли в обиходную и литературную речь; особенно охотно пользовался он славынками, что привлекло к нему симпатии А.С. Шишкова и сделало посмешищем карамзинистов. Он утверждал, что “рифма никогда еще не должна составлять существенной музыки в стихах” и что она, “часто служа будто некоторым отводом прекраснейших чувствований и изящнейших мыслей, почти всегда убивает душу сочинения”, если автор делает ей лишние уступки. Задолго до Бенедиктова, Бальмонта и символистов конца XIX в. Б. ощущал тоску по “неслыханному звукам” и “неведомом языке” и первый заговорил о красоте белого стиха. *Русская поэзия не может отвести ему никакого места, но в истории литературной теории и версификации его заслуги неоспоримы*» (Энциклопедический словарь / Изд. Брокгауз и Ефрон: В 12 т. Биографии. М., 1992. Т. 2. С. 325; курсив мой).

Семен Бобров — поэт — существовал прежде всего «для производителе-

ля», и вовсе не случайно то обстоятельство, что имя этого «крупнейшего и оригинальнейшего» (по определению В.Л. Коровина) поэта даже не упоминается, например, в недавнем «компендиуме» по истории русской поэзии В.С. Баевского. Это «неупоминание» свидетельствует не о «недостомоте», а о том, что в истории русской поэзии (которая все-таки предназначается «для потребителя») и именно поэтому и существу!) Боброву действительно не находится места. Его «поэтическая слава» основана, в общем-то, на том, что какие-нибудь позднейшие «новаторы» (в словаре упоминаются Бенедиктов и Бальмонт) *могли бы* воспользоваться бобровским литературным опытом, *если бы* изучили его творения...

А то, что они «не изучили», свидетельствует опять-таки не об их неграмотности и нерадении, а о естественном литературном развитии, в котором иные «плюсы» и «минусы» уничтожаются сами собою. Еще в начале XX в. признавались «неоспоримые» заслуги Боброва в «версификации», однако его творения не поминуются и не разбираются, например, в замечательном «Очерке истории русского стиха» М.Л. Гаспарова, посвященном как раз проблемам версификации. И это опять-таки не недосмотр исследователя, а жесткая (и может быть, жестокая) данность литературной истории — даже и в ее приложении к истории стиха.

Автор монографии приводит ряд точных наблюдений, доказывающих, что, к примеру, Пушкин знал творения «покойного господина Боброва»: реминисценции из них отыскиваются не только в пушкинских стихах 1820-х гг., но и в «Медном всаднике». Но и тут исследователь не избегает преувеличений и искажений, нарушающих общую цельную картину: к примеру, известное признание Пушкина (в письме к Вяземскому) о том, что ему хотелось «что-нибудь украсть» из бобровской «Тавриды» для своего «Бахчисарайского фонтана», не стоит принимать за чистую монету. Все «украденное» таким образом Пушкин встраивал в собственную поэтическую систему, принципиально иную, чем у Боброва, — отношение же к творениям последнего, заявленное еще в лицее («Никто не вспомнит их, не станет их читать» — I, 26; «Да не воскреснет из забвения / Покойный господин Бобров...» — XIII, 44), в общем-то, не менялось.

Впрочем, отмеченные «передержки» в оценках, представленные в мо-

нографии, не снимают общего положительного к ней отношения. Книга написана в лучших «академических» традициях, с использованием новых, едва ли не впервые вводимых в обиход, материалов из архивов и периодики конца XVIII — начала XIX вв. Весьма привлекают и оригинальные «ходы»: например, попытка определить место и дату рождения поэта Боброва исходя из его стихов, где автор их «зашифровал» (с. 8—9, 170). Замечательно приложение, в котором приводится подробная библиография сочинений и переводов Боброва и тексты его произведений, но вошедших в известное четырехтомное собрание «Рассвет полночи...».

Но ряд «бытовых» данностей этой личности автор почему-то предпочел оставить «в тайне» — вроде той, о которой повествует батушковская эпитаграмма. Придется, видно, самому до истины доискиваться...

В.А. Кошелев

Этой книги я ждала. Четыре года назад ее автор защитил кандидатскую диссертацию на эту же тему, познакомиться с которой мне не довелось, но автореферат был доступен. При наличии некоторой фантазии по нему можно было составить представление об исследователе и попытаться оценить достоинства и реконструировать недостатки работы. Отчетливо, впрочем, проступал метод и взгляд на объект научных изысканий. Уже тогда показалось, что книга, если материал будет переведен в издательский формат, — предприятие рискованное и автору может быть уготована судьба его героя: назовем это «непопулярностью». Здесь, правда, с небольшой оговоркой: о Боброве до сегодняшнего дня, действительно, не было опубликовано ни одной монографии, хотя и написано несколько диссертаций. Книга же вышла только по одной из них. Разумеется, сам этот факт еще ничего не говорит о качестве работы, но он достоин внимания, по меньшей мере, как прецедент. Отзыв на книгу о Боброве я воспринимаю как своего рода долг чести, потому что знаю его поэзию хорошо, понимаю, чего он стоит и чего стоит связанная с ним работа, постоянно к нему возвращаюсь, несмотря на новые привязанности, и являюсь, в данном случае, лицом откровенно заинтересованным.

Теперь о книге. Слова для нее есть, но для начала мне хочется поставить рядом высоко ценимую мною книгу О. Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный полимпсест», потому что обе они, представляя собою два полуса, — книги с блеском: творение О. Проскурина в том смысле, в каком это обычно и понимается, книга В.Л. Коровина — в смысле того самого забытого «старомодного» блеска с его беспристрастностью, строгостью, отсутствием избирательности, исчерпывающей полнотой и абсолютной надежностью. При всех этих исходящих, эффект от прочитанного усиливается, когда понимаешь, что, собственно, на блеск, в тривиальном значении слова, автор не рассчитывал. Есть и другое — оптимально найденная (или свойственная) и ни разу не нарушенная дистанция по отношению к материалу и исследовательской традиции, в адрес которых не допущено ни одной оценочной интонации, не говоря об эпитетах. В высоком смысле архаично и поэту свежо. Думаю, если говорить об основной интриге книги, то она и состоит в оставшихся за кадром личных предпочтениях автора. Как следствие — ни одного бестактного (= избыточного) жеста по отношению и к избранному предмету, хотя, не секрет, что медицинские особенности биографии С. Боброва — жестокий соблазн для пытливого ума. По причине отсутствия у автора книги такого рода интеллектуальных волнений она может показаться холодновато-стерильной (и в этом смысле точно рассчитанной на «морозоустойчивость» классики, как оно, полагаю, и будет). Если бы не одна и тоже старомодная «страсть» (кому угодно — дар) — к наведению порядка. Вот там, где эта страсть себя обнаруживает, и становится по-настоящему интересно. Чтобы было понятнее, позволю себе некоторые факты. В своей книге В.Л. Коровин «для порядка»: последовательно реконструирует биографию С.С. Боброва, которой в традиционном смысле не существовало; предлагает библиографию сочинений и переводов Боброва, многие из которых атрибутирует впервые; публикует с комментариями полную подборку последних стихотворений Боброва 1805—1809 гг., вошедших после его собрания сочинений; открывает и раскладывает «по полочкам» весь комплекс доступных источников, в которых так или иначе упоминается Бобров; устанавливает его ближайшее дружеское окружение, о котором пре-

жде можно было лишь догадываться; впервые дает аналитический обзор самого «темного» и сложного произведения Боброва — 760-страничной поэмы «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец» (а это, поверьте, удовольствие своеобразное; зато теперь имеется «путеводитель» по поэме, значительно сокращающий время на раздумья: читать — не читать). Нечтенным остался, правда, один из самых многообещающих в отношении Боброва архивов, ныне зарубежный — в г. Николаеве, где в 1790-е гг. Бобров служил переводчиком при Черноморском адмиралтейском правлении (Миколаївський Облдержархив; взять хотя бы такую единицу хранения, как «Сповідні книги офіцерів і нижчих чинів Чорноморського флоту. 1796—1919» — ф. 168, ед. хр. 285). В книгу В.Л. Коровина не вошел имевшийся в диссертации список неологизмов и архаизмов Боброва (не могу не отдать должное этой работе, идея которой двести лет лежала на поверхности, но, как часто бывает в подобных случаях, требовала своего рода «героического энтузиазма»). Все остальное — уже достоинства самого текста, в котором эта многоголосная партитура удерживается на удивление легко и безыскусно. Есть у книги и еще одна привлекательная черта. Отличающую автора страсть к порядку оттеняет изящный издательский дефект: левый, съездающий интервал, сдвиг всех кавычек, скобок и тире (текст слегка «косит»), что на фоне общей безупречности его, безусловно, оживляет.

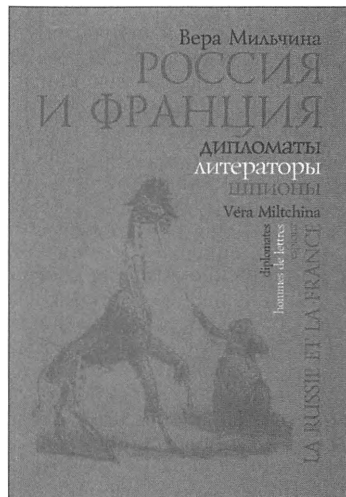
Традиционная, качественная история литературы — это то, что В.Л. Коровину органично и что он хорошо умеет делать. Он не предлагает *своего* взгляда на С.С. Боброва, но, вводя в научный оборот новые факты, подводит итог всему, что было сказано о нем современниками и исследователями, и в этом смысле его книга более чем уместное издание к 200-летию юбилею собрания сочинений Боброва «Рассвет полночи» (1804). Отказ В.Л. Коровина от анализа поэтики Боброва вполне можно принять: мастер, согласимся с Гёте, «виден в самоограничении». Но есть и обратная сторона такого отказа: книга возвращает литератора, но не открывает *поэта*. Не могу считать это упреком книге — у нее свой жанр. Но, как ни крути, главное в Боброве — поэзия, с момента своего появления и до сегодняшнего дня продолжающая вызывать диаметрально противоположные оценки. Что мо-

жет быть провокационнее для историка культуры?

Любая область человеческой деятельности создает понятие нормы, но развивается благодаря ее нарушению. Бобров во всех смыслах *неформатный* поэт, всегда требовавший истории литературы усилия, направленного на самоотрицание (увы!). Книга В.Л. Коровина также не рассчитана на современную конъюнктуру — и этим нарушает налаженное тиканье культурного метронома. Полагаю, благодаря этому она и разойдется, и в первую очередь, следуя традиции, среди адептов Вячеславского и Батюшкова, на чьих бессмертных эпитафиях до сих пор покоилась «слава» Семена Боброва.

Л.О. Зайонц

Мильчина Вера. *РОССИЯ И ФРАНЦИЯ: ДИПЛОМАТЫ. ЛИТЕРАТОРЫ. ШПИОНЫ.* — СПб.: Гиперион, 2004. — 528 с. — 3000 экз.



Читательский интерес к книге В.А. Мильчиной очевиден: бежевый том с синим корешком уже лишь изредка можно встретить в магазинах, торгующих научной и интеллектуальной литературой. В этом нет ничего неожиданного, ибо увлекательность здесь начинается с названия и обложки.

К лаконичному «Россия и Франция» добавлен подзаголовок «Дипломаты. Литераторы. Шпионы», который сразу ориентирует читателя на калейдоскопичность как исследовательскую стратегию, предполагающую выстраи-

вание картины путем соположения многочисленных точек зрения. Этот принцип находит отражение и на обложке: в шрифтовом оформлении обграницы цвета французского и русского триколоров, а в качестве фона использована парижская политическая карикатура 1827 г., от разглядывания которой трудно оторваться. На рисунке толстый католический священник держит за импровизированную уздечку облаченного в изящный офицерский мундир жирафа в ботфортах, со шпагой и треуголкой. Хотя сиюминутный смысл этой карикатуры к сегодняшнему дню отчасти выветрился, ясно, что речь идет о вполне реальном животном, привезенном из Алжира, который в тот момент переходил под французское владычество, и о роли церкви в политической жизни страны. Вспомнив же о том, как сильно «иезуитский миф» влиял на общественное сознание во Франции, и об удельном весе «восточного вопроса» в ее внешней политике, можно извлечь из забавной картинки ряд важнейших мифологем.

В.А. Мильчина, вообще говоря, об этой карикатуре как раз не пишет. Мы же остановились на ней потому, что она, как представляется, весьма удачно анонсирует общую идею книги, где собраны статьи последних десяти лет (как напечатанные прежде в русских или французских изданиях, так и ранее не публиковавшиеся). Все это, по словам автора, штудии в области «идеологической повседневности», а это объект предельно многоликий и принципиально разнокалиберный, взыскующий анализа «слухов и толков, политических интриг и дипломатических прогнозов, газетных заметок и забытых брошюр» (с. 7). И здесь требуется особенно острый глаз, безупречное чутье и тонкий исследовательский инструментарий.

Разделив сборник на две неравные части, «Политика» (14 работ) и «Литература» (5), и тем избежав упреков в отсутствии у него внутренней структуры, В.А. Мильчина в то же время обозначила известную условность тематического деления в рамках заявленного подхода. В самом деле, статьи связаны почти классицистскими тремя единствами: действие разворачивается главным образом в Петербурге и/или Париже, в весьма узких хронологических рамках (два десятилетия с небольшим, со второй половины 1820-х до середины 1840-х гг.), а многие герои, едва покинув одну статью, появляются в следующей.

Книга «населена» весьма густо — и это вполне естественно для работ по идеологической повседневности, где опорными точками выступают и сам акт передачи информации, и те, кто этой информацией обменивается, и то, в каком виде она отправляется и получается. При этом, помимо коронованных особ (нельзя не отметить попутно, сколько неожиданных нюансов обнаруживают статьи «Николай I и французская внутренняя политика эпохи Реставрации: два эпизода» и «Посол Франции при дворе Николая I: военный или штатский» в логике поведения и политической практике российского императора), кадровых дипломатов, государственных мужей и профессиональных литераторов, здесь активно проявляют себя люди, так сказать, «промежуточных занятий». Будучи агентами правительства — чужого (таков журналист Шарль Дюран, в 1833–1839 гг. издававший на русские, австрийские и прусские деньги газету «Journal de Francfort») или своего (назовем для примера Якова Толстого, который числился парижским корреспондентом Министерства народного просвещения, а в реальности был «человеком Бенкендорфа»), они в то же время не только действуют исходя из некоей системы убеждений, но и постоянно держат ее наготове, шлифуя и оттачивая взаимную соотнесенность посылок и выводов. Вследствие этого в написанных ими текстах (донесениях, обзорах, «письмах в редакцию», опровержениях-«антидотах» и др.) некоторые идеологические доминанты и интенции официальной политики проступают особенно наглядно. В последнем жанре эти персонажи практиковались едва ли не наперебой: так, в сборнике проанализировано целое «созвездие» репутаций «России в 1839 году», выявленных в связи с подготовкой В.А. Мильчиной и А.Л. Осиповатом капитальных комментариев к Кюстину.

Заговорив о жанрах, нельзя не упомянуть еще об одной составляющей корпуса задействованных автором источников, а именно о донесениях и аналитических записках дипломатов или агентов. Некоторые статьи («Дипломатический корпус в Петербурге глазами первого секретаря французской миссии (1833)»; «Франция, 1829 год: два прогноза») являются, собственно, развернутыми комментариями к такого рода текстам. Введение в научный оборот этих не слишком хорошо изученных и чрезвычайно ценных

источников именно в таком, мини-монографическом, виде можно только приветствовать.

Не менее сильное впечатление производят и реконструкции представлений о России, бртовавших в той или иной части французского общества (««Русский мираж» французских легитимистов»; «Россия в католической и протестантской французской прессе»). Здесь материалом служат французские периодические издания, в первую очередь газеты, причем зачастую малотиражные, ныне весьма редкие даже во Франции, а в России и вовсе практически недоступные. Есть все основания полагать, что разыскания в этой сфере для многих отечественных гуманитариев окажутся поистине бесценными.

Все перечисленные выше тематические поля справедливо будет назвать малоработанными; даже беглый их обзор убеждает в незаурядной смелости, которая нужна исследователю для их одновременной культивации. Однако в книге есть и штудии, касающиеся объектов, для нас вовсе не экзотических. Речь идет о «маленькой пушкиноведческой сюите» — о статьях «1830 год: историко-политический контекст спора на бутылку шампанского», «Почему же все-таки Пушкин предпочел Бальзаку Альфонса Карра?» и «Пушкин и Барант: опыт реконструкции беседы в салоне Фикельмонов». Две первые работы посвящены тем пушкинским репликам или суждениям, которые до сей поры не интерпретировались в проекции на очень плотный европейский контекст и выглядят странно, словно бы неожиданно. В одной анализу подвергаются высказывания Пушкина о судебном процессе над экс-министрами Карла X и его ироническое пари с П.А. Вяземским об исходе этого разбирательства; в другой — две фразы в письме поэта к Е.М. Хитрово (1832), где содержится парадоксальная на первый взгляд сопоставительная оценка двух несравнимых по талантливости и популярности французских романистов. Не желая лишать читателей удовольствия самим проследить за тем, как разбираются эти проблемы, замечу только, что обе статьи построены на нетривиальном эвристическом приеме. В первой за максимум осведомленности о французских событиях 1830 г. справедливо принимается не та скудная информация, которой должен был довольствоваться Пушкин, находившийся даже не в Петербурге, а в деревне, в холер-

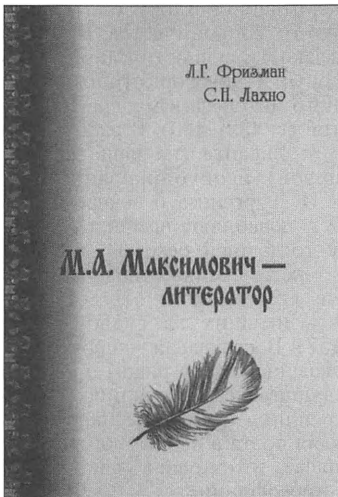
ном карантине, но непосредственные парижские впечатления А.И. Тургенева и П.Б. Козловского. Одной удаленностью от контекста, впрочем, трудно объяснить сухость и даже жестокость пушкинского взгляда на дело министров. Как показывает В.А. Мильчина, дело не только в том, что происходящее в Европе отнюдь не всегда было для Пушкина жгуче интересно, но и в том, что «концепцией милости», описанной в свое время Ю.М. Лотманом, он руководствовался «в оценке событий, напрямую затрагивающих интересы России», тогда как о посторонних делах судил с точки зрения «формально-юридической», т.е. применял своего рода «двойной стандарт» (с. 125). Во второй статье автор, продемонстрировав, что самый известный и точно прочитанный поэтом роман Карра «Под липами» (1832) написан в манере, Пушкину безусловно не близкой, приходит к выводу о том, что предпочтение, отданное Карру, есть следствие скрытого соперничества Пушкина с Бальзаком и ревности к нему, с одной стороны, и «бескорыстного», отстраненного интереса к манере Карра — с другой (с. 439–440). В работе о Пушкине и Баранте (на наш взгляд, образцовой) неопубликованные записи А.И. Тургенева о вечере 6 января 1837 г. позволяют выявить ключевую тему тогдашней беседы — «неизданные тексты великих людей», так или иначе «касающиеся ответственности власть имущих за судьбу страны» (с. 457). Воссоздавая манеру Барант-рассказчика, автор рядом прочерчивает слушательскую реакцию Пушкина, его реплики и сольные партии, представляя поэта в необычной роли и добываясь в итоге очень редкого эффекта «стереофонии».

В связи с Тургеневым заметим, что во многие статьи сборника в качестве составной части входят комментированные фрагменты его дневниковых записей, организованные вокруг отдельных тем (уже упомянутый процесс министров, «Академия versus Пантеон», «частная и общественная жизнь сенсимонистов»). Представляется, что встраивание этих записей в поле связанных многочисленными нитями научных статей — один из вариантов решения сложнейшей эдиционной проблемы: как публиковать по частям тургеневские тексты, требующие не локальных, но целостных, тяготеющих к монографичности комментариев, не вырывая их из родной для них среды.

Широкий диапазон сюжетов сочетается в сборнике не только с их тонким, напеминающим кружево, взаимным переплетением, но и с многообразием точно заданных социально-психологических параметров и факторов (служебная и профессиональная иерархия, происхождение, этикет, амбиции, любопытство и др.). Умение прокладывать в историческом материале извилистые сюжетные линии, в то же время сохраняя в неприкосновенности его внутреннюю структуру, пожалуй, одно из самых замечательных свойств этой книги.

Е. Лямина

Фризман Л.Г., Лахно С.Н. *М.А. МАКСИМОВИЧ — ЛИТЕРАТОР.* — Харьков, 2003. — 491 с. — 400 экз.



М.А. Максимовичу не везло и не везет с исследователями. Слишком многосторонней была его деятельность (ботаник, литературный критик, поэт, историк литературы, издатель альманахов, журналист, фольклорист, языковед, историк, организатор науки), слишком разорвана географически (начало в Москве, остальная часть — в Киеве) и культурно (между культурой русской и малороссийской), чтобы нашелся человек, способный профессионально судить обо всех ее аспектах и осмыслить вклад Максимовича в науку и культуру как некое целое.

Например, в 1997 г. в Киеве вышла книга П.Г. Маркова «Жизнь и труды М.А. Максимовича» (во многом, впро-

чем, повторяющая предшествующие его публикации 1970—1980-х гг.). Видно, что ее автор — энтузиаст и большой поклонник Максимовича. Он много работал в архивах, включил в книгу указатель его публикаций и архивных материалов. Но насколько все это было выполнено неумело, полюбительски, корявым языком (чтобы не быть голословным, приведу несколько примеров: «На такой мировоззренческой основе М.А. Максимович включился в активную духовную жизнь» (с. 24), «Следуя за Гумбольдом (так! — Г.Г.), он пытался преодолеть механистическую концепцию движения и в связи с этим преодолеть Шеллинга, Канта и Конти» (с. 30), «...ученый признавал роль миграции в противовес уничтожению или вытеснению аборигенного населения» (с. 75); «В трудах его противников все более звучали описи <...>» (с. 881). Книга, написанная без понимания исторического контекста и без знания исторических реалий, представляла собой сочетание формулярного списка и жития, а занимающий больше половины ее указатель публикаций и архивных источников был подготовлен непрофессионально, на основе вторичных источников. В результате названия ряда публикаций приведены там неправильно, неверно указаны и издания, где они были помещены.

Книга Л.Г. Фризмана и С.Н. Лахно (кстати, в книге не разъяснено, почему фамилии соавторов представлены на титуле не в алфавитном порядке) посвящена только одной стороне деятельности Максимовича — литературной. Можно было надеяться, что за счет этого она будет написана более основательно и профессионально.

В первой главе монографии Максимович характеризуется как литератор пушкинского круга и как издатель альманаха «Денница». Дана свodka мемуарных и эпистолярных свидетельств, а также откликов критики на «Денницу».

Вторая глава посвящена изданному Максимовичем сборнику «Малороссийские песни» (1827). Она включает подробный пересказ предисловия Максимовича с обширными цитатами из него и, опять-таки, обзор откликов прессы на книгу.

В третьей главе («Максимович — историк русской литературы») подробно пересказывается книга Максимовича «История древней русской словесности» (Киев, 1839) и ряд других его работ на эту тему. Эта тема продолжена в четвертой главе, где

рассмотрены статьи Максимовича о «Слове о полку Игореве» и его переводы этого произведения.

В пятой главе характеризуется поэтическое творчество Максимовича, в шестой — место Максимовича в литературной жизни России и Украины 1830—1870-х годов (речь идет о взаимоотношениях Максимовича с Н.И. Надеждиным, П.А. Вяземским, Н.В. Гоголем, Т.Г. Шевченко и рядом других лиц, а также о литературно-критических опытах Максимовича).

Я употребил слова «рассматривается» и «характеризуется», но в данном случае они использованы очень условно. Дело в том, что книга носит компилятивный характер и по большей части состоит из цитат и пересказов: подробно излагаются произведения самого Максимовича, цитируются мемуары, переписка, прижизненная критика и т.д. Когда нужно дать общую оценку тому или иному аспекту деятельности Максимовича, авторы ссылаются на мнения других исследователей. Например, для оценки вклада Максимовича в изучение истории русской литературы цитируется Ю.В. Манн, «обстоятельно и вдумчиво анализировавший книгу Максимовича» (с. 112), для осмысления его отношения с Погодиным использована обширная цитата из статьи академика М.С. Грушевского, который «глубоко ощутил и тонко проанализировал» эту проблему (с. 132). Нужно дать квалификацию позиции Максимовича по отношению к «Слову о полку Игореве» — цитируется О.В. Творогов (с. 146), резюмировать его полемику с П.А. Кулишем по поводу Гоголя — привлекаются работы М.Д. Бернштейна.

Так что перед нами — не осмысление творчества Максимовича, не анализ его произведений и его взглядов, а своего рода обзор, новых фактов и новых точек зрения не содержащий (в книге всего несколько архивных ссылок, а свои мнения авторы излагают лишь по весьма частным поводам, например по вопросу об атрибуции нескольких статей; отмечу, кстати, что Збров, поместивший рецензию в «Северной пчеле», это не Н. Заборовский, как полагают авторы на с. 86, а Д.Е. Зубарев, публиковавший в этой газете рецензии и под своей фамилией (1827. № 64, 66, 82)).

В качестве подобной сводки книга может оказаться полезной, но научным исследованием ее считать трудно.

В свое время В.Э. Вацуру в своей книге «Северные цветы: История аль-

манаха Дельвига—Пушкина» (М., 1978), привлекая обширный историко-литературный материал, смог нарисовать противоречивую картину литературной жизни, в которой сосуществует много литературных групп и «партий», вступающих в сложные альянсы, добивающихся разных целей и т.д. Авторы же книги о Максимовиче, обращаясь к схожим сюжетам (например, к истории альманаха Максимовича «Денница»), удивительным образом сводят все к старым (и давно устаревшим) схемам борьбы прогрессивных (Пушкин со товарищи) и реакционных (Греч, Булгарин и другие царские прихвостни) сил.

Материал, даже столь актуальный, как проблема русской или украинской (русско-украинской?) идентичности, обходится стороной, чем успешно достигается бесцветность и откровенная скудность.

Но пусть бы авторы, не предлагая свои подходы к интерпретации творчества Максимовича, хотя бы использовали новые материалы (а их немало в его фонде в Рукописном отделе Центральной научной библиотеки им. В.И. Вернадского в Киеве и ряде других архивов). Но, судя по всему, архивами они пренебрегают принципиально. Так, на с. 175—177 Л.Г. Фризман и С.Н. Лахно приводят ряд аргументов, чтобы доказать, что поэма «Богдан Хмельницкий», опубликованная анонимно и приписываемая Максимовичу В.М. Жирмунским и А.Н. Соколовым, ему не принадлежит. Вполне возможно, что авторы правы, но аргументы их носят весьма косвенный характер, а о том, что обращение к книгам подачи рукописей Петербургского цензурного комитета может сразу дать однозначный ответ или, по крайней мере, дать материал для дальнейших разысканий, исследователи, видимо, даже не подозревают.

Если что и составляет достоинство книги, так это приведенная в качестве приложения подборка стихотворений и статей Максимовича. Тут представлены несколько сказок, более полусотни стихотворений (одно публикуется впервые) и более десятка статей.

Тексты эти впервые собраны вместе и дают ценный материал для суждений о вкладе Максимовича в русскую словесность (думаю, весьма небольшим) и в литературную критику (гораздо более заметном). Но, опять же, и тут авторы книги демонстрируют свою беспомощность: трудно понять, как историки литературы могут ре-

публиковать подобные тексты абсолютно без всяких комментариев.

Кончу тем, с чего начал. Максимо-вичу не везет на исследователей, и данная книга — очередное тому подтверждение.

Григорий Глушицкий

Федоров Г.А. МОСКОВСКИЙ МИР ДОСТОЕВСКОГО: ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 464 с. — Тираж не указан.

Для такого солидного издательства, как «Языки славянской культуры», данная книга подготовлена весьма небрежно, что нехорошо не только для самого издательства — как профессиональная недобросовестность, но и по отношению к автору — непрофессиональному филологу, которому нужно было помочь «вытянуть» издаваемую книгу на необходимый уровень. Издательского редактора у книги не было, да и количество условных печатных листов обозначено очень условно — как XX.

Эта небрежность сказалась, например, в такой «мелочи», как указание на первые публикации работ, включенных в сборник (а весь сборник состоит из работ, опубликованных в разных изданиях 1970—2000 гг.). В большинстве случаев это указание содержится в примечании к заглавию, но один раз — в конце публикации (с. 114). В двух случаях место первой публикации вообще не указано («Предместье» и «Материалы о ранних годах жизни Аполлона Григорьева»), что должно, видимо, свидетельствовать о том, что эти статьи публикуются впервые. Но так ли это на самом деле? — Непонятно.

Не часты, конечно, но все же неприятны такие конструкции, как «Не описан, но существует реальный пейзаж» (с. 224), как «В 1840-х годах XIX столетия...» (с. 253).

Но самым главным и самым неприятным следствием этой небрежности оказываются тяжелые для читателя содержательные повторы. О Мариинской больнице для бедных, где служил отец Достоевского, одна и та же информация повторяется в целом ряде статей. О смерти М.А. Достоевского, отца писателя, говорится в статьях «Сельцо Даровое», «Был ли убит отец

Достоевского?», «Помещик. Отца убили...». О петербургских и московских реалиях «Двойника» рассказывается в двух статьях: «Петербург “Двойника”» и «Санкт-Петербург. Год 1846», при этом словесные повторы в них весьма велики по объему (ср., например, с. 197 и 221). О доме Куманиных повествуется в трех статьях: «Москва Достоевского», «Дом со ступенями» и «“Се человек” (картина Яна Мостарта)». Вполне понятно, что материал более ранних (и тем более газетных) публикаций нередко входит в более позднюю статью — и в этом нет ничего зазорного, но когда они собраны в одном сборнике, повторы никак не оправданы. Но даже когда повторяются не сами формулировки, а только мысли, аргументы, факты, читатель все равно остается в недоумении: мы же, мол, здесь уже вчера были, что мы сегодня-то делаем тут?

Я понимаю те восторженные интонации, которые пронизывают статью С.Г. Бочарова и В.Н. Топорова, открывающую сборник. Замечательным нашим ученым замечательно повезло: Г.А. Федоров водил их по улицам Москвы и Питера, возил в Даровое и на месте показывал, где и что было много лет назад. Даже если, бывало, тут не обходилось без догадок, предположений, а подчас и натяжек, — впечатление было тем не менее яркое и редкое. Статьи они если и читали — то иначе, чем ваш рецензент: чувство благодарности за превосходную экскурсию, сами понимаете, многое в жизни меняет.

Но если бы ученые заглянули в рукописи книги, они, несомненно, посоветовали бы сделать некоторые изъятия, которые пошли бы на пользу книге.

Г.А. Федоров на самом деле сделал весьма существенный вклад в достоевковедение, выявив такие биографические материалы, без которых адекватное понимание жизни и произведений писателя оказывается невозможным. Пусть некоторые предположения оказываются достаточно натянутыми (об этом ниже), в целом же работа Г.А. Федорова только теперь, когда статьи собраны в одной книге, может быть оценена по достоинству.

Кроме того, стоит учесть, что автор не литературовед, а театральный художник, и его профессия, как можно полагать, и дала ему особый и продуктивный взгляд на роль топографии в литературном тексте. Об этой главной профессии автора говорят четыре текста, собранные во втором разделе книги. Два из них («Вокруг и после “Но-

са» и «Тринадцать их (Прокофьев и Эйзенштейн)») очень интересны, два же других имеют более проходной и более частный характер. Но если учесть, что автор книги — не профессиональный филолог, можно дважды и трижды удивиться его работе и с восторгом вздохнуть: на самом деле редкий случай.

Теперь к этим самым натяжкам. В ряде случаев дурная экскурсоводческая манера нет-нет да и выльнет в тексте. Рассказывая о доме Куманиных, который, как полагает Г.А. Федоров, отразился в изображении дома Рогожина в «Идиоте», автор говорит, что «рогожинский дом состоит из двух половин, собственно рогожинской и половины его матери, которой не было в планировке фамильного куманинского дома». И продолжает: «Но и это объяснилось. Прототип матери Рогожина, как свидетельствует жена писателя Анна Григорьевна, — тетка Куманина. Половина матери действительно похожа на комнаты тетки. Достоевский не различает ее со своим домом, а связывает этот дом с фамильным, заслоняя два дома одним фасадом» (с. 259). Я не буду рассматривать всю систему аргументации, не в ней дело. Присмотримся к одной только фразе: «Половина матери действительно похожа на комнаты тетки», — которая никак не доказана, не подтверждена, не аргументирована. Мы должны верить автору на слово, хотя нам очень хорошо знакомо это экскурсоводческое преувеличение от увлечения. Мы должны верить там, где начинаем сомневаться. А ведь стоит только начать сомневаться, как наше сомнение сразу же распространится не только на этот фрагмент текста, но и на другие, соседствующие, и доверие наше к тексту понижается.

Например, рассказывая о Котельничских, предках Достоевского по материнской линии, Г.А. Федоров пишет, что дед Достоевского Михаил Федорович служил в церкви Николая Чудотворца Ивановского сорока (с. 68), и тут же сообщает, что он был благочинным Пречистенского сорока (с. 69). Кого любить, чему же верить? — Сам не знаю.

Более комичный случай с заметкой «Фроловна и Ульяна». Автор ищет прототипа няни (нянь!) Вареньки Доброселовой в детстве самого писателя. И цитирует роман: «Старая няня Ульяна рассказывает про старое время или страшные сказки про колдунов и мертвецов. Мы, дети, замолчим разом... чу!

шум! Как будто кто-то стучит! Ничего не бывало; это гудит самопрялка у старой Фроловны; сколько смеху бывало!» Автор полагает, что это две разные няньки, и ищет их. Одну найти легко: «старая Фроловна» — это Елена (Алена) Фроловна Крюкова. А вторую приходится сочинить: и автор разыскивает некую Ульяну Ивановну, которая просилась поместить ее во Вдовий дом и которой было в этом прошении отказано. Далее сообщается, что «бесприютность старой бедной женщины нашла сострадателей. Вскоре ее наняли нянькой в семью Достоевских» (с. 64). Но это никак не доказано, да и зачем нужно было нанимать вторую няньку в 1826 г., когда только что, в 1825 г., была нанята первая? А присмотревшись к тексту, мы сразу же видим, что у Достоевского речь идет об одном и том же лице, названном сначала по имени, а потом по отчеству: Фроловна и Ульяна — это не две разные, а одна и та же женщина Ульяна Фроловна, причем Ульяна — это отдаленная анаграмма имени Алена.

Этих блох не много, и их можно было бы избежать. Просто необходимо было избежать. Но книга уже вышла.

М. Строганов

Капустин Н.В. «ЧУЖОЕ СЛОВО» В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА: ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ. — Иваново: Иван. гос. ун-т, 2003. — 262 с. — 500 экз.



Исходная постановка проблемы, заявленной этой книгой, предполагает воз-

возможность органического взаимодействия «своего» и «чужого» в процессе эволюции конкретного автора, завершившего своим творчеством «классический» период русской литературы, — А.П. Чехова. Н.В. Капустина в границах этой проблемы интересуют прежде всего жанровые ориентации Чехова, имевшие широкий диапазон, обусловленный как масштабом его писательского дарования, так и необычным путем «вхождения» в «большую» литературу (через «массовую» журналистику). «Чеховым, — констатирует автор, — оказались востребованы жанры, жанровые разновидности, жанровые мотивы (модальности), принципы и приемы характеристики персонажей мира, сформировавшиеся в недрах той или иной жанровой модели как “ближнего”, так и “дальнего” контекста». Эта установка позволила Н.В. Капустину представить в едином исследовании образчики весьма пестрых жанровых моделей на основе широкой литературной перспективы, включающей не только предшествующие, но и последующие культурные эпохи.

Методологической основой исследования послужила в первую очередь бахтинская теория «чужого слова», опрокинутая на стратегию интертекстуального анализа. Этот «интертекстуальный анализ» в последнее время обнаружил не только свои сильные черты, но и свои недостатки (выявляющиеся, например, в работах О.А. Проскурина о Пушкине). Если творчество писателя-«имярек» рассматривать как «подвижный палимпсест», то терется всякое представление о своеобразии его поэтики. В данном же случае Н.В. Капустин справедливо подчеркивает: «...историку литературы важно помнить, что автор произведения — тоже интерпретатор. Зная, что абсолютно адекватного авторскому пониманию в силу самых разных причин быть не может, историк литературы должен стремиться приблизиться к авторской концепции, избегая произвольности трактовок и не подменяя авторского видения мира своим собственным».

Книга разделяется (помимо введения и заключения) на четыре главы. Первая из них посвящена общей характеристике трансформаций жанровых традиций в прозе Чехова. Во второй следуют чеховские образчики «календарной прозы» — его святочные и пасхальные рассказы. Замечу в скобках, что у Чехова на всех эта-

пах его творчества присутствовал еще и «масленичный» рассказ (его образцы Н.В. Капустин не исследует), который приобретает специфические формы, отличные и от рассказа святочного, и от рассказа пасхального.

Третья глава работы посвящена исследованию повестей Чехова в соотношении с традицией и «моделью» аналогичного повествовательного жанра его предшественников. Здесь опять-таки круг исследования сознательно сужен: отобраны только «Степь» и повесть из народного быта. Наконец, в главе четвертой рассматриваются следы «смежных жанров» в чеховской прозе. Под последними понимаются следы жанровой традиции древнерусской литературы, опять-таки ограниченные «жигитом» и «хождением» (кстати, почему *хождение*? Насколько я знаю, древнерусский жанр именовался *хожением*, — а это совсем не то же, что *хождение*). В финальных параграфах рассматриваются мотивы традиционно «поэтических» жанров в чеховской прозе: элегии и идиллии. Почему опять-таки не исследуются также присущие этой прозе мотивы «эпистолы», «эклоги» и т.д.?

Впрочем, такая «заявленная избирательность» отнюдь не кажется недостатком исследования, которое и не претендует на «справочный» и «универсальный» характер. Она позволяет автору подробнее сосредоточиться на избранном конкретном жанре и раскрыть с наибольшей полнотой и достоверностью все его историко-литературные перспективы и их преломление в чеховском творчестве. Попутно в работе даются яркие анализы известных чеховских текстов («Степь», «Верочка», «Учитель словесности» и т.д.).

Вместе с тем, в этой книге, привлекающей скрупулезностью исследовательских посылок и академичностью основного тона, вполне отражающей ее содержание и направленность, неуместным оказывается тот публицистический элемент, которым она открывается и который проникает на некоторые (впрочем, к чести автора, немногие) страницы основного текста. Во «Введении» Н.В. Капустин приводит ряд претенциозных высказываний Д. Галковского, М. Эпштейна, В. Ерофеева, Б. Парамонова и прочих недавно «модных» «литературных публицистов», которые, специализируясь на «парадоксах», отвергают очевидные вещи, спекулируя на вульгарно-социологических издержках советского литературоведения. Нельзя опускаться в

научном исследовании до откровений типа: «существует “патриотизм” и патриотизм» (с. 139).

Некоторые сопоставления в книге Н.В. Капустина представляются сомнительными. Чего стоит, например, следующий пассаж: «Есть основания думать, что блоковское представление о пути России — “Наш путь степной...” — из цикла “На поле Куликовом” формировалось с оглядкой на чеховскую “Степь”» (с. 129). Хотелось бы конкретнее узнать эти «основания»: почему здесь отразилась именно чеховская «Степь», а, например, не хомяковское: «Степей кочующая воля...»? Подобные пассажи (присутствующие еще в нескольких местах — например, в рассуждениях о Жуковском и Бальмонте, между которыми автор не видит «расхождения», — с. 201—203) тоже отнюдь не украшают это добротное исследование.

Н.В. Капустин многого «не сделал». Так, рассуждая о жанровой модели «повести из народного быта», он «упустил» А.Ф. Писемского, чья «модель» подобной повести оказывается поразительно близка именно к «мужицким» рассказам Чехова: так близка, как ни у кого из современников. И говоря о сахалинском путешествии Чехова, автор традиционно делает упор на «трудностях», писателем пережитых, в то время как это «хождение» было трудом, который Чехов называл «книгой вместо диссертации»; а подобный взгляд на книгу «Остров Сахалин» заставляет по-иному представлять и самый ее жанр.

И тем не менее перед нами исследование, которое открывает исследователям Чехова новые возможности интерпретации и изучения его прозаического наследия.

В.А. Кошелев

Андрюшкин Александр. *ИУДЕИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: Книга без подтекста.* — СПб.: Светоч, 2003. — 320 с. — 200 экз.

Автор прост как правда: «Евреи, раса неразумная и невменяемая, движимая слепой преданностью своему чудовищному богу Яхве (а проще говоря — дьяволу), поставили перед собой безумную задачу: захватить в России власть и уничтожить русский народ». Судя по тиражу, задача эта уже выполнена, а автор смиренно обращается «к ислам-

ским правительствам всего мира с просьбой предоставить мне политическое убежище, если за этот текст в России меня подвергнут преследованиям» (с. 247). Есть, правда, еще «День литературы» и «Завтра», печатавшие, по признанию автора, отрывки из его книги, но на них, видимо, надежда мала.

Выразительнее всего, пожалуй, названия глав: «Владимир Маяковский и тужащая над Россией лягушка» (в оглавлении, правда, не «и», а «или», а полагающаяся по правилам русской пунктуации запятая пропущена), «Андрей Платонов или содомит от еврейского пролетариата», «Иудейская Сафо или лесбийские игры Анны Ахматовой», «Александр Солженицын или “зияющая вершина” иудейской литературы». Помимо них, в книге идет речь о следующих писателях: И. Бабель, О. Мандельштам, М. Зощенко, А. Твардовский и И. Бродский. Любопытный набор!

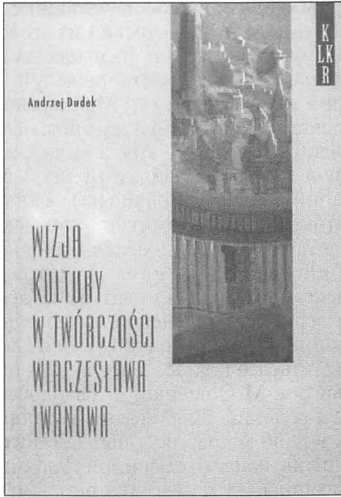
А вот не менее любопытная логика: прочитав начало «Василия Теркина», автор поразился тем, что оно — о воде: «Мне, русскому человеку, не пришло бы в голову придавать какую-то ценность воде. <...> Европейцу (в отличие от тех, кто ведет свое родство с безводного Ближнего Востока) на уровне генетической памяти вода ни о чем не говорит...» Правда, стоит пожалеть, что дальше логика становится гораздо более предсказуемой: «Вода почему-то названа “природной” <...> и это слово зарифмовано с “водопроводной”». А отсюда уже начинается логика, давно опробованная: «...от водопровода один шаг до крана, в котором “если нет воды, значит”...» (с. 172).

Впрочем, есть в русской литературе автор, усомниться в истинной русскости которого невозможно. Это Евгений Васильевич Кутузов, один из фрагментов сочинений которого как образец высокой русской прозы позволим себе процитировать: «Особенное беспокойство Шумилова вызывал прокатный цех. На прокатчиков жаловались со всех сторон, в том числе и с других заводов, что они катают не то, что нужно, а то, что выгодно им для выполнения своего плана. А после либо в кузнице расковывают квадрат двести на триста, либо из круга сто пять вытачивают фитюльки диаметром чуть ли не в триста миллиметров, гонят в стружку металл, загружают бессмысленной работой станки...» (с. 301).

Поздравим автора и себя с такой литературой.

Н. Богомолов

Dudek Andrzej. *WIZJA KULTURY W TWÓRCZOŚCI WIACZESŁAWA IWANOWA*. — Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. — 272 s.



В постперестроечное время наблюдается особый интерес к творчеству Вячеслава Иванова, личности, *символической* для культуры XX в. Научные исследования об Иванове, публикации архивных материалов о нем появляются не только в России, но и в Европе, других славянских странах, в США (Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999; Обатнин Г. Иванов-мистик: (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000; Русско-итальянский архив. III. Вячеслав Иванов — новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2001; Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных граждан...»: Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2002; Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002; Symborska-Leboda Magia. Эрос Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Люблин, 2002; Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003, и др.). Становится ясным, какое место занимает Вяч. Иванов не только в истории русского символизма, но в общественной мысли, философии и культурологии XX в., тем самым подтверждается актуальность многих идей автора «Кормчих звезд».

Творчество Вяч. Иванова всегда ставило перед исследователями целый ряд теоретических вопросов, и в первую очередь — проблему взаимоотно-

шения поэзии и философии в культуре ушедшего столетия. С другой стороны, многие мысли Иванова о России, о русской литературе и культуре, о специфике их исторического развития сохраняют свое значение и сегодня.

Книга польского исследователя Анджея Дудека привлекает внимание тем, что ее автор стремится воссоздать и проинтерпретировать культурологическую концепцию, которая имплицитно содержится в сочинениях Вяч. Иванова. Речь в монографии идет не о высказываниях русского поэта по тем или иным вопросам культуры, а именно о реконструкции целостной системы взглядов.

Как известно, у Вяч. Иванова нет специальной работы, в которой он последовательно изложил бы свое понимание сущности культуры, но в стихотворениях, статьях, эссе поэта заключена глубокая культурологическая концепция, целостное понимание ее сущности, ее роли в жизни общества и отдельной личности, скажем, — ее «жизнестроительная» функция. В разных его текстах мы в этом смысле очень часто встречаем размышления и толкования всевозможных «элементов» культуры: античность как субстанция духовной жизни Европы, Ницше, Достоевский как трагический автор, религия и культура и т.д.

Монография А. Дудека свидетельствует о глубоком проникновении в творческое наследие Вяч. Иванова, при этом автор касается и таких документов, как дневник писателя, переписка, воспоминания современников. Вместе с тем Дудек демонстрирует очень широкую осведомленность в проблемах культурологии, истории общественной мысли России и Западной Европы — всех тех проблемах, которые составляют фон для изучения наследия Вяч. Иванова. Весь этот круг вопросов рассмотрен автором во введении к книге.

В первой главе («Основные проблемы русской культурологической мысли XIX века») автор рассматривает и интерпретирует разные способы мышления о культуре в России, останавливаясь специально на идеях П. Чаадаева, Н. Гоголя, Н. Данилевского, К. Леонтьева, многих западников и славянофилов, Вл. Соловьева. Такая логика вполне правомерна, ибо идеи русских мыслителей XIX в. (особенно мысли о преемственности культуры и ее кризисе, мысли о религиозных корнях искусства) составили почву

для формирования способа мышления Вяч. Иванова.

Во второй главе («Понимание культуры в творчестве Вячеслава Иванова») излагается уже собственно концепция Вяч. Иванова. Здесь рассмотрена и специфическая роль искусства как важного компонента культуры, рассмотрены такие характерные для Иванова понятия, как «тип культуры», «культурный момент», «культурное сознание». Специально автор останавливается на значении полемики Иванова с Ницше и М. Гершензоном.

Речь идет о структурных и функциональных элементах, единство которых определяет органичность культуры. В качестве системных элементов Иванов выделяет Всеединство, организм, Церковь, лестницу Иакова, икону, душу, идею теократии, землю. Понимание культуры автором «Кормчих звезд» носит теологический характер. Это и определяет своеобразие его концепции. Для Иванова культура — форма содействия Бога и Человека, способ формирования отношений между личностью и обществом. Вместе с тем это способ познания и самопознания человека. В неразрывной связи истории и культуры отражается преемственность поколений. И еще один важный момент: для Иванова культура — способ преодоления Хаоса. В своей книге А. Дудек анализирует семь аспектов восприятия культуры Вяч. Ивановым (форма взаимодействия человека и Бога, способ экзистенции человеческих отношений, преемственность, отношение личности и социума, метод познания и самопознания, способ накопления и передачи информации, возможность преодоления хаоса).

Непрерывным условием и способом существования культуры, по Иванову, является память. Описанию и интерпретации этого феномена в концепции Вяч. Иванова посвящена третья глава работы («Память как способ существования культуры»). Здесь речь идет о двух типах памяти: во-первых, о предвечной памяти души, в которой хранится вся полнота бытия (Анамнезис); во-вторых, о вечной памяти культуры, содержащей информацию о всех живых и мертвых (Мнемозина).

Четвертую главу своей книги («Носители памяти») А. Дудек посвящает тому, как Иванов рассматривает вопрос о носителях памяти. Таковыми для него являются миф, символ и язык. О каждом из них Иванов говорит подробно, высказывает интересные мысли. Эти размышления Ивано-

ва связаны, с одной стороны, с традициями европейского романтизма (особенно немецкого), а с другой — с ведущими тенденциями XX в., с мыслями М. Бубера, Э. Кассирера, А. Лосева. К размышлениям о мифе, символе и языке примыкает следующая глава — «Аксиология культуры», которая дает представление об ивановской системе ценностей, о его понимании таких категорий, как любовь, добро, красота, правда, смерть.

Проблеме антропологии культуры, человеку как ее творцу посвящена шестая глава («Человек — сотворец и участник культуры»). Здесь речь идет и о постижении человеком культурных ценностей, о познании и самопознании, анализируются мысли Иванова о том, что тайна лица в традиции теологической концепции «образа и подобия» — это правда о человеке, раскрытая христианством.

Уделяя большое внимание своеобразию национальных культур, А. Дудек посвящает последнюю главу («Запад и Россия в мышлении Иванова о культуре») тому, как решает Иванов проблемы отношений России и Запада. Одна из тем, постоянно волновавших Иванова, — место России в славянском мире и место России в семье других славянских народов.

Вяч. Иванов был одержим стремлением познать культуру и ее сущность и желанием показать человеку путь к высоким идеалам Правды и Справедливости, утвердить высокое назначение человека. Эти идеи реализовались в его поэтическом творчестве, и одновременно он посвятил им свои литературно-философские статьи и эссе.

А. Дудек рассматривает концепцию Иванова в широком контексте. Это дает ему возможность показать место русского поэта-мыслителя в мировой культурологии, охарактеризовать вклад Иванова в науку о Духе, показать его своеобразие. Вместе с тем исследователь способствует актуализации некоторых положений автора «Кормчих звезд». Благодаря контексту монография имеет как бы двойной план: с одной стороны, перед нами предстает история мировой культурологии; с другой — цельная личность Иванова, его искания, которые органично вписываются в эту историю. Книга Дудека открывает широкую историческую перспективу, на фоне которой русский Серебряный век становится органичной частью европейской культуры.

Однако при чтении книги возникает вопрос об эволюции Иванова: как

развивались его взгляды? Этому в монографии уделено значительно меньше внимания. Говоря о статьях и эссе, А. Дудек хотя и учитывает конкретные условия их возникновения, но полной картины развития ивановской концепции культуры он не дает. Между тем совершенно очевидно, что мы имеем дело с постоянно развивающейся личностной системой. Исследователь показывает, что взгляды Иванова сформировались в диалоге с другими системами, порой в полемике с ними. В частности, речь идет о полемике с Ницше и М. Гершензоном. Эти споры, как показывает Дудек, сыграли роль катализатора в становлении концепции Иванова. Но ведь они шли в разное время, ибо такой диалог по самой своей природе процессуален.

Кстати, о диалоге. Этот вопрос был предметом пристального внимания Иванова. Его имя должно по праву занять свое место в ряду таких исследователей проблемы диалога, как С. Франк, М. Бубер, Э. Левинас, М. Бахтин (отметим интересные мысли А. Дудека об отношениях Бубера и Иванова — с. 174—179).

Вообще в книге Дудека много материала по различным проблемам. И все это тщательно собрано и систематизировано. Скажем, специалист по античной философии найдет здесь много материала по проблеме «Вячеслав Иванов и Платон». Всесторонне рассмотрена ивановская концепция Средневековья и Возрождения. Иванов настаивал на особом значении Средних веков для развития европейской цивилизации, а антропоцентризм Ренессанса, исходя из религиозных оснований своей культурологической концепции, Иванов не принимал, но и об этой эпохе он высказал немало метких соображений.

Или еще один вопрос — отношение Иванова к философии Канта. Автор «Кормчих звезд» не принимал антропоцентризм Канта, и при освещении вопроса о восприятии наследия творца «Критик» в России нельзя обойти Вяч. Иванова. Русские писатели и мыслители первой половины XX в. не были единодушны по отношению к Канту. У А. Блока мы найдем лишь несколько иронических замечаний о Канте, А. Белый был убежденным кантианцем. Сложным было отношение к Канту С. Франка. Противоречивые высказывания о значении «Критик» найдем и у Н. Бердяева. Дудек подводит нас к большой и серьезной проблеме, но лишь намечает ее решение.

Вообще при широком контекстуальном подходе А. Дудек все-таки кое-что упускает. Это прежде всего отношение к таким русским философам-современникам Вяч. Иванова, как братья С. и Е. Трубецкие. Они очень близки Иванову, особенно в разрешении проблемы Всеединства. Как и Иванов, они во многом продолжают идеи Вл. Соловьева, о котором так подробно и интересно говорит А. Дудек.

В разделе о мифе Дудек анализирует оригинальную трактовку мифа о Дионисе у Вяч. Иванова. По мнению поэта, в историческом плане этот миф подготовил почву для возникновения христианства; в культурологическом плане дионисийский миф — широчайший контекст для развития всей культуры.

Для Иванова одной из важнейших проблем было отношение человека ко времени во всех философских и культурологических смыслах. Это вопрос о бытии и становлении, о месте человека в историческом потоке, об оппозиции времени и мгновения. Время является основанием трагического изгнания человека, затерявшегося в мире обесцененных ценностей. Книга А. Дудека дает материал для раздумий и о соотношении философии и поэзии, так как именно Вяч. Иванов дал блестящие образцы философской поэзии и поэтической философии.

Одна из особенностей мышления Вяч. Иванова состояла в том, что у него были проблемы, к которым поэт обращался на протяжении всего своего творческого пути. И были мыслители прошлого, которые стали постоянными спутниками Вяч. Иванова. Это в первую очередь Платон, Достоевский и Соловьев. Высказывания Иванова о Достоевском выстраиваются в целостную концепцию, охватывающую как идейное содержание, так и поэтику автора «Преступления и наказания». Некоторые положения Иванова о Достоевском легли в основу последующих работ о Достоевском. Достаточно назвать положение о романе-трагедии, которое получило развитие в исследованиях М. Бахтина.

Вообще рассмотрение идей Иванова в свете последующего развития науки оказывается весьма поучительным. Вот лишь один пример — статья «Байронизм как событие в истории русского духа». В ней намечены такие аспекты компаративного исследования, которые до сих пор остаются актуальными. Иванов исходит не из формальных моментов, не из характеристики сюжетов, образов, а из идейного мира Бай-

рона, из сущности его мировидения. Речь идет в первую очередь о том, как была воспринята и трансформирована русской мыслью кардинальная идея Байрона — идея свободы.

Здесь открывается еще одна сторона исследования А. Дудека. Та идея свободы, которой уделял внимание Иванов и о которой в связи с этим пишет Дудек, стала предметом размышлений и поэтических воплощений во многих произведениях, созданных накануне Великой французской революции. Эта идея проходит через весь XIX в. Кант, Фихте и Гегель, Байрон и Шелли, польские романтики, Шевченко и Христо Ботев писали о свободе вдохновенно и ярко. Возникает интереснейшая проблема религиозной и социальной эволюции идеи свободы, при рассмотрении которой нельзя обойти и Вяч. Иванова, верившего в воскрешение человеческого Духа и писавшего о свободе творчества, познания и самопознания.

Конечно же, к монографии Дудека могут быть претензии самого разного толка, но самым уязвимым ее местом является именно универсализм методологии, когда предметом исследования становится не отдельная проблема, идея или мотив в творчестве Иванова, а культура как некий всеохватывающий феномен. Именно потому, что культуре принадлежит всё, предмет исследования теряет контуры. В этом смысле собранный автором материал имеет гораздо большую ценность, чем способы его организации в книге.

А. Дудек в своей книге продемонстрировал, каким многогранным был Иванов-мыслитель, какие стороны человеческого Духа он отразил в своем творчестве. Опережая свое время, Иванов рассматривал культуру как универсальный текст, точнее, как диалог текстов. Существенным элементом творческой стратегии Иванова было то, что он пытался актуализировать смысл и семантику более давних культур в идейной парадигме XX в. Вяч. Иванов стремился к постижению универсальных законов культуротворчества, единства человеческой природы и связи между прошлым и настоящим. Здесь проявилось то, о чем писал Н. Бердяев, назвав Вяч. Иванова сверхфилологом. А. Дудек показывает, что автор «Кормчих звезд» создавал филологическую онтологию культуры, для которой язык был не только одним из носителей памяти культуры, но и условием ее существования. Многие идеи Вяч. Иванова (и это продемонстриро-

вано в книге) нашли свое отражение в последующем развитии культурологии и филологии прошлого столетия.

Книга А. Дудека написана с любовью к русскому поэту-мыслителю. Она еще раз показывает, что означает единство герменевтики Слова — герменевтики Культуры — герменевтики Духа.

Марк Гольберг, Роман Мних

БИБЛИОГРАФИЯ ФЕДОРА СОЛОГУБА: СТИХОТВОРЕНИЯ / Сост. Т.В. Мисникевич; под ред. М.М. Павловой. — Томск; М.: Водолей Publishers, 2004. — 352 с. — 500 экз.

Федор Сологуб, оставивший огромное поэтическое наследие, сам был собственным библиографом. В 1909 г. он издал «Библиографию сочинений Федора Сологуба» и до самой смерти вел картотеку, где фиксировал все написанные стихотворения и их публикации. Поскольку стихотворений насчитывается около четырех тысяч, примерно половина была напечатана, зачастую не раз (а публикации посмертные добавили еще немалое число), многие существуют в нескольких опубликованных редакциях, общая библиография литературной продукции начала века находится в весьма плачевном состоянии, — издание библиографического справочника уже давно напрашивалось. Попытка, предпринятая Г. Пауэр, была весьма несовершенна, да и сама книга, где указатель был опубликован, труднодоступна.

И вот наконец трудами двух сотрудниц Пушкинского дома, в архиве которого находится авторская библиографическая картотека, такой указатель составлен и сделан доступным для читателей.

Казалось бы, работы для составителя и редактора было немного. Однако это лишь иллюзия: проверка всего материала de visu, исправление встречающихся неверных и неполных записей, добавление посмертных публикаций, сверка различных редакций — дело, требующее весьма значительных усилий, терпения и внимательности, которые оправдываются пользой. До появления сколько-нибудь исправного собрания стихотворений Сологуба (абсолютно все существующие издания по тем или иным причинам ущербны) исследователю, берущемуся за работу над поэтическим наследием одного из крупнейших русских лириков,

этот указатель будет жизненно необходим. Он важен тем более, что наряду с алфавитным указателем стихотворений в книге есть еще и хронологический указатель первых публикаций стихотворений, дающий возможность проследить путь Сологуба-поэта в его последовательности.

Вероятно, в процессе работы найдутся и в этом указателе какие-либо несовершенства, но при первых обращениях удалось обнаружить лишь одно, причем можно спорить, действительно ли это несовершенство: стихи Сологуба часто перепечатывали безо всякого авторского контроля, и скрупулезно фиксируемые публикации такого рода следовало бы, пожалуй, как-то отделить от авторских. Указания на «Антологию русской поэзии XX столетия» (Прага, 1920), разного рода «Чтецы-декламаторы», берлинские антологии русской лирики, «1905 год в русской художественной литературе» (М.; Л., 1926) и другие издания существенны для осмысления природы популярности всего творчества Сологуба и конкретные его стихотворения, но исследователю должно быть понятно, что источником текста эти книги быть не могут. Но уж если фиксировать их, то стоило бы включить и публикации из тома Ежова и Шамурина, которые в библиографии не учтены.

Следует отметить, что усилия Т.В. Мисникевич и М.М. Павловой оказались достойно поддержаны издательством «Водолей Publishers», выпустившим красивую книгу, содержащую, помимо самого текста библиографии, еще ряд фотографий Сологуба и факсимильное воспроизведение двух рукописных сборников — «Одна любовь» и «Стихи о милой жизни», а также публикацию текстов из всех известных рукописных сборников поэта. Таким образом, книга становится не только справочником, но еще и источником для будущих публикаторов.

Н.А. Богомолов

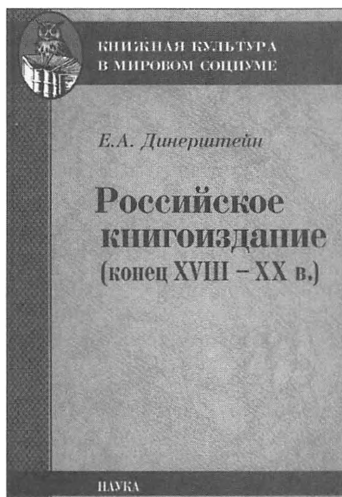
Динерштейн Е.А. *РОССИЙСКОЕ КНИГОИЗДАНИЕ (КОНЕЦ XVIII — XX в.): Избранные статьи.* — М.: Наука, 2004. — 525 с. — 500 экз. — (Книжная культура в мировом социуме: Теория, история, практика).

Книга известного историка книги и литературы представляет собой сборник

статей, самая ранняя из которых была опубликована в 1958 г., а самая поздняя — в 2001 г. В качестве начальной даты в названии обозначен конец XVIII в., но этому периоду посвящена лишь одна работа, остальные охватывают период конца XIX — начала XX в.

Для всех историко-книжных и историко-литературных работ Е.А. Динерштейна характерна опора на обширный эмпирический материал, причем не только печатный, но и архивный. Доскональное знание источников и контекста позволяет автору тщательно и «взвешенно» охарактеризовать изучаемый персонаж или проанализировать соответствующую проблему. Вторая важная черта исследовательской манеры Динерштейна — учет как экономических и социальных, так и литературных и художественно-оформительских аспектов книгоиздания.

Интересы автора концентрируются вокруг двух тем: крупные коммерческие издатели конца XIX — начала XX в. и советское издательское дело 1920-х гг. (впрочем, об этом свидетельствуют и монографии Е.А. Динерштейна: с одной стороны, — «И.Д. Сытин» (М., 1983; переработанное и сильно дополненное переиздание — М., 2003), ««Фабрикант» читателей: А.Ф. Маркс»; «А.П. Чехов и его издатели» (М., 1990), «А.С. Суворин: Человек, сделавший карьеру» (М., 1998), и с другой — «Положившие первый камень: Госиздат и его руководители» (М., 1972), «Маяковский и книга» (М., 1987).



Что касается первой темы, то наиболее ярко ее представляют в сборнике мини-монография «Петербургский издатель М.О. Вольф» и статьи

«Корпоративные объединения русских книжников» и «Акционерные компании в издательском деле пореформенной России».

На ненадежном и неустойчивом (из-за малого числа покупателей) русском книжном рынке Маврикий Вольф был одним из первых, если не первым издателем, сумевшим создать доходное и в течение десятилетий существующее издательство. В итоге он выпустил около 5 тысяч книг. «Нишей» Вольфа было издание книг для «среднего» класса, особенно для подрастающего поколения — детей и подростков. Он наладил выпуск серий детских книг, причем каждая была ориентирована на ту или иную категорию детского или юношеского читателя. Как пишет Динерштейн, «наиболее ярко новационный характер его детских изданий проявился в их художественном оформлении <...>. Он привлекал к оформлению своих изданий лучших отечественных художников, перекупал права у зарубежных фирм, многие особо дорогие издания печатал в лучших европейских типографиях» (с. 167). В результате Вольфу удалось существенно расширить читательскую аудиторию — вначале детскую, а в дальнейшем, когда юные читатели подросли, то и взрослой книги.

В работе о корпоративных объединениях деятелей книжного дела Динерштейн впервые собрал и обобщил материал об этих общественных организациях. Первая из них, Общество русского печатного дела, объединяющее издателей, типографов и книгопродавцев, возникла в 1883 г., а в начале XX в. в России существовало уже 10 объединений подобного типа, всероссийских и региональных. Динерштейн показывает, что способность к самоорганизации была слабой и эффективность деятельности обществ была невысокой, но это уж судьба большинства общественных организаций, возникающих в России.

Зато в чисто экономической сфере индивидуальное ведение дела становилось все более трудным, все более насущным становилось объединение, совместное использование капиталов ряда совладельцев. Эти процессы прослежены в статье о росте числа акционерных издательских компаний в России и о повышении масштабов их деятельности.

В блоке работ, посвященных книгоизданию Советской России («Начало советского книгоиздания», «Реформа издательского дела 1921 года», «М.

Горький и “Издательство З.И. Гржебина»» (эта статья, кстати, печаталась в свое время в «НЛО»), «Крах берлинского издательства З.И. Гржебина» и др.), прослежена борьба различных сил в советском книгоиздании, одни из которых на первый план выдвигали просветительские задачи, другие — политико-идеологические, а третьи — экономические (побеждала, хотя и в сложной борьбе, естественно, идеология). Мы упомянули, разумеется, не все работы. Специалистам по творчеству Маяковского и по ЛЕФу хорошо знакомы, например, статьи «Маяковский в февралю—октябре 1917 года» и «К истории образования “Левого фронта искусств”», а восемнадцативечникам — статья «Лейпцигское “Известие о некоторых русских писателях...” и его автор», посвященная установлению автора одной из первых российских библиографических работ (1768).

Собранные в одной книге, эти ценные статьи, печатавшиеся как в широко известном издании «Книга: Исследования и материалы», так и в малотиражных и труднодоступных сборниках, не только стали доступнее читателю, но и заиграли новыми красками, нередко взаимно «поддерживая» и комментируя друг друга.

Впрочем, и это издание — малотиражное, и тираж его явно несоразмерен его научной ценности.

О. Краснолистов

МАЯКОВСКИЙ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: Сборник статей и материалов. — М.: Изд-во РУДН, 2004. — 206 с. — 100 экз.

Из содержания: *Андреева Н.Е.* Василий Каменский и «футуристическая семья» Цеге: (По материалам переписки, хранящейся в рукописно-документальном фонде ГММ); *Климов П.А.* Маяковский и Ницше; *Дядичев В.Н.* О новых текстах Маяковского: находки, атрибуции, перспективы; *Казанцева А.А.* Маяковский в «Бродячей собаке»: Ахматова — Гумилев — Маяковский; *Королева Н.В.* Как Маяковский написал текст «Интернационала»: («Мистерия-буфф»: от первой редакции ко второй); *Иньшакова Е.Ю.* Человек настоящего и человек будущего: («Клоп» как зеркало левовской утопии); *Рыжова Н.В.* Особенности стилистического использования библеизмов в творчестве В.В. Маяковского.

Любомудров А.М. *ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ*. Б.К. ЗАЙЦЕВ, И.С. ШМЕЛЕВ. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — 272 с. — 800 экз.

Историки литературы в последнее время потихоньку начали отказываться от былой общепринятой периодизации литературного процесса по так называемым «творческим методам». Не потому, что подобная периодизация оказывается какой-то «зловредной», а просто потому, что она бесполезна: ничего не значит и ничего не дает. И ничего в историко-литературном процессе не объясняет.

Применительно к литературному процессу XIX—XX столетия «высшим» достижением той или иной национальной литературы привычно указывалась ее направленность к *реализму*. Вследствие этого «назревала необходимость» выделения разных типологических разновидностей реализма. По свидетельству автора рецензируемой монографии, в подготовленной недавно в ИМЛИ коллективной монографии «Теория литературы» «детально рассматривается реализм *критический, социалистический, крестьянский, неореализм, гиперреализм, фотореализм, магический, психологический, интеллектуальный*» (с. 34). Подобным типологиям невелика цена, и напоминают они «бессмертные» систематические построения У.Р. Фохта времен моей студенческой юности: тот тоже выделял 12 разновидностей «романтизма» и уж не помню сколько — «реализма»...

А.М. Любомудров предлагает выделять еще «*духовный реализм*». Начиная с определения: «*духовный реализм* — художественное восприятие и отображение реального присутствия Творца в мире» (с. 6). То есть следует понимать, что это некий «высший» тип «реализма», «основой которого является не та или иная горизонтальная связь явлений, а духовная вертикаль» (с. 34). И этой «вертикальной» направленностью он, к примеру, отличается от столь милого два десятилетия назад «социалистического реализма», который, «как хорошо известно, руководствовался принципом изображения жизни в ее революционном развитии» (с. 34).

Если элиминировать многословные и не очень внятные рассуждения А.М. Любомудрова об «эндемическом» и «сотериологическом» типах

культуры, о «духовной» и «мистической» реальности и т.д., то окажется, что предмет исследования в книге — «строго христианская духовность как качество той сферы личности, которая устремляет ее к *Богу*, отвечает за ее связь с *трансцендентным началом*» (с. 39). А ежели в этом лозунге заменить «*Бога*» на *коммунизм* (победа которого в известных в прошлом лозунгах представлялась «неизбежной»), а «*трансцендентное начало*» — на *светлое будущее человечества*, то и получится знакомое и милое сердцу представление о «социалистическом реализме», только «ориентированное» не на «горизонталь», а на «вертикаль»...

Так вот и живем: в который уже раз окунаемся всё в ту же «ждановскую жидкость» (Ю. Карякин) — и всё радуемся. Уже в который раз переписываем русскую историю, или историю русской литературы. Оценки каждый раз разные, а приемы — одни.

Соответственно основной направленности стиль теоретических построений автора местами напоминает стиль давней «напостовской» критики и представляет собой нечто похожее на систему плохо связанных один с другим «окриков». «Православность — не метафора!» (с. 7). «Православие <...> — не идеология, но образ жизни» (с. 10). «Православие без догматов есть нонсенс» (с. 11). «*Православие без берегов* — настоящая беда современной филологии» (с. 13). «Что такое православная духовность? Это — стяжание Духа Святого, это — обожение через покаяние и очищение души. Действительно ли на этих ценностях базируется наша классика?» (с. 16).

На последний риторический вопрос предлагает однозначно отрицательный ответ: русская классическая литература предстает под пером А.М. Любомудрова скопищем всяческих грехов и кощунств, ибо не была церковной, а церковность априорно признается «критерием культуры» (с. 17). Русская же словесность, сокрушается автор, «воплотила мир без Церкви» (с. 25) — следовательно, мир, далекий от подлинной реальности... Улавливаете глубинную идею, столь близкую относительно недавним рассуждениям о «социалистическом реализме»? Там, помнится, было в ходу следующее умозаключение: в произведении имярека недостаточно выявлена «руководящая роль партии» — следовательно, произведение имярека искажает действительность и демонстрирует глубоко неверный подход к проблеме...

Сравните то, что давно было, с тем, что ныне читаешь в книге о «духовном реализме». Вот, к примеру, автору не нравится, как русская классика представляла «церковные темы»: «Если подобные темы и возникали в русской литературе, то осмыслились нецерковно: иногда персонажи оказывались и на богослужении (“Воскресение”), и перед иконами (“Обрыв”), и на молитве (“Отец Сергий”), и в монастыре (“Исповедь”), но их описания столь далеки от правды и кощунственны, что невозможно говорить о какой-либо адекватности отражения предмета» (с. 26–27). Самое же «неадекватное» и нарушающее «правду жизни» — полотно Репина «Крестный ход в Курской губернии», которое А.М. Любомудров сводит к «социальной карикатуре». Ни о какой «натуре» и речи быть не может: православные совсем не так почитали чудотворные иконы. Уж Любомудрову ли не знать?

Смушают явно «кухонные» истоки некоторых аргументов, приводимых без каких-либо ссылок на источники и явно идущие от ходивших «сплетен». Вот, к примеру, утверждается некий «курьезный факт»: «А.С. Хомякова, соблюдавшего православные посты, считали на этом основании католиком» (с. 26). Я что-то не припомню, чтобы кто-либо всерьез заявлял о «католических» симпатиях Хомякова, а если и заявляли, то это был какой-нибудь воплот, вроде того, что К. Аксакова в его «русской одежде» «принимали за персиянина». Такую же научную ценность имеют и страстные обвинения в адрес Тургенева («пугал кадило с паникадилом») или Гончарова («был уверен в существовании “ранних обеден” в сельской церкви»). Надо же какой уровень «православной» неграмотности! И такие-то писатели оказывались «властителями дум»... Ужас!

На основе подобных утверждений составляется (выписывается из шеститомного труда М.М. Дунаева) большой «проскрипционный» список русских писателей (от Кантемира до Бунина), которые — подумайте только! — осмелились вести поиски художественной истины «на иной основе, нежели православное вероучение или опыт Святых Отцов» (с. 28–29). Тут же дается другой, менее объемный список «особо значимых для русской культуры» авторов, которые «все-таки приближались к православной истине, принимали ее, стремились выразить в книгах: Державин и Пушкин, Гоголь и Достоевский, Хомяков и Киреевский, А.К. Толстой и

К.Р., Зайцев и Шмелев... Именно благодаря им мы можем говорить о том, что христианская идея способна питать художественное творчество» (с. 29).

Именно и только писатели из этого списка и достойны того, чтобы их изучать. Список «разрешенных» имен достаточно показателен и интересен. «Гоголь и Достоевский» — это понятно: сотни работ явились в последнее время, доказывающих непреходящую «православную церковность» их творческих созданий. «Пушкин», как известно, «наше все»: как же без Пушкина? «Державин» написал оду «Бог» (на кое-что другое, не очень вписывающееся в «духовный реализм», можно глаза закрыть). Имена «Хомякова и Киреевского» в данном ряду и естественны, и сомнительны, ибо их основное наследие к «писательству» имеет очень косвенное отношение: это фигуры явно из другого ряда. «А.К. Толстой» как будто не очень любил православное духовенство (ср.: «Попы пришли толпами, // Крестятся и кадят, // Поют себе умильно // Да полнят свой кисет...»), но автор, опирающийся на «наследие Святых Отцов», наверное, помнит статью о нем архиепископа Иоанна (Шаховского), как будто реабилитировавшую этот «нигилизм». «К.Р.» вообще введен в ряд русской классики «для интересности»... Ну а про «Зайцева и Шмелева» рассказывается дальше.

Изложив теоретическую концепцию «духовного реализма» в первой главе своей книги, А.М. Любомудров непосредственно приступает к предмету. В главе второй исследуется «духовный реализм Б.К. Зайцева», в третьей — «духовный реализм И.С. Шмелева». По особенностям их «духовного реализма» эти авторы, пишет он, разные: «Шмелев типологически близок Гоголю и Достоевскому, тогда как Зайцев — Пушкину, Жуковскому, Тургеневу и Чехову» (с. 232).

Замечу, что указанные Любомудровым «предшественники Б. Зайцева» входят, в основном, в названный выше «проскрипционный список» нежелательных писателей. Тургенев, например, помимо того, что «пугал кадило с паникадилом», еще и «предпочел разум благодати», для него «молитва есть не более, чем отвержение арифметической непреложности» (с. 28). А «церковность Чехова остается непроясненной» (с. 29). Что же в их творчестве наследовал «духовный реалист» Зайцев?

Много чего наследовал. Дал примеры «художественной агнографии», пропагандировал «аскетическую культу-

ру», изображал православных монахов и иноков... Автора волнует именно «тематический» план «духовности» — и в этом отношении ему особенно важно именно «сочувственное» изображение неких живых символов «духовности».

Ранние произведения, например, Шмелева он категорически отказывается относить к «духовному реализму» — потому, что «правда жизни» в них нарушается введением «абстрактно-гуманистических» картин. Помилуйте, можно ли считать «правдой жизни» изображенных в рассказе «Господин Уклекин» монахов, «прокрадывающихся, подняв подошвы ряса, к слободским девкам»? Или в «Человеке из ресторана», где молодой революционер «куда более симпатичен, чем его оппонент <...> в чьи уста вложен автором призыв терпеть и верить в промысел Божий» (с. 116). Так и видишь за всеми этими обвинениями «вывернутого наизнанку» сурового хранителя основ незабвенного «социалистического реализма» (образца этак середины 1950-х гг.), сетующего на то, что в таком-то произведении недостаточно «правильным» выведен секретарь парткома или какой-нибудь «питерский рабочий» недостаточно резко колеблется вместе с «генеральной линией»...

Скучно уже все это. Как-то не вдохновляют уже все эти перелицованные «зады» 50-летней давности.

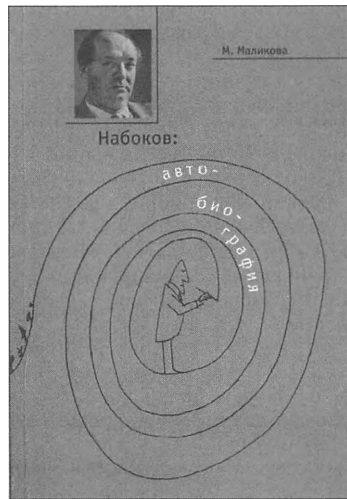
Что же касается «духовного реализма» как «отображения реального присутствия Творца в мире», не могу не вспомнить притчу, написанную в 1820-х гг. одним из самых «правильных», с точки зрения А.М. Любомудрова, поэтов — А.С. Хомяковым. В ней изображен «совет зверей». Собрались басенные звери на совет, посвященный проблеме: «С каким лицом и свойствами какими // Должно изображать Творца?» Каждый из выступающих (Лев, Слон, Тигр, Медведь и т.д.) уверен, что Творец выглядит по их образу и подобию. Наконец решают просить «царского Орла» поднять к престолу Творца Мартышку, которая лучше всех умеет «подражать природе». Мартышка вернулась, попробовала было «пообезьянничать» — и умерла с натуги. И мораль:

Нередко и меж нас такой же спор бывает. И чем же кончится? — Мартышка умирает.

Раньше я считал эту мораль малопонятной. Нынче, после чтения книги Любомудрова, — вполне ею проникся.

В.А. Кошелев

Маликова М.Э. В. *НАБОКОВ. АВТО-БИО-ГРАФИЯ.* — СПб.: Академический проект, 2002. — 234 с. — 500 экз.



Маликова сразу предупреждает об ошибочности обращения наивного читателя к «Другим берегам» или «Speak, Memoгу!» за человечностью и простотой биографического материала. Набоков рассматривал свой текст как художественное произведение, и некорректен вопрос о том, видел ли автобиографический герой Набокова купающуюся Поленьку именно тогда, когда преследовал бабочку «Parnassius tmetosyne». Некоторые ходы Набокова выпадают даже из логики «возможных миров» художественного произведения. Включение в «Speak, Memoгу!» фрагмента о русском писателе Сирине, то есть о самом себе, — это мистификация? Но ведь Сирин реально существовал...

Плодотворнее — следовать за методом Набокова, прослеживающего в прошлом узоры и структуры — «тематические линии», мотивы шахмат, радуги, мимикрии и так далее. Порой подправляющего события для выявления и связи этих узоров. Попытаться понять, как конструирование Набоковым прошлого связано с фотографией, с критерием истинности, с личными особенностями памяти Набокова, с применяемыми им «негативными жемствами» (с. 157), фигурами умолчания...

Опираясь на Набокова и «Охранную грамоту» Пастернака, Маликова предлагает ввести «дополнительную категорию эстетических автобиогра-

фий, организующим принципом которых является эстетический» (с. 75). Герой представлен там не в действии или рефлексии, а как орган видения и письма. «Автобиография — это и не “правдивое” прошлое, и не вымысел, а дискурс о прошлом» (с. 147). Всякая история в определенном смысле вымышлена тем, кто ее рассказывает. Набоков считал воображение формой памяти, а воспоминание — искусством, фактически творческим актом. В «чужде воспоминания» важную роль играет письмо. Собирающее знаки, ассоциации. Это автор выявляет сходство бабочки с инициалом V или ее связь с определенной местностью. Письмо — машина памяти.

Взаимопроникновение жизни и текста. Восприятие жизни сквозь текст. «В. так глубоко вживается в художественный мир романов Себастьяна, что сочиняемая им биография Себастьяна начинает превращаться в автобиографию В., построенную по эстетическим законам художественного мира Себастьяна» (с. 121). Или, может быть, В. — один из персонажей Себастьяна Найта, который его выдумал и пишет через него свою автобиографию. Человек, перенесенный в текст из памяти, — кто отличит его от перенесенного в текст из воображения? «Существовала ли она на самом деле? Нет, если подумать как следует — она никогда не существовала. Но отныне она стала реальной, потому что я ее создал, и это существование, которое я ей дал, есть знак такой искренней благодарности, как если бы она в самом деле существовала» (цит. по с. 149), — пишет Набоков о своей гвернантке-француженке, включенной в его рассказ.

Маликова показывает многочисленные у Набокова случаи растворения человека в тексте. Персонажи становятся фрагментами памяти, то есть частью автора. Это и близость, и вечность, тот мир, где, по словам Набокова, «все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (цит. по с. 90). Впрочем, Набоков, в отличие от многих исследователей, отдавал себе отчет в том, что такое включение лишает персонаж неожиданности, непредусмотренности, идущих от реального существования. В рассказе «Ужас» образ подруги становится в памяти героя все совершеннее и все безжизненнее и не спасет во второй раз, потому что не сможет ничего нового, сверх того, что уже есть в памяти. Кажется, Маликова вообще

воспринимает Набокова большим оптимистом, чем тот был... В рассказе «Рождество» бабочка, вылупившаяся из кокона, подаренного умершему сыну, конечно, связана с душой, с надеждой на вечную жизнь и вообще с надеждой, но вылупляется она в декабре — и куда ей лететь? И — возвращаясь к Набокову — может быть, реальный человек входит в биографию с неувязками и противоречиями, которые мешают художественной соразмерности картины, но могут быть источниками каких-то других, непредусмотренных, смыслов и вариантов развития событий? Маликова напоминает, что образ — также и сочувствие. Смысл каких-то деталей приходит позднее. Сопоставление гвернантки со страдающим старым лебедем Набоков смог оценить только после гибели отца и брата.

Память Набокова прежде всего визуальна. Может быть, потому, что картина обладает свойством целостного образа. Ее можно запомнить (и невозможно запомнить в деталях диалог). И в то же время Набоков очень критически относился к фотографии, считая ее ложным жизнеподобием. Исследование Маликовой дает достаточно материала для понимания этого парадокса. Видимо, один из мотивов Набокова — отсутствие в фото художественного выбора, его перегруженность не идущими в дело деталями. В визуальном слишком много случайного, и выбор фотографий, висящих над письменным столом Себастьяна Найта, говорит о писателе больше, чем мог бы сказать его фотопортрет. Фотоавтопортрет, устроивший Набокова, выверен до предела. Дата видна на календаре, Набоков пишет свой «шахматный» роман «Защита Лужина», на скатерти и на джемпере шахматный узор, семейные фотографии прислонены к четырем томам Даля. «Этот лимитированный набор знаков сообщает об авторе все, что он хочет, чтобы о нем знали» (с. 139), — без искорки случая, без возможности развития новых смыслов. Текст более способен налаживать связи, больше дает для воображения. Набоков радовался, что до нас не могло дойти фотографий Пушкина. Ничто не навязывает свой тусклый образ вместо «полного живописных намеков прошлого» (цит. по с. 135).

Но рассчитанный и организованный мир Набокова — не мир сущностей Платона. Скорее — мир поверхности. Генерал Куропаткин попадает в текст не из-за своей роли главноко-

мандующего в русско-японской войне, а из-за случайной встречи с мальчиком Набоковым и в связи с темой спичек. От Достоевского персонаж Набокова решает оставить «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе» (цит. по с. 64). «Для меня «стиль» и есть содержание» (цит. по с. 76), — говорит Набоков. Но только ли в «эстетизме» («А, может быть, дело вовсе не в страданиях и радостях человеческих, а в игре теней и света на живом теле, в гармонии мелочей, собранных вот сегодня, вот сейчас, единственным и неповторимым образом», цит. по с. 181) тут причина? Сосредоточенность на поверхности — может быть, потому, что описание переживаний (пусть даже с помощью вещей, притянутых для их пояснения) было бы слишком прямым и сомнительным, а изображение поверхности оставляет каждому читателю возможность попытаться проникнуть сквозь нее, извлекая свои смыслы. Автор отказывается примысливать. Автор честен.

В исследовании Маликовой прослеживаются трансформации автобиографического текста в различных языках. Набоков обращается к памяти — не только своей, но и читателя. А она в разных культурах различна. Во французском варианте рассказа о гувернантке появляются Дидро и Калиостро, исторические отступления о роли французского языка в жизни русского общества. При переносе этого текста как фрагмента в «Другие берега» все это снято, зато гувернантка сравнивает себя с графиней Карениной. В «Speak, Memoir!» появляются пояснения «в стиле путеводителя» — описания деталей петербургского дома конца XIX в. Таким образом, текст Набокова — это и в некотором смысле автобиография того или иного типа культуры.

Книга содержит также сравнение Набокова с Розановым — диаметрально противоположным автором, направленным на фиксацию мгновенной мысли или переживания в их максимальной подлинности, а вовсе не на выявление их связи и узора. Много отдельных интересных наблюдений — например, что многократное возвращение к автобиографическим текстам, их переработка, перенесение на другой язык служили Набокову заменой невозможного возвращения в Россию.

В приложении — глава 16 из «Убедительного доказательства» (в переводе С. Ильина), где Набоков сам описывает свой метод, изящно и концен-

трировано. На этом фоне появляется некоторый вздох о том, что исследование Маликовой написано вполне обычным языком, без загадок, шахматных ходов, двойного и тройного дна. Впрочем, это вздох литератора, а не филолога.

Александр Уланов

ДИАСПОРА: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ.
[Вып.] V. — Париж: Athenaeum; СПб.: Феникс, 2003. — 751 с. — 1000 экз.



Содержание: Толстой Д.И. Автобиография [директора Эрмитажа, товарища управляющего Русским музеем] / Публ. С.В. Шумихина; Савич А.Я. «Минувшее проходит предо мною...»: Из воспоминаний [о жизни за рубежом в 1920—1930-х гг. с мужем, писателем О.Г. Савичем] / Публ., запись и коммент. Б. Фрезинского; Триполитов Н.И. Воспоминания [«Мое первое (1923 год) и последнее (1948 г.) турне с русским балетом, руководимым col<onel> W. de Basil»] / Публ. А. Корлянова; Юзефович В. Российское музыкальное издательство: Первое десятилетие: В Берлине и Москве; Янгиров Р. В кадре и за кадром: Российские кинематографисты за рубежом (1925—1930). Часть III; Будницкий О. Дипломаты и деньги. [2. Национальный фонд]; «...с Вами беда — не перевести»: Письма Д.П. Святополка-Мирского к А.М. Ремизову. 1922—1929 / Публ. Р. Хьюза; Сто писем Георгия Адамовича к Юрию Иваску (1935—1961) / Предисл., публ. и коммент. Н.А. Бого-

молова; «Верной дружбе глубокий поклон»: Письма Георгия Адамовича Ирине Одоевцевой (1958–1965) / Публ. Ф.А. Черкасовой; *Осьминина Е.* «Мы объявим <...> наш союз духа существующим...»: Мережковские и Н.В. Чайковский в начале 1920-х; *Бурлюк Д.* «Я был для Маяковского счастливой встречей...» / Публ. Д.В. Карпова; Печатное дело Русского зарубежья в исследованиях и документах: Материалы к библиографии / Сост. О.А. Коростелев.

Фокин С.Л. «РУССКАЯ ИДЕЯ» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА. — СПб.: Издательский дом СПб. гос. ун-та, 2003. — 211 с. — Тираж не указан.

В центре внимания автора — реакция не на русский роман или русский балет, а на русскую революцию. Франция была предрасположена к ней и своей историей (содержащей не одну революцию), и временем (революция представлялась очищением от гнили, обнаруженной Первой мировой войной), и ситуацией «смерти Бога» (требовалась замена умершему).

Революция казалась подходящим заполнением пустоты. Фокин предлагает представить Андре Жида накануне его обращения в коммунистическую веру. «Это состояние стареющего шестидесятилетнего человека, который тоскует по былой молодости... <...> По существу, писатель переживает некоторую опустошенность, и это состояние не может не угнетать того, кто всегда жил полной жизнью...» (с. 46). В свободе Жид тоже разуверился: «...мне все сильнее и сильнее кажется, что человек ничего не стоит без принуждения и что тех, кто способен найти это принуждение в самих себе, крайне мало» (цит. по с. 58). Слова в защиту советского принуждения (а то и фашистской дисциплины) вряд ли давались легко убежденному индивидуалисту. Но Жиду, чьими главными врагами были религия и буржуазная семья, очень хотелось «своими глазами увидеть, что может дать нам государство без религии, общество без семьи. Религия и семья — вот два главных врага всякого прогресса» (цит. по с. 51). К вопросу Жид подошел вполне систематически, изучал экономическую литературу (благо дя-

дя был выдающимся экономистом, профессором Коллеж де Франс). Видимо, честность — последнее, что покидает настоящего интеллектуала. Жида она не покинула. «Пресловутое “Цель оправдывает средства” не дает мне покоя. Мне не нравится чувствовать себя на стороне ненависти, несправедливости и произвола» (цит. по с. 65). После поездки в СССР наступило отрезвление.

Из современной постсоветской России трудно представить, насколько Россия советская была в моде. Ж. Бернье мог даже статью о Моцарте завершить призывом: «Да здравствует Ленин!» Экстремист Батай (на последней странице обложки книга содержит веселую и не лишнюю смысла опечатку — Жорж Батый) выглядел разумным консерватором по сравнению с такими людьми, полагавшими, что коммунизм разрешит все противоречия. Батай напоминал, что будущее принципиально неизвестно и не может быть детально спланировано и предусмотрено. Интересна концепция революции у Батая, как ее представляет Фокин. Революция — не столько борьба за власть, сколько борьба как таковая, «взрыв могущества человека» (с. 126). Самостояние. Лишившись Бога, человек не должен заменять его авторитетом тоталитарного режима. Революция — не средство достижения власти, установления господства, закрепления собственного могущества, а способ существования, точнее, удел человека, дающего волю своему чувству жизни и смерти. По словам Батая, революция — «это не какая-нибудь полезность или средство, это ценность, связанная с беспорядочными состояниями возбужденности, позволяющими жить, надеяться и, если потребуется, жестоко умирать» (цит. по с. 131). Это, несомненно, близко к работам теоретиков анархизма, среди которых тоже немало французов, и жаль, что данный вопрос остался за рамками книги.

Но кто готов жить в состоянии постоянной нестабильности? Батай одним из первых задался вопросом о грани, перейдя которую политическое движение, считающее себя антифашистским, становится фашистским. Но предлагаемые им альтернативы низкого, органического, неистового существования, может быть, не столь тоталитарны, как фашизм или коммунизм, но не более культурны. Надежды Батая на «спонтанную мораль, что устанавливается среди детей во время походов и игр» (цит. по с. 133), по мень-

шей мере наивны. Фокин приводит письмо Ж. Монро Р. Кайуа: «...я полагаю, что твой уход в ответ на завывания Батая был совершенно нормальной реакцией» (с. 138). Видимо, Батай попал в положение провидца, у которого на сто мыслей одна гениальная, но только задним числом выясняется, какая именно.

Другой экстремистский ответ, приводимый Фокиным, — Пьер Дрие ла Рошель. Сущность интеллектуала в том, чтобы предавать. Интеллектуал не может принадлежать политическому движению, разве что самое первое время, когда это движение несет в себе обещанное обновление, после чего он переходит к его противникам или превращается в «двойного агента», встав выше различий. «Я враг самого вашего дела, враг политики. Я живу не на вашем уровне проблем, существую в лабиринте, куда не ступала ваша нога. Я живу с женщинами, детьми, стариками, животными, растениями — вопреки всем вашим распределениям по рядам» (цит. по с. 104). Но и Дрие ла Рошель не удержался на грани, перейдя к коллаборационизму.

При чтении книги поражает катастрофичность французской интеллектуальной жизни первой половины XX в. Возникает впечатление, что английская мысль XX в. оказалась порой не столь блестящей, как континентальная (что стоят, например, разумные, но неповоротливые рассуждения Исаяи Берлина), но более надежной. Казус нацистского ректора Хайдеггера, массовое увлечение СССР, братание с нацистами Дрие ла Рошея и Селина или с маоистами Сартра и Барта — в Англии были невозможны в принципе. Организация под властью коммунистического партийного аппарата многих французских левых интеллектуалов совершенно не устраивала. Но во Франции не появился автор вроде Оруэлла с его четким разграничением между литературными и политическими обязанностями и пониманием, что писатель не вправе уклоняться от грязной работы, он должен быть готов раздавать листовки и даже сражаться в окопах, если это необходимо, не вправе подчинять себя официальной идеологии, отказываться от логики, если та ведет к еретическим взглядам. Действовать как член коллектива, но писать как частное лицо, обращаясь к другому частному лицу. Разумеется, нельзя сказать обо всем, но от отсутствия более широкого европейского контекста исследование несколько проигрывает.

Во Франции искали другие пути. Один из них — интеллектуальная выдержка. Поль Валери вовсе не был чужд политике и еще в 1896 г. почувствовал тревогу от стремления Германии к господству, написав эссе «Немецкое завоевание». Но русской революцией Валери не то что не был захвачен, но даже почти не интересовался ею. Ссылаясь на исследование А. Рея, Фокин пишет, что слово «революция» изначально означало во французском языке «возвращение звезды на прежнее место после обращения вокруг своей оси» (с. 10). Видимо, Валери хорошо чувствовал этот оттенок обреченности неподготовленного, непродуманного движения на возвращение к тому же самому. Тем более, что русская революция открыто следовала модели Великой французской революции. А Валери и Наполеона упрекал в том, что тот «всю жизнь грезил Ганнибалом, Цезарем, Александром и Фридрихом; и этот человек, созданный, чтобы творить, обретая возможность политически перестроить Европу, каковую после трех веков научных открытий и на исходе революционного потрясения можно было бы организовать заново, потерялся в перспективах прошлого и в миражах мертвого величия» (цит. по с. 25). Возможно, сходную выдержку продемонстрировал Альбер Камю, который восхищался «Доктором Живаго», но упорно рассматривал его как роман только о любви, а не о революции.

А Валери и русским романом не слишком интересовался. Единственное упоминание Достоевского в «Тетрадах» — в одном ряду с Жюлем Верном. И тот, и другой, по мысли Валери, — детские писатели. После взгляда на многих французских литераторов Фокин замечает, что «чем внимательнее относился писатель к русской классической литературе, тем менее критичен он был к русской революции; и наоборот, приверженность национальной французской литературной традиции или внимание к авангардным европейским литературным течениям предопределяет известную невосприимчивость к революции, невнимание к ней или же ее критику» (с. 204). Видимо, этот вывод добавляет еще один аргумент в пользу того, что русская классическая литература все же во многом ответственна за произошедшее в России в XX в.

Другой вариант ответа — игровой. Сюрреалисты создали «Союз борьбы» и движение «Контратака», «зажигая

тельные речи вызывали у собравшихся чувство необыкновенного подъема, почти религиозной экзальтации, безоглядой решимости на любые крайности» (с. 113). Дальше выпуска листовок дело, однако, не пошло. «Пойти дальше значило бы окончательно оставить литературу, стать экстремистской политической организацией в духе “Аксьон Франсез”. <...> Сюрреализм не сделал последнего шага, хотя, следует признать, без этого на волоске» (с. 118–119). Представляется, что волосок был довольно толстым, не слишком ли далекие выводы делаются из трех черновиков выступлений Андре Бретона, вообще склонного к игре?

Порой советские пропагандисты облегчали задачу. Их давление оказывалось столь сильным и топорным, что порождало сопротивление. Л.-Ф. Селин после поездки в СССР впервые заговорил языком политической публицистики, от собственного имени (для эстета, тратившего годы на стилистическую шлифовку романа, это едва ли было легким решением). Напряжение и отказ, требовавшие революции, могли быть перенесены вовнутрь — так рассматривается в исследовании весьма плодотворный ответ Мориса Бланшо. А желание импортировать смысл жизни с Востока, и поскорее, вело к переключению в слегка комическую ситуацию. «Никогда еще будущее не казалось ему таким унылым. “Моя жизнь не имела смысла”, — подумал он. Ему хотелось бы, чтобы она была полезна в истории, которая вела бы людей к счастью» (цит. по с. 200) — так Симона де Бовуар описывает переживания французского интеллектуала при посещении СССР. Прототипом его был Сартр... «Напряженное внимание философа к СССР через привязанность к Л. Зониной было достаточно продолжительным вплоть до 1968 г. — и само чувство действительно переплеталось с его политическими устремлениями, поскольку охлаждение наступило в связи с событиями в Чехословакии» (с. 191). Вот так, от стремления в место, где переделывается мир, — до любовной истории.

Заметно, что практически все исследованные Фокиным авторы представляли себе Россию весьма приблизительно — что не мешало им делать далеко идущие выводы. Скорее, каждый из них имел личный образ России, приспособленный для ответа на занимавшие лично его вопросы, связанные гораздо более с французской, а не рус-

ской, ситуацией. При столкновении с реальной Россией эта конструкция рушилась (в случае Андре Жида) или писателю приходилось делать усилия и видеть только то, что он хочет видеть (случай Ж.-П. Сартра). Если до столкновения не доходило, писатель мог так и остаться с этим образом, который, однако, как всякое искусственное построение, давал все меньше и меньше.

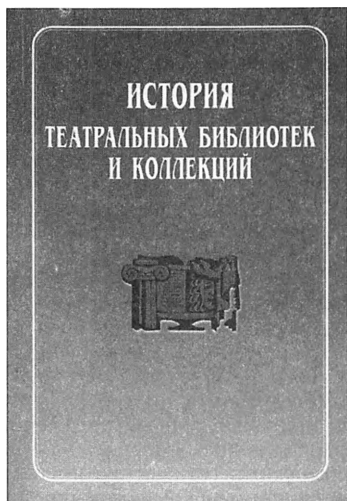
Конец закономерен — разочарование. Французские интеллектуалы целого поколения, увлеченные Советской Россией, не желая слушать правды о происходящем там, «содействовали в середине 30-х годов созданию Народного Фронта, который привел Францию к позорному поражению в “странной войне”; смиряясь <...> как с мюнхенскими соглашениями, так и с советско-германским договором, они с большим опозданием вливались в Сопротивление. <...> Ничуть не заботясь о тех французях, для которых Алжир был родиной, они что есть сил ратовали за его немедленную и безоговорочную независимость, <...> впоследствии с большим трудом признавая, что столь чаемая независимость от французской культуры способствовала появлению религиозно-националистического режима» (с. 201–202). Разочарование в себе было перенесено на разочарование в России.

Так что освободиться от религии (или тоталитаризма) недостаточно — надо еще научиться жить в пустоте на их месте. И воспринимать других именно как других, а не как средство разрешения собственных вопросов — иначе есть риск остаться только с этими вопросами, не увидев ничего сверх них.

Александр Уланов

ИСТОРИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК И КОЛЛЕКЦИЙ: Доклады и сообщения / Пятые научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим» / Сост. А.А. Колганова. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2003. — 272 с. — 500 экз.

Содержание: Колганова А.А. РГБИ как культурный феномен рубежа веков; Крышко Ф.М. Слово о [библиографе] Николае Ивановиче Пожарском; Шматкова М.С. Александр Александрович Фомин — основатель Театральной библиотеки; Хитрик А.А. Монтировочная библиотека Дирекции Императорских театров — Художествен-



но-постановочный Отдел — Сектор иконографии. (История развития); *Нечаев В.П.* «Русское зарубежье» в фондах ЦНБ СТД РФ; *Рейтблат А.И.* Русская литографированная пьеса последней трети XIX — начала XX веков как книжный памятник; *Акименко А.В.* Место частновладельческих конволютов в фондах театральной библиотеки (К вопросу о театральных коллекциях); *Седова И.А.* Краткий обзор «Собрания автобиографий деятелей театра» в ЦНБ СТД РФ; *Фролова С.Е.* «Многоуважаемый шкаф!» (К истории создания собрания «Арбузовская студия» в ЦНБ СТД РФ); *Селиванова Е.К.* Собрание театральных рисунков А.Р. Кугеля. (Из фондов ЦНБ СТД РФ); *Лепская Л.А.* Театральные книги и ноты XVII века в собрании музея-усадьбы Останкино; *Чулкова С.В.* Театральная книга в яснополянской библиотеке Л.Н. Толстого; *Кытманова И.В.* Собрание Алексея Александровича Гвоздева в фондах научной библиотеки РИИИ; *Кравченко Т.А.* Справочно-информационный аппарат РГБИ: от картотеки до электронного каталога; *Ездина Н.А.* Из опыта работы с иконографическими материалами в процессе обслуживания читателей; *Юнисов М.В.* Первые театральные выставки; *Балатова Н.Р.* О чем рассказал экземпляр пьесы «Анатэма» Леонида Андреева. (Сравнительный анализ постановок А.Я. Таирова и Вл.И. Немировича-Данченко); *Престенская Ю.Л.* Актриса на мужские роли: гастроли Феллицы фон Вестфали в Петербурге в 1869 г.; *Чернышева Д.Я.* Летний театр в Малаховке. (По материалам московских музеев и библиотек).

Алексеев А.Н. **ДРАМАТИЧЕСКАЯ СОЦИОЛОГИЯ И СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ АУТОРЕФЛЕКСИЯ: В 2 т. — СПб.: Норма, 2003. — 592 с., 480 с.**



Приметная черта последнего десятилетия — выход в свет ряда содержательных работ по истории советской социологии. Причины этого вполне понятны: чем дальше мы отдаляемся от «реального социализма», тем очевиднее потребность задумываться, «что это было», каковы были действительные законы, по которым жило позднесоветское общество? И прием «двойного зеркала» — анализ общества через анализ состояния науки, которая это общество призвана была изучать, — в очередной раз демонстрирует свою плодотворность. Чем же выделяется из общего ряда эта книга? Ключевым здесь является вопрос о жанре — не только о жанре книги, но и о жанре социологического исследования, в книге отраженного. Тяжеловесное название и объясняется попыткой описать эту жанровую специфику: условно говоря, драматическая социология — это тот «опыт на себе», который поставил герой и автор книги, а социологическая ауторефлексия — осмысление этого опыта как самим автором, так и другими, сопоставление его с разными общественными контекстами. Дело в том, что, в отличие от большинства работ по истории советской социологии, это не воспоминания, не просто анализ прошлого опыта с сегодняшних позиций, но и описание — «в режиме реального времени» — уникального социологического (и социального) опыта, полученного автором в конце 1970-х — первой половине 1980-х гг.

Та история, которая образовала сюжет книги, достаточно известна, став в свое время одной из «эмблематических картинок» перестройки. Успешный социолог сменил должность старшего научного сотрудника академического института на должность слесаря завода «Ленполиграфмаш», поставив своей целью «включенное наблюдение», изучение производственных взаимоотношений в коллективе крупного предприятия. Естественно, вскоре возник конфликт между «рабочим-исследователем» и администрацией (точнее было бы сказать — истеблишментом) завода, постепенно ставший конфликтом с обкомом и КГБ. Поражение в итоге ленинградских партийных властей — одного из бастионов позднесоветского консерватизма — стало знаменем времени, конкретным проявлением перемен в стране.

Сегодня, когда мы отошли от перестроечной стилистики восприятия, становится понятной *социологическая* природа конфликта. Собственно, конфликт этот был не столько между новатором и бюрократами или между борцом за справедливость и парткратами, сколько между наблюдателем, исследователем и теми, кто в ходе исследования оказался в роли его объекта. Недовольство вызвала не негативная картина, выявленная социологом (негативная информация властями собиралась, хотя и не очень было понятно, что с ней дальше делать), а сам «несанкционированный доступ» вдумчивого наблюдателя ко вверенному им обществу.

Стоит подчеркнуть, что сказанное в полной мере относилось не только к экспертному опросу о перспективах развития советского общества — тут уж недовольство было неизбежно, но и к разрешенному вроде бы исследованию отношений на производстве. Конфликт здесь получил и «стилистическое» измерение. А. Алексеев и его «соучастники» излагали свои наблюдения и суждения в форме «Писем любимым женщинам», обычно адресованных знакомым женщинам-социологам. Две черты этих посланий привлекают внимание и воспринимаются как принципиальные. С одной стороны — скрупулезность,

дотошность изложения, становящаяся знаком исследовательской добросовестности, научной честности. С другой — личностная интонация, какой-то социологический лиризм, окрашивающий эти послания. Нет надобности напоминать, что в глазах властей в те годы социологическое исследование означало лишь анкетирование, результатом которого были колонки цифр. Само понятие «кейс-стади» не было известно даже профессиональным социологам, и вообще качественные методы едва начинали проникать в социологическую практику. Исследование социолога-рабочего и другие материалы, собранные в книге, — это своего рода «человеческая социология», противостоящая официальной. Очень заметно это стилистическое противостояние, поскольку А. Алексеев так же скрупулезно фиксировал и материалы официального лагеря, в том числе конспектировал устные выступления на проработочных собраниях (во внутренней документации КГБ Алексеев проходил под псевдонимом Аспид). Так что в книге представлена уникальная коллекция бюрократического новояза (чего стоит, например, определение алексеевского опроса как «тенденциозно-экспертного»), ее можно рассматривать и как скрупулезное описание бюрократического цугцванга, когда игрок вынужден совершать ошибки. Ведь действительно Алексеев и его сподвижники были не диссидентами-антисоветчиками, а коммунистическими романтиками, желавшими улучшить систему. Будь система эластичнее, она смогла бы интегрировать их опыт, приспособиться к новым временам. Кажется, А. Михник назвал причиной краха социализма «революцию радиаторов», когда исчерпан был ресурс прочности, аварийной защищенности. Так и система идеологического контроля исчерпала к началу 80-х свой ресурс, оставив в арсенале только brutальные методы.

Рецензии на хорошие работы исторического плана принято заканчивать словами, что и в новых условиях рассмотренная в них проблематика вполне актуальна. В данном случае это справедливое суждение звучит очень печально.

Дмитрий Равинский

Благодарим книжный клуб «Нитанус» (1-й Крутицкий пер., д. 3, тел. 276-31-18, м. «Пролетарская») за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии и сборники статей по адресу: 129626 Москва, а/я 55. «Новое литературное обозрение».



ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

VII ФУЛБРАЙТОВСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ ЛЕТНЯЯ ШКОЛА «ЦЕННОСТИ, КАНОНЫ, ЦЕНЫ. ТЕКСТ КАК СРЕДСТВО КУЛЬТУРНОГО ОБМЕНА» (21–30 ИЮНЯ 2004 г.)

Открытие Школы, состоявшееся в первом гуманитарном корпусе МГУ, было отмечено дискуссией «Культура диалога в современном мире» с участием *Владимира Познера* и профессора Калифорнийского университета *Стивена Майу*. Видный российский журналист, сославшись, среди прочего, на сложности перевода знаменитого высказывания Никиты Хрущева «Мы вас похороним!», не скрывал некоторого скепсиса в отношении перспектив и плодотворности межкультурной коммуникации. Американский профессор риторики, напротив, выразил убежденность в том, что, когда межкультурная коммуникация включает оригинальные суждения, пусть и не лишённые провокационности, и правильно риторически выстроена, диалог, в конечном счете, оказывается возможным, как оказываются реальными и шансы убедить собеседника в своей правоте. Сбои в коммуникации и неточности перевода, увы, неизбежны, но не лучше ли к ним относиться лишь как к отдельным моментам непрерывной серии попыток коммуникацию поддерживать, а перевод уточнять?

Собственно, школа — как только что завершившаяся, так и предшествовавшая ей — и является моделью межкультурной коммуникации. Диалог культур, прежде всего российской и американской, разыгрывается в ходе учебного процесса (американские профессора либо американская теория — российские «школьники») и проявляется в сложностях сопряжения профессиональных задач и субъективных миров большинства участников. Многие из них в Америке стажировались и работают или учатся здесь, в России. Каким образом транслируются в местный контекст мыслительные конструкции и методы, ценности и ориентиры, постигнутые в иных обстоятельствах? Как возможен диалог культур в современном мире, где продолжение описанного С. Хантингтоном «столкновения цивилизаций» кажется неизбежным? Как сочетаются высокое убеждение, что достоинство личности нельзя измерить ее социальным положением, и реальности профессионального существования гуманитариев как в России, так и в Америке? Как относиться к ценностной нагруженности гуманитарных теорий? Не получается ли, что гуманитарные теории неизбежно опираются на достаточно произвольный ряд предпочтений, превращающихся в их рамках в универсалии? Не теоретические ли и идеологические пред-

почтения проявляются в формировании канонов или в выделяемой совокупности объектов исследования, которые лучше всего данными теориями описываются? Но коли так, как возможна научная объективность и в чем смысл профессиональной деятельности историка и филолога, лингвиста и социолога? Это — лишь немногие из вопросов, как общемировоззренческих, так и лежащих в основе конкретных профессиональных забот, что обсуждались во время школы.

Междисциплинарный характер школы проявился в том, что к ценам и ценностям с разных сторон подступали в своих лекциях и выступлениях теоретики и историки литературы, методологи гуманитарного знания, социологи и философы, лингвисты и специалисты по риторике.

Профессор Волгоградского университета *В.И. Карасик* рассказал в своем курсе лекций, названном «*Ценности в общении*», об аксиологической лингвистике, сосредоточенной на ценностной картине мира, и о том, как она анализирует тексты, ценностно насыщенные или ценностно нейтральные. Если в культурный канон входят классические тексты, то так называемые прецедентные тексты, не претендуя на «классичность», известны в той или иной мере всем носителям культуры, будь то тексты сказок или рекламные слоганы. В основе любой культуры лежат некие универсалии, или доминанты, или концепты, фиксирующие и упорядочивающие человеческий опыт вообще и опыт полагания ценностей в частности и являющиеся моментами соединения мира «Я» и мира культуры. Выделение тех или иных констант культуры позволяет зафиксировать своеобразие определенной национальной или этнической лингвокультуры. Достаточно вспомнить о таких концептах, как «душа» и «судьба» в русской лингвокультуре, «freedom» и «fair play» в английской. Другое дело, что создание классификаций и типологий концептов, выявляющих ключевые, но не всегда очевидные для носителей данной культуры ценности, — дело трудное и неизбежно вызывающее споры. Культурные концепты порождают различные типы дискурса: концепт «власть» лежит в основе политического дискурса, «вера» — религиозного, «закон» — юридического, «истина» — научного.

Но как именно определяется истина? Не получается ли, что концепт «истина» и связанные с ним «рациональность», «доказательство» оказываются вовлеченными в изощренные риторические процедуры, чрезвычайно значимые для производства знания? На эту сторону дела обращал внимание в серии лекций «*Ценности и суждения о них*» уже упомянутый Стивен Майу. Ученые и литераторы движимы классовыми, групповыми, клановыми, политическими интересами в той же степени, что и остальные люди. «Объективные» критерии истины нередко оказываются бессильными в соревновании альтернативных взглядов или парадигм. Конечное возобладание одних и оттеснение других может быть объяснено только социальными обстоятельствами, и в том числе риторическими практиками научных или политических сообществ. Определив интерпретацию как установление смысла данного объекта, ценности — как объекты оценки, а оценку — как особый тип интерпретации, устанавливающий тот смысл, что лежит в основе действия субъекта, Майу познакомил участников с развиваемой им теорией риторической герменевтики и риторического прагматизма. Если оценка текстов осуществляется на основе тропов, аргументов и повествований данной культуры, то риторика культуры будет состоять в достижении политического эффекта тропов, аргументов и повествований. Как получается, что текст, шансы которого стать популярным кажутся незначительными, начинает в культуре широко циркулировать? Риторический прагматизм, настаивает Майу, предлагает лишь один возможный способ ответа на этот вопрос: конкретная интерпретация этого текста в контексте специфических культурных условий и — только на этой основе — создание теории.

На проблематичность теоретического «высокомерия» в ценностной сфере обратила внимание в своем курсе, названном «*Ценности разделяемые и оспариваемые*», и профессор Уральского университета *Е.Г. Трубина*, подчеркнув, что философия не может претендовать на однозначно лидирующую роль в осмыслении ценностей. Так, отстаивая значимость и уточняя понимание рацио-

нальности, философия вместе с тем подчеркивает, что разум вряд ли способен повлиять на человеческий выбор между различными жизненными стратегиями. То, что происходит в культурном мире, основано на невидимом мире должного: это нормы и ценности определяют то, что люди способны увидеть. Существование универсальных ценностей позволило бы людям судить друг о друге вне зависимости от разделяющих их границ и отчуждающих их друг от друга различий. Но, возможно, все ценности относительны и зависят от места и исторического момента, от класса или расы, для которых они непреложны. Сложность современной ценностной ситуации в том, что плюрализм ценностей делает индивидуальное существование фрагментарным, а надежды на открытие абсолютного культурного авторитета обнаруживают свою беспочвенность. Тем не менее, сталкиваясь с препятствиями и ограничениями своих желаний, люди приходят к осознанию ценностей. К примеру, сталкиваясь с нарастающим упрощением культуры, иной человек приходит к необходимости культивирования себя как субъекта, способного работать со сложным и сложную ценность.

«Поле человеческого — вот с чем сталкивается профессионально гуманитарий. Оно необъятно, и поражение неизбежно» — так начал свой лекционный курс *«Гуманитарные науки в XXI веке: парадигмальные сдвиги и транскультурные ценности»* Михаил Эпштейн, профессор теории культуры и русской литературы Университета Эмори (США). Тем не менее лекции Эпштейна были проникнуты конструктивным, воодушевляющим настроением. Провозгласив, что от ламентаций эпохи «пост-» пора перейти к созидательности эпохи «прото-», Эпштейн обосновал необходимость нового междисциплинарного научного движения, гуманистики, нацеленной на сотрудничество гуманитарных наук и исследований искусственного интеллекта. Подчеркнув, что действительность создается понятиями, конструируемыми мышлением, лектор высказался в пользу производства понятий как одного из перспективных направлений работы гуманитарного мышления и деятельности современного ученого как деятельности мышления — динамической работы с теми понятиями, которые статически представлены в форме знания. Сетую на то, что творчески мыслящие индивиды неумолимо выталкиваются из университетов в силу ригидности учебных планов и консерватизма коллег, Эпштейн ратует за создание кафедр мыслительного мастерства (creative thinking), подобных уже существующим кафедрам писательского мастерства (creative writing).

Несколько занятий были посвящены диалектике ценностей в истории и теории литературы. Преподаватель кафедры английской словесности Университета Реджиса (Денвер, Колорадо) Джоан Карпински говорила о неизбежном в век мультикультурализма расширении американского литературного канона, который позволил бы нам в воображении прожить жизни и испытать переживания, иным образом недоступные. Гленна Мэтьюз (Университет Калифорнии, Беркли) провела семинар *«Маленькая женщина, которая начала эту большую войну: о Гарриет Бичер-Стоу, “Хижине Дяди Тома” и роли ценностно маркированного текста в истории»*, показав возможности анализа роли и статуса женщины в культуре США на материале художественного произведения и его рецепции.

Профессор МГУ Т.Д. Венедиктова в своей лекции обратилась к текстам У. Уитмена и Г. Мелвилла, Б. Франклина и Э. Дикинсон с тем, чтобы показать, как в американской культуре XIX века сложилась особая модель коммуникации, связанная с экономическими практиками переговоров и торгова. Неопределенность, присущая общению атомизированных индивидов, вызывала к жизни формы взаимодействия, объединявшие эгоистический интерес и нужду друг в друге, доверие и подозрительность, кооперацию и соревновательность, игру и обмен. В рамках торгова разность интересов партнеров уравновешивается равенством их прав. Приключение с открытым концом, заключающее в себе неопределенность и риск, торг всегда готов продолжиться на той же или иной основе, и этим он отличается от войны.

Обращались лекторы и к проблеме восприятия, (про)чтения ценностей в инокультурном контексте, не столько национальном, сколько историческом и

субкультурном. Социолог *Н.Е. Покровский* (Высшая школа экономики) проблематизировал адекватность ценностей прошлого (в частности, этической и политической доктрины американского романтика Генри Торо) современной культурной ситуации и тем самым — возможность их понимания.

Этик *Е.В. Дубко* (МГУ) сосредоточила внимание на бедности как особой культурной подсистеме (субкультуре), в которой функционирует особая система приоритетов/ценностей. Ее восприятие (и, вероятно, даже взгляд на сам объект, достойный исследования) столь же затруднено для человека «за пределами», как и отстоящие во времени или пространстве ценностные системы.

Встреча с главным редактором журнала «Новое литературное обозрение» *Ириной Прохоровой* вылилась в разговор о проблеме профессионального самосознания. Существование нескольких видов филологического дискурса, например, для большинства филологов проблематично, а потому и сами дискурсы в их сознании оказываются изолированными и непроницаемыми. И. Прохорова подчеркнула ограниченность традиционных жанров академического письма, прежде всего диссертаций, и призвала к культивированию гуманитариями жанрового разнообразия. Согласившись, что журнал задает высокие профессиональные стандарты, редактор журнала остановилась и на причинах упорно воспроизводящегося непрофессионализма: обусловлен ли он частным выбором (отказом от освоения иного способа говорить о том же предмете) или же это результат замкнутости академической филологии на самое себя, без выхода на аудиторию, без ориентации на адресата.

В завершающей части школьной программы слушатели представили свои исследовательские проекты. Готовность к живому профессиональному диалогу, стремление постичь новое в процессе совместной работы позволяли участникам школы и лекторам — с большим или меньшим успехом — находить общий язык при всем различии, подчас существенном, профессиональных и мировоззренческих подходов. Что еще раз показывает возможность — при желании — коммуникации в рамках разных ценностных систем.

Е. Трубина, Т. Боровинская

СТРАННЫЕ ХУДОЖНИКИ — СТРАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Обзор международной научной конференции
«Странные художники — странное творчество»
(МГУ, 4–6 октября 2004 г.)*

Конференция была посвящена философскому исследованию широкого спектра проблем, связанных с интерпретацией скрытых смыслов в искусстве, задачами раскрытия специфики «языков» искусства. Особое внимание было уделено теме «странного художника», маргинальности и искусству аутсайдеров. В этом контексте рассматривались психологический аспект странного и проблематика психопатологической экспрессии.

В конференции приняли участие представители Международного общества психопатологической экспрессии и арт-терапии (СИПЭ/SIPE) из Франции, философы из Франции и США, а также искусствоведы, медики, музейные работники из самых разных городов России и ближнего зарубежья.

Можно выделить два основных подхода к раскрытию тематики конференции. Один из них концентрирует внимание на странном художнике, творце странного искусства. Другой концептуализирует само понятие странного и связанных с ним смыслов и интерпретаций.

Странные художники, о которых шла речь, часто создают произведения в клиниках и диспансерах. Это душевнобольные, и их картины далеко не всегда знакомы широкой публике. Они — маргиналы, существующие за гранью нормальной жизни общества. Благодаря Жану Дюбюффе Ар Брют¹, творчество странных художников, «свободное» от влияния культуры и в этом значении «сырое», «необработанное» (*brut*), стало таким же атрибутом XX века, как сюрреализм, абстракционизм или концептуализм. Искусство «сумасшедших» во Франции было описано Марселем Режа (1907 г.), а затем стало предметом детального исследования психиатра Ганса Принцхорна в книге «Выражения безумия». В настоящее время работы художников Ар Брют экспонируют в самых престижных выставочных центрах и музеях, их творчеству посвящены книги и статьи известных критиков, философов и художников, а цены на многие произведения соответствуют уровню цен на шедевры современного искусства.

Диалог «произведение искусства — зритель» философски проблематизирует понятие странного, возникают новые его определения — чужое, непонятное. Как можно интерпретировать, понять различные «языки» искусства? По каким критериям следует рассматривать творчество маргиналов? Где в произведении «психиатрический опыт» трансформируется в художественный? Эти и многие другие вопросы освещались участниками конференции на примерах различных видов искусства: живописи, литературы, музыки, театра, кино, современных практик перформанса.

МАРГИНАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ

На философском факультете МГУ давно занимаются проблемой маргинальности, в 1999 г. вышел соответствующий сборник, подготовленный сотрудниками кафедры эстетики. Тема философии «маргинальных явлений» был посвящен доклад заведующего кафедрой эстетики А.С. Мигунова. Интерес к маргинальности связан с новым пониманием искусства в XX веке.

Когда Ж. Дюбюффе в статье «Удушающая культура» писал о том, что «культурный человек так же далек от художника, как историк от человека действия»², он противопоставлял искусство и культурные нормы. Сюрреалисты во главе с «папой» Андре Бретоном, как и Жан Дюбюффе, нуждались в контр-примере против принятого порядка, конформизма, приобретенных привычек и идей. Так классический субъект, рядящийся в свободного человека, трансформируется в безумного. Возникает новая эстетика маргинального, эстетика Ар Брют.

По мнению А.С. Мигунова, маргинальное искусство чуждо таким общекультурным понятиям, как логос, эйдос, катарсис, метафора. Также оно не связано и с эстетическими категориями условности, уникальности и принадлежности произведения определенному стилю.

Об эстетике Ар Брют говорила заместитель директора единственного в Москве Музея творчества аутсайдеров Анна Яркина. Аутсайдеры — те, кто не вписывается в культурную парадигму и не стремится ей соответствовать. Почему же новая эстетика обращается к социально маргинальному автору, к теме безумия? А. Яркина считает основным фактором предельной субъективизацию искусства к началу XX века. В уходе от явлений общественной жизни, сосредоточении на внутреннем мире А. Яркина видит причину возрастающего в это

1 Написание термина, введенного Ж. Дюбюффе, в отечественной литературе еще не устоялось. В книге Мишеля Тезо, переведенной более двадцати лет назад на русский язык, это искусство обозначается как «ар-брют». В то же время во французских и английских современных исследованиях это — «Art Brut». Мнения отечественных искусствоведов в данном случае разделились. Но в нашей статье мы придерживаемся последнего варианта — Ар Брют.

2 *Dubuffet Jean. Asphyxiante culture // Prospectus et tous écrits suivants. Т. 3. Paris: Gallimard, 1995. P. 14.*

время интереса к социально-разобусловленной личности с априори выраженным субъективным началом — к личности душевнобольного, что не ново в истории культуры. В эпоху романтизма культивировался идеал личности, устремленной к духовным поискам, оторванной от обыденной действительности, в этом контексте безумие рассматривалось как высшая форма существования. К началу XX в. поиски наибольшей художественной выразительности и свободы способствовали новому осмыслению безумия. Немецкие экспрессионисты, отмечает А. Яркина, экспериментировали с состояниями, близкими к безумию, чтобы достичь подлинной свободы в творчестве. Более того, они рассматривали свою деятельность как выражение болезненного состояния психики немецкой нации, реализовавшееся в двух мировых войнах.

В ходе дальнейшего развития искусства XX в. безумие, вернее, имитация безумия в художественных практиках помогала противопоставить норму и новые, авангардные формы творчества. Но эти практики, по мнению А.С. Мигунова, не относятся к маргинальным явлениям, так как художник все равно не выходит из поля культуры: он меняет культурные рамки, использует различные приемы, чтобы «снизить порог субъективности и выйти на неотрефлектированный материал живого опыта».

В связи с этим возникает вопрос: а кого же считать маргиналом? К маргиналам А.С. Мигунов причисляет вслед за М. Тевозом, автором книги об искусстве Ар Брют, душевнобольных, заключенных, необученных детей, обратившихся к искусству в преклонном возрасте стариков, отшельников, беспризорников и даже животных. К ним же автор склонен отнести и художников-примитивистов и наивных художников.

Доклад К.Г. Богемской, заведующей отделом народного и самодеятельного искусства Института искусствознания, был посвящен творчеству последних. Следует заметить, что в СССР до 90-х гг. говорили только о самодеятельных художниках и их творчестве. Термин «наивное искусство» появляется в 90-х гг., а в 1991—1992 гг. открылась и действовала первая галерея наивного искусства — «Дар». Искусство душевнобольных в советское время изучалось только психiatрами при клиниках, его открытие произошло еще позже — в 1996—1997 гг., когда в Москве открылся Музей творчества аутсайдеров. Поэтому и наивное искусство, и искусство аутсайдеров до 90-х гг. относили к творчеству самодеятельных художников.

И сейчас еще, по мнению К.Г. Богемской, иногда трудно провести четкие границы между этими видами творчества. Специфика русского наивного искусства в том, что оно выходит за рамки собственно наивного искусства и имеет много общего с Ар Брют. Некоторых авторов трудно отнести к какому-нибудь направлению. К.Г. Богемская привела пример художника В.Т. Романенкова, которого вначале причисляли к самодеятельным, в 90-е гг. — к наивным, а сейчас его творчество уже относят к Ар Брют.

Тема аутсайдера, по словам автора доклада, нашла выражение и в кино. В фильме «Человек дождя» показан аутсайдер в современном мире. И можно сказать, что общение с аутсайдерами и их творчеством делает людей добрее.

Закономерен и прозвучавший на конференции вопрос: по каким художественным критериям можно определить Ар Брют? Но К.Г. Богемская считает, что критерии применимы к произведению, созданному в художественных целях, а Ар Брют — спонтанное выражение.

В отличие от К.Г. Богемской А.С. Мигунов предлагает анализ маргинального искусства и его признаков. В маргинальном искусстве, как он считает, нет диалога картины со зрителем, здесь разрушена эстетическая дистанция. Объект изображения заменяется его принципом, и зритель оказывается полностью втянутым в пространство картины. Философская версия аутизма, по мнению А.С. Мигунова, могла бы помочь по-новому осмыслить эту ситуацию современной культуры. Феномен аутизма соприкасается своими гранями с «молчащим субъектом», символичным для современного искусства (минималистская музыка и изобразительное искусство).

Кроме того, маргинальный художественный опыт, по мысли автора этой концепции, ставит точку в процессе опрошения культуры. Если представить себе работу энцефалографа, то на низшей отметке, соответствующей маргинальности, услышим скрип пера и следы марания бумаги. Таково впечатление маргинала от рассмотренного изображения.

Что касается признаков маргинальной культуры, то самым важным является, по мнению А.С. Мигунова, упоение творчеством при полном безразличии к результату. Другой признак — использование нерепрезентативных материалов в творчестве. Эстетикой различаются репрезентативные материалы, способствующие наибольшей выразительности в разных видах искусства: в живописи — масло, в скульптуре — мрамор, в музыке — фортепиано. Маргинальный художник пользуется подручными средствами. Еще один важный признак маргинальности — дилетантизм.

Творчество маргинала не преследует специфической художественной цели, таким образом он проявляет себя в том, что, возможно, и не представляет какой-нибудь ценности. Душевнобольной человек, по нашему мнению, живет таким образом, что «следы» его жизни интересны исследователям маргинальности или коллекционерам. «Следами» могут быть самые различные результаты деятельности, где используется в буквальном смысле все, что попадет под руку и что сам маргинал относит к своему телу. Все то, что связано с отправлением естественных надобностей тела, становится объектом и (или) инструментом творчества.

Приготовление пищи в этом случае может превратиться в создание произведения. В докладе «*Странная пища искусства*» доктор *Ги Ру*, долгие годы возглавлявший собственную клинику для душевнобольных в По (Франция), объединяет метафорический и буквальный смысл выражения «пища искусства»: первый подразумевает вдохновение, а второй обычно не берется во внимание, настолько кажется парадоксальным. Тем не менее выступавший привел различные примеры использования пищевых продуктов в качестве художественного материала.

Д-р Ги Ру рассматривает этот феномен кухонного творчества через его преломление в актуальных художественных практиках: «...Мы отдаем себе отчет в том, что странное творческое поведение шизофреников на грани гастрономии только предшествует возобновлению традиций, вновь раскопанных в современности». Например, можно напомнить, что кондитерское искусство родилось совсем недавно. До XIX века употребление сахара и изделий из сахара знаменовало важные события: они продавались у выхода из храмов (имеются в виду католические) и имели символические названия: «хлеба для воспевания», «вафли отпущения грехов», некоторые из них привязывались к лапкам птиц, отпускаемых на волю в момент пения *Gloria in Excelsis* (*Слава в вышних*). Сахар связан с атмосферой женской или материнской привязанности и любви, в наше время индустриализация производства кондитерских изделий и нарушение религиозных традиций привели к потере ощущения соединения с материнским теплом в продуктах из сахара, потребление сладостей индивидуализировано до крайности, так как не вписывается в особый ритуал и никак не регламентировано.

В то же время в современном искусстве в рамках тенденции «Eat Art» съедобные материалы употреблялись и профессиональными художниками. С 1963 г. Даниэль Спюерри организовывал различные кулинарно-художественные перформансы, где в финале каждый поедал собственное произведение³. Таким образом «Eat Art» противопоставляет концепции элитарного искусства, «искусства для искусства» концепцию произведения для всех, созданного для всеобщего потребления.

Благодаря новому осмыслению творчества сумасшедших, использующих в качестве художественных материалов как продукты питания, так и результаты естественных отправлений, свойственных человеческому телу (сперму, экс-

3 *Ultima cena*. Milan, 1970 («*Banquet funèbre du nouveau réalisme*»).

кременты и т.д.), актуальные направления искусства, «брутально» опосредующие этот опыт, заинтересовались и шаманизмом, а вместе с ним и фетишизмом, и каннибализмом, и сексом, и зоофилией.

Поведение, провоцирующее отторжение у одних, заинтересованность и любопытство у других, во многом сходно поведению сумасшедшего. На отечественной художественной сцене особенно известны акции и перформансы О. Кулика. Художник, голышом бегающий на карачках в клетке или привязанный в этом же состоянии цепью около входа на выставку, конечно, не безумный. Это свидетельствует об актуальной тенденции имитации безумия. Следует отличать, по мнению А.С. Мигунова, маргинальное искусство от «шизоидной художественной практики постмодерниста»: в отличие от маргинального художника постмодернист представляет продукт своего творчества как произведение (в самом широком понимании, где и сам художник — в вышеприведенном примере О. Кулик — будет произведением). Художник-постмодернист соотносит свои акции и картины с теми нормами, которые приняты в том или ином направлении искусства.

А. Яркина в докладе об эстетике Ар Брюта замечает, что Ж. Дюбюффе ставил своей целью создание искусства, которое желало быть включенным в рамки психопатологии.

Противопоставление нового и традиционного — хорошо известный прием в смене культурных напластований. В этом смысле, по словам А.С. Мигунова, любое авангардное искусство в момент его рождения воспринимается как странное и маргинальное. Но ориентированность на психопатологию должна быть инспирирована не только сменой культурных парадигм. Откуда же возникает стремление выделиться из социума в рамках той группы, которая не дает вроде бы никаких привилегий? В докладе А.С. Мигунова отмечено, что цель приемов постмодернистского художника, желающего достичь особой, «брутальной» выразительности, — в снижении порога субъективности. Постмодернист желает «выйти на нетронутый и неотрефлексированный материал живого опыта».

Очевидно несоответствие между тенденцией субъективизации творчества, ведущей, по мнению А. Яркиной, к включению Ар Брюта в контекст современного искусства, и стремлением выхода за порог субъективности в шизоидной практике постмодерниста, выявленным А.С. Мигуновым. Видимо, эти противоположные тенденции следует анализировать в разных соотношениях. В одном случае речь идет о концентрации внимания на индивидуальности, внутреннем мире, растущей оппозиции «внешнему» и социуму, что обусловлено романтической концепцией, доминирующей в эстетике с XIX века и до середины века XX, — такое выделение романтической доминанты вполне обосновано. В книге «Искусство современности» французский философ и эстетик Ж.-М. Шаффер⁴ объединяет философов Гегеля, Ницше и Шопенгауэра, поэтов Шлегеля, Новалиса и Гёльдерлина в рамках традиции, утверждающей, что искусство есть экстагическое знание, выявляющее трансцендентные истины, недоступные непривилегированной публике. Из этого следует, что искусство призвано раскрыть сакральное и с этой же точки зрения оно должно быть противопоставлено другим видам человеческой деятельности, за исключением, разумеется, философии. Можно отметить, что концепция исключительности художественной деятельности, ее противопоставленности обычному у Ж. Дюбюффе в этом отношении соответствует романтической традиции. Что же касается экстагического знания, недоступного непосвященному, то напротив, Ж. Дюбюффе, по словам А. Яркиной, лелеял идеал искусства, доступного «человеку с улицы, идущему с работы домой». Но в докладе она показывает, что намерение выйти за рамки культуры у Ж. Дюбюффе потерпело крах, потому что «человек с улицы» гораздо сильнее обусловлен культурными рамками, чем интеллеktуал. Его сложнее разобусловить, вывести его понимание

4 *Schaeffer J.-M.* L'art de l'âge moderne (L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours). Paris: Gallimard, 1992.

за пределы культурных стереотипов. Пытаясь ответить на вопрос, почему интеллектual оказывается более подготовленным к восприятию искусства «вне норм», А. Яркина упоминает об исследованиях психолога Т. Шнейрла, который установил, что привлекательна лишь умеренная новизна, где элементы нового сочетаются с уже известными признаками. Для интеллектuala такой порог приятия «новизны» значительно выше, поскольку интеллектual, столь не любимый Ж. Дюбуоффе, владеет значительно большим объемом информации, который можно рассматривать в качестве «традиционного», и «следовательно, порог потенциального «неудовольствия» у него выше, чем у «человека с улицы».

Но в отношении к трансцендентности художественного опыта в контексте анализа Ар Брют возможны два подхода. В первом случае непосредственная экспрессия художника Ар Брют вызвана его соприкосновением со скрытыми смыслами. Не умея обозначить это вербально, выразить логическими связками речи, аутсайдер, или маргинал, как предлагает расширить этот образ художника А.С. Мигунов, выплескивает свой эмоциональный опыт неотрефлексированным. Такой опыт можно рассматривать как наиболее адекватно передающий сущность бытия, что вполне укладывается в рамки концепции романтизма Ж.-М. Шаффера. Во втором случае художником Ар Брют движет невозможность *не* рисовать, невозможность находиться в ситуации нетворчества, которое он, скорее всего, и не осознает как искусство. Очевидно, что оба способа рассмотрения художественного опыта Ар Брют проблематизируют тему «неотрефлексированного материала живого опыта» по А.С. Мигунову. Так снижается ли в этом случае порог субъективности? Если предпочтением первый вариант, то, безусловно, да. В таком аспекте искусство маргиналов может быть рассмотрено в связи с мистическим опытом.

Такой анализ предложил профессор А.В. Азов из Ярославля, выдвинув версию причины самоубийства знаменитого американского художника армянского происхождения Арчила Горки. Этот художник не вписывается в круг художников Ар Брют, потому что был профессиональным живописцем. В докладе А.В. Азова показано, как Горки, страдающий психическими нарушениями в результате пережитого в детстве опыта геноцида, выразил на картине «Черный монах» мучающий его образ, а затем повесился в невозможности скрыться от него. «Черный монах» у Горки отсылает к рассказу А.П. Чехова, прочитанному художником незадолго до создания картины. По мнению А.В. Азова, в этом произведении А.П. Чехов передал свой мистический или психиатрический опыт: здесь «плод игры воображения меняется местами с реальностью». Тот же эффект перемены положений фантазии или видения и действительности А.В. Азов выявляет и в картине Арчила Горки. Прочтя рассказ А.П. Чехова, А. Горки пережил трансперсональное состояние: ему воочию явился черный монах и, несмотря на ужас и нежелание фиксировать это видение, художник был вынужден запечатлеть его, а затем, не выдержав эмоционального накала, умереть. В данном контексте речь идет о пустоте неотрефлексированного опыта, определяемого как мистический, непосредственно перенесенного на холст, и в этом смысле — о произведении Ар Брют. Здесь исключительность достигается предельным напряжением и, по мнению А.В. Азова, пережитым мистическим опытом, непосредственно переданным художественным материалом.

Но когда А.С. Мигунов говорил о снижении порога субъективности, он, думается, имел в виду иное. Если мы представим себе шкалу культурных ценностей, то маргинал, по словам А.С. Мигунова, занят «обживанием низшей точки такой шкалы, выражаемой простейшими инстинктами и наивными представлениями». Поэтому маргинал, как правило, дилетант. Произведениями работы такого художника становятся по чужой воле, приходящей извне, из мира культуры. По нашему мнению, налицо некоторая оппозиция: маргинал — его культурные провайдеры. Маргинал, по определению, вне рамок культуры, а его дилеры или поклонники — по другую сторону, как было показано в выступлении А. Яркиной, они не могут прийти «с улицы», это интеллектualы, причем хорошо информированные в области искусства.

Но существует и мостик из одного мира в другой. А.С. Мигунов не случайно вспоминает таких известных персонажей народной культуры, как дурак, юродивый и сумасшедший. Будучи ниже первоначальной точки отсчета социальной шкалы, они, тем не менее, способны выражать глубокий философский смысл — за это их и ценят в народной традиции, только дурак может сказать правду царю. А.С. Мигунов приводит здесь пример пьесы Л. Пиранделло «Дурацкий колпак». Во многом перекликается с ним и выступление профессора МГУ *Ф.И. Гиренка*: «Художник — это юродивый, больной и одновременно блаженный». Неотрефлектированный опыт и в этом случае выражается на уровне сниженного порога субъективности.

СТРАННОЕ

Ф.И. Гиренок понимает такой опыт как непосредственную передачу сущностных смыслов, которая невозможна в ситуации соответствия индивида внешним культурным рамкам, потому что а priori художник — посторонний в этом мире. Возвращаясь к *Ж. Дюбуэффе*, рефреном звучит утверждение *Ф.И. Гиренка* о том, что удел художника — погибать, сходить с ума, бунтовать. Но бунт в данном случае неосознанный. Понятно, что художник-аутсайдер, по определению, не способен отразить свое собственное творчество. Однако у *Ж. Дюбуэффе* речь идет об индивидуальном, экспрессивном выплеске ощущений у такого художника (*singularité*), а *Ф.И. Гиренок* особо отмечает связь такого опыта с выявлением скрытых, неведомых смыслов. Художник, как пифия, проводник этих смыслов, «что-то неведомое высказывает себя через него». Поскольку истинные смыслы не подвластны волеизъявлению ищущего, то возможно лишь их узнавание в непосредственных следах их выражения, в искусстве.

Философское осмысление понятия «странное» выявило сходные категории чуждога в выступлении *Ф.И. Гиренка* и докладе *А.П. Козырева*. *Ф.И. Гиренок* рассматривает чуждое как постороннее, ведь семема слова «странный» — «сторона». *А.П. Козырев* обращается к творчеству *Сигизмунда Кржижановского* — вновь открытого отечественного писателя 30-х гг., называемого многими русским Борхесом, а иногда и русским Деррида. «Странное» — не только «сторона», но и «странник». *А.П. Козырев* называет *С. Кржижановского* странником, имея в виду метафизическое странствие. Странник в этом контексте — путешественник, изменивший на время своему ради чужого. Открытие нового пространства в странствии *С. Кржижановского* не совпадает буквально с географическим, путешественник находится в поисках иного пространства, иного времени и земли.

Ф.И. Гиренок также обращается к образу странника в поисках другого. Странник для него — художник. «Для художника естественно быть посторонним и неестественно быть своим». Художник подобен блаженному, юродивому или больному. Он в поисках другого, истины погибает, бунтует, сходит с ума. Он выходит из пространства повседневности в иное, неведомое пространство. В этом его странствие, как показывает *Ф.И. Гиренок*.

«Другое», подчеркивает *А.П. Козырев*, противопоставлено «безобразиям» этого мира. Путешественник, странник, выходящий на поиски «другого», на самом деле пребывает в поисках истинного, если вспомнить, что «для гностиков настоящий бог — чужой бог». А блаженные в этом понимании, по словам *А.П. Козырева*, странники, изгнанные правды ради, а не уехавшие по собственной воле.

Странное — это также неведомое. Так нить «странное» — «сторона» — «странник» — «чужое» — «другое» приводит и *Ф.И. Гиренка*, и *А.П. Козырева* в их рассуждениях к идее неведомого, которая противопоставляется обычному обывательскому взгляду на мир, механистическому считыванию предметов действительности. Неведомое в концепции «странного» *Ф.И. Гиренка* выявляет художник, метафизический странник по сути.

А.П. Козырев нашел интересующий его аспект странного в новелле С. Кржижановского «Странствующее “Странно”». В ней герой вырывается из обыденного пространства и совершает путешествие по математическому знаку «меньше»: отпив из волшебного пузырька, он превращается в микроскопическое существо. Здесь категория «странного» наполняется разными значениями в выступлениях Ф.И. Гиренка и А.П. Козырева.

Путешественник С. Кржижановского перемещается в пространстве и времени по законам не физического, а философского перемещения. В феноменологии Гуссерля время образует единство с сознанием. В путешествии героя С. Кржижановского время приобретает специфические свойства спрессованности, эта модель натуралистична и техногенна. Время представлено как поток, выходящий словно трамвай из депо. Испытать чувство обезвреженности, выпасть из потока времени — понятие опять-таки натуралистическое, а не символическое. В этой новелле А.П. Козырев отмечает натурализацию фантастического — прием, обратный по отношению к мифологизации натурального в символизме. Внешнее, окружающее пространство «перемешивается» в сознании героя, который постоянно путает просторное с тесным. Герой называет сам себя: странствующее «Странно».

У Ф.И. Гиренка философ ищет неведомое, странное, истинное, вглядываясь в художника, в искусство. Искусство обладает свойством проводника первозданного смысла. В этом контексте странное находится в состоянии «брют» в культуре, а настоящий художник — странный, маргинальный. Пример такого художника для Ф.И. Гиренка — Е. Гришковец. «Это странный художник. В нем еще есть что-то дикое, первобытное и потому заторможенное». «Странное» означает у Ф.И. Гиренка «настоящее», «истинное», то, что у А.С. Мигунова обозначается в его выступлении по философии маргинальных явлений как «нетронутый и неотрефлектированный материал живого опыта».

Ф.И. Гиренок не разделяет различных тенденций, не определяет маргинальное в искусстве, потому что его тема — странное — связывает эти понятия в единый узел. Однако современное искусство рассматривается Ф.И. Гиренком по отношению к актуальности странного в нем. И если нет созерцания, необходимого для извлечения смысла, то нет и мира, распадающегося на фрагменты. В этом и странность. Если художник способен проявить эту странность, то, значит, он сам, по словам Ф.И. Гиренка, «превратился в нечто незавершенное, во фрагментарную реальность».

«Странное» в контексте современного общества — его психологическая готовность к неожиданному, полагает в своем выступлении Ю.Д. Артамонова. Причем такая ожидаемая неожиданность определяется нежеланием иметь любые точки отсчета. С этим связывает Ю.Д. Артамонова и владение языком. Язык можно понимать как инструмент культуры. Владение языком определяет профессионализм, в то же время все более очевидными становятся негативные коннотации слова «профессиональный» — в смысле «узкопрофессиональный» или «владеющий только определенными приемами». Такая мода на непрофессионализм, считает Ю.Д. Артамонова, имеет глубокие корни, связанные со спецификой культуры XX века. В философии М. Фуко, Ж. Делёза и Ф. Гваттари современное общество описывается как «общество контроля», поэтому необходима узкая специализация; животное в заповеднике — метафора такого общества. Оно отгорожено рядом заборов и не видит общей, целостной картины. Поэтому характерной чертой мышления современности, кроме ожидания неожиданного, будет и однозначный интерес к нему без вопроса о его «качестве».

В концепции странного искусства Ф.И. Гиренка «порог субъективности» снижен до минимальной отметки, но речь идет не о маргинале, а о современном художнике, который в постмодернистской «шизоидной практике», по выражению А.С. Мигунова, лишь имитирует поведение подлинного маргинала.

Так обозначается проблема безумия и его имитации.

РОЛЬ БЕЗУМИЯ В ИСКУССТВЕ

Круглый стол по теме «Роль безумия в искусстве» состоялся в конце второго дня конференции. Здесь ставился вопрос о том, каким образом соединяются творческая деятельность и психологическая патология.

А.С. Мигунов в заключение анализа философии маргинальных явлений напомнил, что у древних греков было два различных толкования слова «мания» (*mania*). Мания как безумие в сугубо клиническом понимании и как одержимость в творчестве. Как соединить, как сблизить эти толкования?

Обсуждение за круглым столом выстроилось вокруг двух выступлений участников из РГГУ — А. Сосланда и Е. Улыбиной. Главный тезис А. Сосланда в том, что безумие привлекательно, аттрактивно. Привлекательность безумия связана с достигаемой в этом состоянии внутренней свободой, которая в некоторых случаях могла обернуться социальными репрессиями.

Аттрактивность безумия, по словам А. Сосланда, проявилась в самые давние времена в его сакральном характере. Религиозный транс имеет сходство с протеканием душевной болезни. Здесь еще раз можно вспомнить о юродивых. Состояние транса становится особенно привлекательным в традиции презрения и ненависти ко всему рациональному. Рациофобия в том или ином виде существует и в современной культуре. Кроме того, безумие привлекательно как гедонистически ориентированная концепция. Еще один аспект аттрактивности безумия А. Сосланд связывает с Новым временем, когда безумие привилегизируется не через сакральные каналы, а через художественные. Художник становится культурным героем в отличие от святого — культурного героя Средневековья. (Вспомним, что именно концепция романтизма предшествует появлению на авансцене искусства маргинала в облике художника Ар Брют.) Отсюда следует тенденция сопоставления художника и безумца. При исследовании темы сходства художественного вдохновения и измененных состояний сознания возникает жанр психопатологического дискурса⁵.

Патографический дискурс возникает в то же время, что и образ художника в качестве культурного героя, то есть в XIX веке. В данном случае исключительность подчеркивает противопоставление обычному. Поэтому тема «героя и толпы» в духе Т. Карлейля относится к интеллектуальной моде того времени. А. Сосланд трактует патографию, расширяя анализ психопатологических и патопсихологических явлений за пределы деятельности, непосредственно связанной с психиатрией, на такие области, как культура, искусство, наука, религия, история, общественная жизнь. Образцом психопатологического дискурса стала книга Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство», написанная в 1863 г. Концепция Ломброзо, обосновывающая связь психической патологии с типом личности, имела громадное количество последователей. В рамках патографии произведения искусства исследовались на предмет наличия «патологических» механизмов. А. Сосланд отмечает существование обратного процесса: когда, обращаясь к художественной культуре, заимствуется материал для метафор, позволяющий выявить структуру патологического феномена (например, метапсихологическая метафора — Эдипов комплекс). Другой источник метапсихологического дискурса — этнографические экскурсы в исследование культуры примитивных народов. В данном случае можно вспомнить работы З. Фрейда.

Но интересно и другое: «патографическая паранойя», как называет А. Сосланд особую предвзятость и гиперболизированное внимание к психопатологическим составляющим, характеризующим любой наблюдаемый предмет. Причем настоящее своеобразие (художественное, научное, в поведении, в общественной жизни и т.д.) игнорируется.

5 Доклад А. Сосланда о патографии был заслушан на пленарном заседании. Но в целях следования теме безумия мы поместили материал о патографическом дискурсе в этот раздел.

Безумие, по мнению А. Сосланда, прежде всего привлекает состоянием измененного сознания, столь знакомым в ситуации праздника. Как известно, на праздник нельзя не выпить... Кроме того, сумасшедший не работает (во всяком случае, от него этого не требуют) и не служит в армии. В некоторой степени это похоже на ситуацию праздника и, более того, карнавала. Маргинальность безумия связана с исключительностью больного: он не такой, как все, поэтому уже на этом уровне появляется нарциссизм. Что касается шизофреника, то он отличается особым чутьем к подлинному, не задавленному социальной фальшью.

В настоящий момент, считает А. Сосланд, наблюдается «депривилегизация» безумия. Стало модным относиться к безумным как к здоровым. Душевное заболевание обрело черты банальности. Особую роль играет имитация безумия в художественных практиках.

В докладе *Е. Улыбиной* не отрицается, что безумие привлекает, но, по мнению автора, это обусловлено действием защитного механизма. Он ограждает человека от страха, который люди обычно испытывают перед душевнобольным. Известно, что когда мы чего-то боимся, то пытаемся найти в этом привлекательность. *Е. Улыбина* напомнила факт, отмеченный у *М. Фуко* в «Истории безумия в классическую эпоху»: после того как сумасшедших перестали запиравать, люди с психической патологией стали близки нам территориально. А исчезновение внешних границ вызывает страх. Следствием становится формирование новых границ. На этом пути формирования новых границ, отметил *Е. Улыбина*, возможен выбор между двумя дорогами: попытаться сделать страшное нестрашным или приручить это страшное, лишить его статуса чужого. Полностью осуществить такое превращение сложно, но можно включить странное в нашу жизнь. Каким образом? Можно поиграть в безумие — отсюда многочисленные случаи имитации безумия в искусстве, но не только в искусстве; чтобы обезопасить себя от страха перед терроризмом, люди играют в шахидов. А можно создать, например, особую заинтересованность безумием — сумасшествие стало модным. Безумие стало рассматриваться как признак гениальности, но оно начало и эксплуатироваться. Искусство сумасшедших вполне вписалось в культурную жизнь с ее выставками, ценами на произведения и рекламой. В связи с этим возникают этические проблемы.

Здесь мы сделаем отступление, которое позволит остановиться на примерах искусства, созданного при участии больных с синдромом Дауна.

В рамках культурной программы конференции был показан фильм о «Театре протодушных» *И. Неупокоева*. Театр известен тем, что в нем в качестве актеров заняты люди с синдромом Дауна. Эти больные — «странные» и «иные» в нашем мире, но фильм по «Повести о капитане Копейкине» *Н.В. Гоголя* — профессиональное кино, в отличие от маргинального творчества дилетантов. Образы, создаваемые больными с синдромом Дауна, удачно вписываются режиссером в общую канву повествования, которую озвучивает дикторский голос за кадром. От больных и не требуется быть артистами: сама фактура повести, фантазмагорической и странной, как и многие произведения *Гоголя*, предоставляет возможность показа без особых требований к мастерству актеров. Характерная внешность артистов создает ту ситуацию остранения по отношению к зрителю, которая наиболее выигрышна в сочетании с музыкой, текстом и цветовым оформлением.

Второе отступление о произведениях искусства, созданных при участии и благодаря больным с синдромом Дауна, связано с докладом художника *Р. Мамедова* «*Тайная Вечера*» в сумерках сознания». Выступление вызвало, с одной стороны, негативную реакцию у некоторой части зрителей, с другой, оживленную дискуссию, и не только потому, что было выполнено при участии больных, но еще за счет провокативного использования евангельского сюжета Тайной Вечери. *Р. Мамедов* создает картины, используя технику фотографии. Автор принес для показа на конференции произведение, которое повторяет композицию знаменитой фрески *Леонардо*. Убрав ненужные детали архитектуры и окружения, художник сосредоточил внимание на образах апостолов и Христа.

Р. Мамедов также повторил прием Леонардо, разделив апостолов на группы по три. Специфика лиц больных с синдромом Дауна, одетых в тоги и исполняющих роли апостолов и Христа, резко контрастирует с устоявшимися художественным стереотипом такого рода композиций. Кроме того, и Христа и Иуду на картине Р. Мамедова воплощает один и тот же прототип. (Впрочем, такая интерпретация тоже не нова: Ф.И. Гиренок, говоря о фрагментарности искусства в своем докладе, вспоминает замечание Д. Мережковского, высказанное о картине Леонардо: «У него Христос равен Иуде».) Произведение Р. Мамедова вызвало споры о допустимости такой интерпретации, о толерантности по отношению к чувствам верующих. Однако никто не задавал вопросы об этической составляющей, что после сказанного Е. Улыбиной стало предметом дискуссии.

Действительно, по словам Е. Улыбиной, нужно раздельно рассматривать творчество сумасшедших и использование продукта творчества в чьих-то интересах. Ведь больной человек не отдает отчета в том, что его используют и, возможно, для каких-то корыстных целей. Сумасшествие превращается в ренту. Сумасшедших демонстрируют, получая деньги (аналогичный пример — показ за деньги бородатых женщин). Следующий момент использования сумасшедших связан с их творчеством — их рисунки стали популярны, а значит, выросли в цене.

Поэтому в интересе к искусству сумасшедших, по мнению Е. Улыбиной, необходимо разделять этические и личностные проблемы, выявить гуманистические и антигуманистические тенденции. Когда идет речь о творчестве, не надо забывать, что взгляд на него со стороны заинтересованного зрителя и со стороны безумного совершенно различен. Тот, кто использует в своих целях сумасшедшего и его творчество, склонен к его приручению, лишая права на самостоятельную личность и приватность, заключила Е. Улыбина.

Дальнейшая дискуссия затронула проблему использования сумасшедших для создания произведений искусства, а их собственного творчества — для продажи. Разногласий между основными выступавшими не было, прозвучали лишь уточнения. Да, безумие привлекательно, но это защитная реакция на страх. Основные две темы последующих дискуссий — об имитации безумия в искусстве и этическом подтексте интереса к творчеству сумасшедших.

Имитация безумия является еще одним свидетельством его аттрактивности. Но возможен и другой взгляд на проблему: имитация безумия появляется тогда, когда необходимо спровоцировать сильную негативную эмоциональную реакцию. Первое характерно для понимания искусства в романтической парадигме культуры, когда сумасшедший художник оказывается противопоставлен «простым смертным», толпе. Имитация транса широко используется в современных художественных акциях и перформансах, в способе постановки многих из них угадывается интерес авторов к шаманизму. Часто художники принимают вид сумасшедших, как, например, А. Бренер на выставке «Художник вместо произведения», который надел на голову чулок и прыгал по всей выставке, останавливаясь перед некоторыми картинами и покрикивая: «Меня не взяли участвовать в выставке». Все это делается скорее с целью обратить на себя внимание, хотя иногда так выражается и концептуальная идея. Подобная имитация чаще всего адресуется подготовленной элите, а точнее, определенным критикам, которые об этом сразу же и напишут. В том случае, когда художественный перформанс становится достоянием более широкой общественности, «безумец» рискует быть разоблаченным и о его действиях могут судить, руководствуясь не «артистическим», а административным или уголовным правом. О чем говорит, например, эпизод с рубкой иконы А. Тер-Оганяном.

АРТ-ТЕРАПИЯ: ПРАКТИКА И ТЕОРИЯ

Арт-терапия стала главной темой еще одного круглого стола в рамках конференции. Арт-терапия, то есть лечение творчеством, подчинена динамике психической болезни и призвана способствовать решению задач, стоящих перед

врачом. Некоторые особенности болезни можно проявить через образы. Одним из первых, кто использовал арт-терапевтический прием, был маркиз де Сад, который разыгрывал с больными в клинике свои пьесы. Этот опыт также можно отнести к групповой терапии.

Е. Улыбина, говоря об этических проблемах, заметила, что в арт-терапии особое внимание уделяется изменениям в самом художнике, а продукт мало значим. Как только продукт становится предметом продажи, возникает опасность, что общество не будет заинтересовано в излечении. Рисунки для него могут быть дороже больного и его состояния. На это следует обратить внимание, но ценности арт-терапии никто не отрицает.

Основные предпосылки развития арт-терапии, ее направления и функции были раскрыты в подробном докладе В.В. Гаврилова «Диалог реабилитации и творчества». Среди предпосылок арт-терапии В.В. Гаврилов называет наскальную живопись, как бы инсценировавшую удовлетворение различных потребностей древнего человека, театр античности, призванный освободить человека от его переживаний с помощью катарсиса, религиозную практику иконописи (образ Богородицы «Прибавление Ума», по преданию, вернул рассудок благочестивому иконописцу, запечатлевшему в XVII веке видение Богородицы). Важно, что постепенно творчество выступает в роли альтернативы страдания («чем бы дитя ни тешилось»). В XX веке искусство душевнобольных описано психиатрами, коллекционируется и становится образцом контркультуры у Ж. Дюбуаффе и А. Бретона.

В то же время у З. Фрейда, отмечает В.В. Гаврилов, творчество связывается с механизмом сублимации, арт-практика пациентов им игнорируется. Но К.Г. Юнг уже обратил внимание на благотворное влияние рисования на пациентов. Специфика арт-терапии в России связана с деятельностью лечебно-трудовых мастерских (терапия занятостью).

Во второй половине XX века реабилитация маргинальной культуры и ее исследования как социально-психологического и культурного феномена позволили начать новый этап изучения влияния творческой деятельности на душевнобольных и те особенности экспрессии, которые свойственны и художественному сознательному процессу, и рисованию сумасшедших. Для этих целей в 1959 г. в Вероне организуется Международное общество психопатологии экспрессии (СИПЭ / SIPE). К этому же периоду относится особый всплеск интереса к патологическим состояниям, многие художники и поэты экспериментируют с наркотическими препаратами. (Здесь отметим Анри Мишо, знаменитого французского поэта и художника, одна из книг которого полностью посвящена подобному психоделическому опыту.) Отклонения не имитируются, а провоцируются, и цель подобной провокации — вызвать новое состояние творческой экспрессии.

В СССР, по словам В.В. Гаврилова, возможности исследования творчества сумасшедших сдерживались рамками официального искусства, поэтому им интересовались в основном психиатры. Но с середины 90-х гг. формируются уже два наиболее заметных отечественных собрания психопатологической экспрессии, которые при участии арт-экспертов сопоставляются с зарубежными и трансформируются в художественные. (1996 г. — Музей творчества аутсайдеров в Москве; 1997 г. — арт-проект «Иные» в Ярославле, выросший из коллекции искусства аутсайдеров.)

Определяя арт-терапию, В.В. Гаврилов рассматривает ее как лечебно-реабилитационное вмешательство, охватывающее использование визуального ряда искусств (рисунок, живопись, коллаж, мозаика, лепка, грим, боди-арт, куклы, инсталляции из предметов, фотография и т.д.). Здесь В.В. Гаврилов выделяет два подхода в арт-терапии. Наряду с арт-терапией, которая нацелена на развитие собственного творческого потенциала больных, В.В. Гаврилов говорит об арт-терапевтической практике воздействия профессиональных художественных произведений на больных. Это так называемый импрессионный вариант в отличие от первого, экспрессивного.

Среди направлений арт-терапии В.В. Гаврилов, опираясь на исследования Т.Ю. Колошиной, называет психоаналитическое, психодинамическое (вариант

юнгианской аналитической психотерапии), гуманистическое и экзистенциальное. Среди основных функций арт-терапии особо можно выделить две. Первая служит диагностическим целям. Между тем, никаких рисунков не достаточно для точной постановки диагноза — они являются вспомогательным средством. Вторая функция представляется более важной, потому что у душевнобольного обычно нарушены коммуникативные связи, он замкнут в себе. Творчество позволяет ему найти форму контакта с социумом. Арт-терапия способствует раскрытию личного потенциала, самостоятельное творчество является аутотерапевтическим актом. Арт-проект «Иные» в Ярославле имеет широкий спектр деятельности, арт-терапия является одной из основных его составляющих. Цель проекта — создание первого в провинции научно-исследовательского центра-музея творчества душевнобольных. «Иные» оказывают внедиспансерную помощь больным с «психиатрическим» опытом.

В выступлении художницы и психолога *Варвары Сидоровой* соединились философское осмысление терапии творческим выражением и тенденций современной психологии и современного искусства. Можно выделить, по словам автора доклада, тенденцию к полимодальности, когда в искусстве сочетаются различные материалы и практики. Арт-терапевты пользуются этим синтезом для выявления многочисленных форм экспрессии. Необходимо также учитывать связку тело—сознание. Этот опыт апробируется в современных перформансах и отчасти опирается на традиции японского танца буюто. В числе методов, использующих телесно ориентированные практики, можно назвать терапии Райха и Лоуэна. Распространена тенденция к импровизации и к выражению пограничного состояния сознания в снаподобных состояниях, тенденция пребывания в полифоничности восприятия и исследования мифа и ритуала. Импровизация помогает проявлению связки тело—сознание и используется в групповой терапии. Что касается тенденции исследования мифа и ритуала, то, по нашему мнению, интерес к мифологии определился еще в XIX веке, но важно, что в тенденции современного искусства видно стремление к воссозданию шаманских практик, кстати, связанных с вхождением в транс.

Следующие выступавшие во время круга стола больше рассказывали об опыте проведения арт-терапии. *Патрисия Жаноди*, психиатр, психоаналитик, философ и писательница, рассказала о работе в клинике во Франции. Те сеансы арт-терапии, которые она проводит, предназначены не для пациентов, а для санитаров. Известно, какая у них трудная и утомительная работа. В целях разрядки и смягчения обстановки П. Жаноди один раз в неделю собирает их в своем кабинете. Каждому предлагается записать коротко один эпизод сегодняшнего дня, связанный с работой и больными. На это отводится пять минут. Дальше все читают друг другу, обсуждают написанное в течение пяти минут, а потом пишут отклик, уже поменьше. Так в течение часа. Эти эмоциональные опыты самоописания помогают психической реабилитации сотрудников клиники, ухаживающих за душевнобольными.

Выступление *Лизы Морозовой*, художника и психолога, сопровождалось показом перформансов, провокативных по форме. Сделав краткое отступление, заметим, что ее доклад на пленарном заседании так и назывался: «*Провокативные формы и стратегии в современной культуре и искусстве*». Автор рассматривает провокативное поведение как катализатор развития, базовый социально-психологический механизм развития культуры. В качестве провокативных форм, по мнению автора доклада, можно рассматривать авангардное искусство, перформанс, инсталляции, боди-арт, молодежную субкультуру. Среди исторических предшественников провокативных форм — первобытные ритуалы инициации, карнавалы, юродство. Заметим, что и шаманизм, и провокативные перформансы основаны на имитации состояния, пограничного с душевной болезнью, сумасшествия, агрессии и т.д. Карнавалы — тоже смена личины, ряженые, игра в «другого», которому позволено выходить за рамки установленных правил.

Фильм, который показывала Лиза Морозова, демонстрирует ситуацию такой игры, но как бы «по-настоящему». Надо сказать, что Лиза — ученица

Ю. Соболева, знаменитого шестидесятника, представителя московской школы «неофициального искусства», умершего в 2002 г. Он был руководителем «Интерстудио», Международной мастерской Театра синтеза и анимации в Царском Селе. В этом учебном заведении готовили художников, профессионально занимающихся перформансом, инсталляцией, боди-артом. Каждый перформанс и инсталляция были основаны на личной мифологии автора и подводили итог определенному этапу его жизни.

В чем же провокативность новых форм искусства? Уже говорилось о нарушении привычных стереотипов, но это декларировали все авангардные течения с начала прошлого столетия. В современных тенденциях прослеживается желание нарушить все табу — от сексуальных до социальных. Кроме этого — шокировать зрителя эмоционально. Правда, такого рода шок рассчитан не только на зрителя; сам художник — манипулируя со своим телом, ложась на бритвы, ходя по углям и т.д. — переживает нечто вроде катарсиса. Поэтому можно назвать практику такого рода перформанса терапевтической. Что же касается эпитета «провокативный», то он, по-видимому, относится к реакции отторжения, вызываемой у человека видом болезненных операций, крови. Напомним, что подобный прием использовал уже Л. Бунюэль в фильме «Андалузский пес»: когда показано, как бритва режет глаз. В одном из фильмов о перформансах, продемонстрированном Л. Морозовой, тоже участвует бритва — но не одна, а множество. Спонтанно привязанные к подолу платья, они случайно ранят движущиеся в танце ноги. Художница Н. Зубович, танцующая с бритвами в этом фильме, сказала: «В детстве я очень любила сказку “Русалочка”. Потому что героиня сказки приняла решение научиться ходить как люди, по земле. Каждый шаг причинял ей нестерпимую боль, это была плата за свободу. Я тоже стою на пороге изменения и причиняю себе боль, чтобы начать жить самой в том мире, который я для себя выбрала. Это мой собственный ритуал инициации».

Такой арт-терапевтический опыт ближе к современному искусству, чем к клинике, но главной задачей этого обсуждения за круглым столом было как раз объединение различных подходов в общем дискуссионном поле.

СТРАННЫЕ ХУДОЖНИКИ

Как же действует болезнь на творчество художника? И встречный вопрос: как творчество помогает больному? Примеров известных людей, страдающих психическими недугами, очень много. Достаточно вспомнить Ван Гога и Стриндберга, которым посвящена знаменитая книга К. Ясперса. Но интересен опыт современников, изучающих творчество душевнобольных художников и его влияние на болезнь. На конференции об этом говорили *В.В. Гаврилов* и *Н. Мусянкova*.

Многие больные рисуют, занимаются творчеством, но настоящие произведения искусства встречаются так же редко, как у здоровых, потому что талант не связан с тем, что человек болен. Однако болезнь может придать творческому выражению особую остроту экспрессии, если речь идет действительно о незаурядном художнике. К таким людям относился и Александр Павлович Лобанов, долгие годы наблюдавшийся в загородной психиатрической больнице г. Ярославля, где его лечил и отметил впервые его творчество *В.В. Гаврилов*.

А.П. Лобанов с детства страдал глухонемой, вследствие этого психическое и умственное развитие было задержано. Он попал в больницу из-за возбужденного поведения и к 30 годам начал рисовать. Рисовал очень много, до самой смерти в возрасте 79 лет в 2003 г. Возможно, рисование способствовало упорядочению его поведения. Творческая деятельность помогла ему сохранить свою личность и предохранить от деградации, на которую он был обречен из-за своей глухоты и немоты. В рисовании он использовал простые материалы — шариковые ручки, карандаши, такие «непритязательные» материалы характерны для душевнобольных. Некоторые первые работы *А. Лобанова* были созданы на обратной стороне политических агитплакатов. В творчестве больного

художника смешались идеологические агитки, представления о мире (довольно сумбурные) и те впечатления, которые он получал от поездки в город, в фотоателье, в охотничий магазин.

Но главной особенностью творчества А. Лобанова является фиксация феномена самоосознания, появления «Я», характерного для детей уже с трехлетнего возраста. Но А. Лобанов, поздно достигший осознания «Я», видимо, был настолько потрясен этим событием, что даже подписывал работы «Я-рисование». Многие его работы представляют собой автопортреты. Они свидетельствуют о стремлении к «утверждению собственного “Я”, своего места в субъективной мифологизированной обыденности».

Кроме В.В. Гаврилова о маргинальных художниках говорили *Доминик де Миско*, французская художница, и Н. Мусянкова из Государственной Третьяковской галереи. Д. де Миско продемонстрировала фотографии работ вьетнамских художников, а Н. Мусянкова рассказала о творчестве душевнобольных из Австрии, объединенных в специально созданном в 1981 г. недалеко от Вены центре — Доме художников Гуггинга. Этот центр возник благодаря усилиям доктора Лео Навратила и стал одной из первых в мире организаций, где к душевнобольным относятся в первую очередь как к художникам. Здесь существуют все необходимые условия для творчества, художники работают в мастерских и выставляют свои работы в художественной галерее и музеях. Существование такого центра, как Гуггинг, стало возможным только в художественном пространстве постмодернизма, в котором Ар Брют стал одним из направлений современного искусства, равным любым другим, по мнению автора доклада.

ИНСЦЕНИРОВКА В ПОПЫТКЕ ПРЕОДОЛЕТЬ БОЛЕЗНЬ

Художникам-душевнобольным творчество помогает жить, налаживать связи с «внешним» миром, которые у них нарушены. Но попытки справиться с болезнью сталкиваются с деструктивной силой, от которой трудно уйти, потому что она — в самом больном художнике. Меланхолия, описанная З. Фрейдом⁶, обладает тем сходством с печалью, что так же возникает в результате потери, но потеря в случае печали конкретна, и есть надежда, что в будущем все признаки этой печали пройдут, время заглядит переживания. Меланхолия отличается исчезновением интереса к окружающему миру, самоедством, чувством никчемности и в крайних случаях приводит к самоубийству. Пытаясь найти причину такого трагического исхода этого состояния, З. Фрейд приходит к выводу, что и меланхолия свидетельствует о потере, но этот объект идеальный — часть «Я». У больного одна часть «Я» противопоставляется другой, критически ее оценивает и делается как бы посторонним объектом. Происходит идентификация «Я» с оставленным любимым объектом, который, таким образом, становится и объектом критики и объектом ненависти. Поэтому амбивалентный конфликт, находящий выход в нарциссическом отождествлении объекта, вызывает ненависть, которая может получить удовлетворение в самоубийстве.

Патрисия Жаноди считает, что меланхолия и театр связаны между собой. В выступлении на конференции она поставила целью выявить конститутивную связь различных вариантов меланхолии с тем, как «инсценируется» меланхолический объект: или он «помещен» в собственное тело (и тогда мы имеем дело с патологией), или он выводится на другую сцену, творческую. Возможно рассмотрение его и на театральной сцене, и на сцене искусства в различных его сферах, а можно еще воссоздать клиническую инсценировку, в рамках его клинического анализа. Таким образом П. Жаноди решила исследовать непривычные соответствия между сценой искусства и аналитической сценой. Это еще и попытка проблематизировать саму тему сцены. Для анализа П. Жаноди выбрала пьесу, написанную известной английской писательницей Сарой Кан, покончившей с собой некоторое время спустя после того, как в 28 лет написала пьесу. Пьеса называется «4.48. Психоз» и была поставлена в 2002 г. в Театре де Буфф режиссе-

6 Фрейд З. Печаль и меланхолия.

ром Клодом Режи с Изабель Юппер — исполнительницей главной роли. Интрига очень проста с первого взгляда: с самого начала героиня объявляет о времени самоубийства — в 4.48 она повесится. В течение всего действия она находится в крайнем напряжении и демонстрирует невозможность высказываться: писать и говорить. Но при этой заявленной невозможности она постоянно говорит, но говорит с кем-то, кого не существует. Это воображаемая «она», которая никогда не была рождена и всегда мертва. В финале, когда самоубийство уже произошло, тело продолжает говорить. И тут возникает инверсия — от «не смотри» она переходит к «смотри», от ненависти — к любви. Ненависть, воплощенная в собственном теле меланхолическим объектом, уходит через финал в любовь.

Постановка Клода Режи заставляла реально ощутить существование этого невидимого объекта, к которому адресуется героиня: Изабель Юппер стояла лицом к публике с неподвижными, как бы застывшими, ногами, медленно проговаривая текст. Лицо ее было освещено, а ноги оставались в темноте. В особо драматические моменты тень образовывала огромный квадрат, затем уменьшалась и проецировалась прямо перед актрисой... она была третьим персонажем (кроме героини и врача), и не было никаких других декораций. Как не вспомнить опять З. Фрейда: «тень объекта пала на "Я"!»

Ненависть, переходящая в финале пьесы в любовь, заплатила за это: «смотри на меня» означает «смотри на меня исчезающую, меня умирающую». Чтобы победить ненависть, необходимо представить себя как объект любви для другого.

Продолжая тему инсценировки для меланхолического объекта, в следующем своем докладе П. Жаноди пытается аналитически выявить соотношения между вымыслом и метапсихологическими гипотезами. Героиня пьесы Сары Кан ищет избавления от мучающего, раздирающего ее чувства. Стремление к самоубийству можно в этом случае рассматривать как поиск выхода, попытку выздоровления.

З. Фрейд анализирует самоубийство при меланхолии как взрыв садизма «сверх-Я», провоцирующий переход к самому акту самоубийства, минуя нарциссическую тенденцию самосохранения. Тень, о которой говорилось выше, связана с осуществлением своеобразной идентификации, негативного образа искомого объекта, соединенного с «Я». Даже врач появляется в пьесе Сары Кан за занавеской, и он застигнут царством теней. Таким образом, самоубийство представляется как победа над объектом, который, исчезая, не будет больше разрушать «Я». З. Фрейд таким образом, по мнению П. Жаноди, привелегизирует натиск ненависти, после которого в результате соединения «Я» и «сверх-Я» в суициде проступает истинное лицо «Я».

Но такой подход к анализу меланхолии не единственный. Мелания Клейн, например, выдвигает тезис, что суицид помогает объединить «Я» и его объекты любви. В пьесе Сары Кан — это выраженное героиней желание достичь того объекта, который не родился и еще не умер.

Но еще один вопрос, на который ищет ответа П. Жаноди: что происходит на аналитической сцене? В пьесе очень хрупкая связь героини и ее врача, она необходима, но ее развитие ведет к ее же отрицанию. Врач-собеседник в пьесе прячется от разговора, он лишь, как зеркало, отражает ее слова, стремясь избежать смертоносного эффекта этих слов. Слова оказываются скользкими между двумя полюсами — ненависти и любви. Каким образом — это будущая задача анализа инсценировки меланхолии.

Из выступления П. Жаноди можно заключить, что пьеса Сары Кан — не только творчество, ярко демонстрирующее возможности инсценировки меланхолии, но и попытка ауто-арт-терапии, не приведшая к успеху.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ОБЛОМОВ

Другой пример описания психического нарушения в литературном произведении совершенно неожиданно представил А.С. Мигунов в докладе «Неизвестный Обломов». Если у П. Жаноди художественный образ героини Сары Кан вы-

рисовывается по мере анализа ее болезни, то у А.С. Мигунова образ Обломова рассматривается как «особый характерный тип с обостренной сверхчувствительной психосоматической коррекцией». О психосоматических нарушениях у Обломова свидетельствует та же лень, которая многим читателям этого романа казалась признаком никчемности героя и пороком его среды. Но А.С. Мигунов цитирует статью русского психиатра К. Рота, в которой неврастения рассматривается как причина лени. А.С. Мигунова интересуется эстетическая составляющая психосоматики. Обострение такого состояния не обязательно требует вмешательства медицины, ему может помочь наука, искусство или... влюбленность. В общем, подобные расстройства могут обернуться массой достоинств, усилить фантазию и чувствительность. Особо А.С. Мигунов отмечает плодотворность совпадения психосоматики и природной способности к творчеству.

С. Зонтаг в статье «Болезнь как метафора» замечает, что туберкулез в XVIII веке был окружен романтическим ореолом, а здоровье воспринималось как вульгарное. В XX веке и теперь стало мифологизироваться безумие. По мнению А.С. Мигунова, роман Гончарова показывает, что психосоматическое расстройство Обломова — не только и не просто болезнь, а творческое состояние, характерное для той эпохи дворянской культуры в России.

СТРАННЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА

Странное в искусстве — не только в творчестве странного художника. Еще один аспект анализа странного был рассмотрен на конференции в рамках характера выражения, «языка» или «языков» искусства. Странное можно определить как «непонятное», и возникает необходимость обоснованной интерпретации, выявления значений. В выступлениях на конференции были затронуты темы специфики выражения и его интерпретации на примерах в различных областях искусства: живописи, инсталляции, кино, литературе, музыке.

Художник интерпретирует в творчестве свое ощущение мира окружающего и внутреннего, тот художник, у которого нарушена связь с внешним миром, пытается восстановить ее в образах на холсте, бумаге, создать сценическую постановку своего нарушения или деколлажа между собой и другими. Не всегда этот деколлаж говорит о душевной болезни, но попытка найти связь между «мною» и другим миром часто находит форму, свойственную и современному искусству, и художнику-маргиналу.

Выступление *Н.В. Смолянской* было посвящено странной кукле. Кукла трактуется как знаковое соединение «меня» в качестве объекта и знака соприкосновения. Иногда сам художник может преобразоваться в «куклу», чтобы придать символическую форму тому, что не считывается.

Странную куклу автор рассматривает на примере кукол художника-сюрреалиста Ганса Беллмера. Видимо, подверженный каким-либо психическим расстройствам, художник создает женский персонаж, который он мог собирать и моделировать так, как ему вздумается. Беллмер выстраивал композиции из кукол с четырьмя ногами, эти эротические инсталляции символизировали его ощущение собственного тела. Игры сюрреалистов с означившим пробудили у них интерес к различного рода предметам, приобретающим иную, нежели в обычном мире, функцию «странности». Одним из таких предметов выступает тело. В куклах Беллмера очевиден деколлаж в восприятии мира.

В современном искусстве последних лет художественный язык, выражающий эту тенденцию, часто основан на использовании самого тела художника или «перформера». Здесь живое тело приобретает черты некоторой остраненности. В перформансе «Сестра», поставленном автором совместно с группой «Слепые», персонаж и его слепок, «сестра», как бы диалогизируют опыт телесности и ее символической идентификации в манекене. При этом они иногда сливаются или меняются местами: живой персонаж может быть так же механистичен, как кукла, «сестра», а кукла слишком не вылеплена, чтобы ее можно было идентифицировать.

Доклад профессора *В.Л. Рабиновича* представляет собой анализ изображения зонтиков в произведениях Р. Магритта конца 30-х гг. XX в. и зонтиков в произведениях лучистского периода М. Ларионова так, как они представлены в его иллюстрациях к литографированной книге А. Крученых и В. Хлебникова «Мир с конца» (начало 10-х гг. XX в.). Конечно, в случае М. Ларионова речь идет не столько о зонтиках, сколько о зонтикоподобных изображениях, которые иллюстрируют некоторые произведения в этой книге (например, «Уличный шум»).

Здесь сталкиваются два художественных концепта: приближенный к грядущей беспредметности (супрематизм Малевича) и сущностный абстракционизм при предельно точном изображении предметов (Магритт). Зонтики Р. Магритта в манере этого художника названы им «Каникулы Гегеля». Автор доклада привлекает к анализу частные письма Р. Магритта по поводу его зонтиков и многочисленные наброски, подготовившие окончательный вид этого произведения.

Компаративистский ход имеет своей целью, по мысли автора, обозначить некую общность между двумя типами абстрактного изображения природы, так, как они складывались в рамках «другого искусства»⁷ в XX в. на русской и западной почве, в начале века и его середине.

В выступлении *Т.Н. Юшмановой* анализируется специфика киноязыка режиссера Владимира Кобрин. Ушедший из жизни несколько лет назад В. Кобрин не стал широко известен, особенности странных образов его фильмов, к сожалению, еще недостаточно исследованы философски. Режиссер начинал в 1989 г. на студии «Научфильм» с научно-популярного фильма про электроны. Но уже в первых фильмах для его виртуальных построений характерны интуитивные образы и мистическое измерение. Впоследствии В. Кобрин продолжал работать в отрешенном от нарратива метапсихологическом кино. Он разрабатывал, по мнению Т.Н. Юшмановой, оппозиционные пары образов, в основном противопоставляющих тему жизни и смерти. В его фильмах четко прослеживается сопоставление видимого и невидимого: режиссер как бы продуцирует сквозные миры, где одни из них входят в другие. Образы жизни и образы смерти создаются особыми формами — формами наполненности и пустоты, в оппозиции открытого и не открытого. Поскольку В. Кобрин пришел из документального кинематографа в игровой, то, по мнению автора, в его работах прослеживается связь между наукой и искусством, знаком и символом.

Т.Н. Юшманова анализировала творчество В. Кобрин на примере фильма «Групповой портрет в натюрморте», фрагменты которого были показаны на конференции. Особое внимание у В. Кобрин уделено образам времени, пространства, смерти. Пульс времени обозначается как скорость, с которой демонстрируется движение поездов метро. В результате ускорения жизнь кажется быстротечной пульсацией этих временных и невременных рядов.

В противоположность нормальному, обычному порядку вещей, где все явлено, В. Кобрин ставит в основу своего творческого метода неявленность. Режиссер создает своего рода обратную иллюзию: у него экран становится окном, из которого персонаж выходит в зал, а не зритель входит в выдуманную реальность. Открытые пространства погружаются в темноту, инверсивно создавая оппозицию видимого и невидимого. В кино В. Кобрин странное заключается во взаимопроникновении миров жизни и смерти.

В выступлении *Ю. Синеокой* «Сказки-маски» дана новая, странная интерпретация известнейших стихов К. Чуковского («Тараканище») и А. Милна («Баллада о королевском бутерброде»). Странное представлено в докладе как «скрытый смысл», не титульное измерение сказок.

Перечитывая по-новому сказки К. Чуковского, автор доклада сопоставила реалии сталинского времени с хорошо знакомыми образами: Мойдодыр, кривоногий и хромой, напоминает И. Сталина, а Крокодил в пенсне — Л. Берия. «Муха-Цокотуха» — зарисовка о мещанском счастье, рухнувшим с появлени-

7 XX век называют веком «другого искусства» и «другой науки».

ем Паука с Лубянки и т.д. Особое внимание Ю. Синеокой привлек образ Тараканища. Автор рассматривает весь текст как основные этапы сталинского правления. Здесь и приход к власти, страх, невозможность инакомыслия, репрессии и охвативший всех ужас: «Бедные, бедные звери! Воют, рыдают, режут! В каждой берлоге и каждой пещере злого обжору кланут!» Но это странное совпадение не согласовалось с датой написания «Тараканища» — 1922 г. Однако предположение Ю. Синеокой нашло подтверждение в черновиках К. Чуковского, из которых ясно, что он писал «Тараканище» не лично о Сталине, а о красном терроре вообще. В рассказе из жизни дореволюционной деревни все изменяется с приходом представителей властей, обысками. Карандашная запись на обороте свидетельствует о настроении автора: «...второй день милиционеры. Никого не впускают и не выпускают... А ведь в доме маленькие дети». Дальше — те строчки, которыми теперь начинается «Тараканище», а ниже — описание «страшного и ужасного» Таракана. Внутри наброска слова: «Красный Таракан», что дает возможность Ю. Синеокой сделать вывод, что главный герой у Чуковского — Красная Россия с ее репрессивным аппаратом и насилием. Известно тараканье прозвище Сталина, которым он обязан Осипу Мандельштаму, но увидеть странное соответствие в названии детской сказки и реалий послереволюционной жизни помогает новое прочтение Ю. Синеокой. Как мы помним: «Сказка — ложь, да в ней намек...»

Второй пример странной интерпретации — «Баллада о королевском бутерброде» А. Милна. Автор сопоставила стихотворение, изданное в 1924 г., за пять лет до «великого перелома» и первой пятилетки, и новые экономические стратегии СССР. Ю. Синеокая прослеживает аналогию между историей о короле, захотевшем бутерброд с маслом, но наткнувшемся на непреодолимую стену дворцовой бюрократии, и грандиозностью замыслов политического руководства СССР, в итоге оборачивающейся лишь видимостью достижения. Это шутовское сравнение, конечно, можно и не принимать всерьез. Но подобный «перевод» с детского на взрослый расширяет возможности прочтения хорошо известных текстов, открывает «неведомое» в том, что наизусть заучено и уже сформировало определенные стереотипы понимания.

Сказки, как показывает Ю. Синеокая, это маски, шифры, истории с двойным дном. Все зависит от того, чьими глазами и в какое время прочитан текст.

О реконструкции смыслов в произведениях художника И. Кабакова рассказала Т. Постникова. Инсталляции И. Кабакова воссоздают будто бы самые значимые нам обстоятельства жизни — коммунальные квартиры 60-х гг. с типичными элементами быта их обитателей.

Реконструкция смысла переводит *бытование повседневного* в область *события*. Событие концентрирует на себе внимание. Концентрация внимания на событии ощутима, особенно в сравнении с тем, что в повседневной жизни внимание рассеяно. Внимание рассеивается по закоулкам и трещинам мелких забот. Реконструкция привычных смыслов состоит в понимании того, что нечто является потенциально объяснимым. Итак, освоенные смыслы реконструируются онтологически присущим порядком привычного. *Странное* приобретает значение события внутри нашего осознания повседневности.

Профессор Р. Харви из Университета Стони Брук в США выступил с анализом странного, опираясь на известный текст Д. Дидро «Салон 1767 г.». В философском эссе Дидро размышляет перед картинами К.-Ж. Верне. Описывая пейзажи художника, Дидро незаметно оказывается на прогулке в пространстве картины, как если бы это было природное пространство. Странное здесь выступает в образе странника — Д. Дидро. При этом одинокий путник (*solitaire*) сопереживает происходящему вокруг него, становится сочувствующим (*solidaire*). Противоположности изображенного и природного переплетаются в рассуждении. Будучи философом, Д. Дидро уподобляется художнику. И снова странное переплетение: создавать картины, философствовать, сочувствовать, испытывать экзистенциальное сочувствие означает позволять другому чувствовать вместо тебя и с тобой. Другими словами, философская функция субъекта и его функция художника сплетены в нашем существе. Две функции

мысли и чувства наполняют смыслом одна другую. Так странное сопутствует странствию, философскому и художественному.

В этом обзоре освещены основные темы обсуждений и некоторые выступления. Но многие темы настолько обширны, что раскрыть их полностью в этом кратком обзоре довольно сложно. Помимо освещенных выше стоит также отметить выступления профессора *В.П. Крутоуса* «*Д.Н. Овсяннико-Куликовский о связи психологической нормы и патологии*» и *С. Дзиковича* «*Смерть странного художника*», *М.Е. Бурно* «*Терапия творческим самовыражением*», *Н.А. Хренова* «*Лиминальный комплекс в русской культуре XX в.: А.А. Тарковский*», *Е.В. Волковой* «*Животный и растительный мир в "Кольмских рассказах" В. Шаламова в аспекте вариативных повторов*», *И.А. Колосовой* «*Некоторые аспекты феминистской эстетики и искусства*», *А. Богомолова* «*Культурологическая интерпретация формальной структуры музыкального языка*», *А.А. Костиковой* «*Проблема репрезентации: язык Ар Брютта*», *Е.А. Лоховой* «*Магия формы Леви-Стросса*».

По результатам конференции готовится сборник статей с иллюстрациями. Организаторы надеются, что дискуссии этих дней послужат стимулом к новым междисциплинарным исследованиям и новым встречам на симпозиумах и конференциях на философском факультете МГУ.

Наталья Смолянская



SUMMARY

The «Book as an Event» section is dedicated to the release of a Russian translation of American anthropologist Clifford Geertz's «Interpretation of Culture.»

The lecture by **Clifford Geertz** (Professor Emeritus at the Institute for Advanced Study at Princeton University) «*Passage and Accident: A Life of Learning*» was delivered in 1999 at the American Council of Learned Societies annual ceremony. The most renowned American anthropologist gives here a retrospective analysis of his scholarly career in the context of the development of anthropology and humanities in general in USA in the second half of the XXth century. The fascinating intellectual biography of one of the founding fathers of «symbolic anthropology», or as he himself prefers to call it, «interpretive anthropology» is presented as a series of responses to the social, scholarly and existential challenges provided by the time and the places he happened to live in. Geertz shows the way in which his understanding of culture as the process of production of meaning in which and by which human beings make sense of themselves and his famous interpretation of the basic spheres of human activity as «cultural systems» came as a practical solution to the problem of living with and among the people of different cultures.

Later on is added a translation of an article by Italian historian **Giovanni Levi's** (Università Ca'Foscari di Venezia) «*The Dangers of Geertzism*». It first appeared in 1985 in the journal *Quaderni Storici* in connection with the release of Robert Darnton's book «*The Great Cats Massacre and Other Episodes from French Cultural History*». For it was Geertz's theory of «thick description» that forms the theoretical background of Darnton's book. In detail Levi examines the hermeneutical background of Geertz's interpretive anthropology, starting with the philosophical approaches of Hans-George Gadamer and Paul Ricoeur. The main limit of «Geertzism», which Levi shows, is the presence in the explanatory procedures of a pre-prepared referential context, allusion to which does not clarify the interpretation itself, but rather dims it by referring to topics of questionable merit such as «national character» (in the first chapter of Darnton's book). Levi understands the program of «micro-history», which he divides from the end of the 1970s with a group of Italian colleagues, which in the final result is a more materialistically and socio-historically oriented method than the overly textualized and insufficiently tangible, in his opinion, interpretive anthropology of Geertz.

Olga Hristoforova's (RSUH) article «*Between Scientism and Romanticism: Clifford Geertz on the Perspectives of Anthropology*» examines the genristic peculiarities of Geertz's anthropological writings. In his book Geertz attempts to present the interpretation of the *pragmatic contexts* of other culture instead of the theoretical generalization of its inner structure. Geertz relies far more on the character of an anthropologist's notes, avoiding painting a secondary, paradigmatically-constructed and basically restructured picture of the natives' world (as in the structuralism of Levi-Strauss). It is very meaningful that Geertz does not fall into the diametrically opposed romantic camp, with its refusal of rationality by completely dissolving in other culture, suggesting a sober understanding of the distance between a researcher and his or her subject, as well as the flexible and detailed program of interpretive anthropological research.

Vasily Kostyrko's (RSUH) article «*Symbols and Systems: Clifford Geertz in Search of Non-Structural Semiotics*» examines the shared character and philosophical sources

of Geertz's research project. The contextual approach of later Wittgenstein and Alfred Shütz's phenomenology forms the theoretical background of Geertzian anthropology as the alternative to structuralism of Claude Lévi-Strauss. Unlike the research of Victor Turner or Elena Novik, Geertz is interested not in syntagmatics, but the pragmatics of ritual. At the same time, Geertz, in the author's opinion, practically reduces the areas of the symbolic to the realm of the practical transformation of signs and the rules of social mutual effect.

The article by **Aleksei Elfimov** (Rice University USA; Institute for Ethnology and Anthropology RAS), «*On Anthropology and the Humanities: Several Notes about C. Geertz*», is dedicated to the effect Geertz's research produced on the social sciences and humanities of the 1970s–90s, primarily in the USA. If the anthropology evolved in North America before the 1960s being based on the positivist model of the «science of nature», then the social anthropology and structural functionalism of Parsons helped to turn it in the direction of the social sciences. Geertz added to this last development the pragmatism and legacy of analytical philosophy, along with neo-Kantian symbolism and quite an amount of literary dramaticism, which on the whole contributed to the bringing-together of anthropology and the humanities. In the end, Geertz's research draws together with a slew of movements in the humanities of the last decade, especially the new cultural and social history (Robert Darnton, Peter Burke).

MEMORY OF A GENRE

Hans-Ulrich Gumbrecht's (Stanford University) article «*The Roads of the Novels*» is published in the «Memory of a Genre» section. The author connects the theme of roads with the main temporal form of the novel narrative — even though the road itself, as an element of the story, plays a submissive role in the narrative. That is why the evolution of roads in novels from the Middle Ages to the present day could possibly be the key to understanding of the development of novel genres themselves. Encountering the unknown, or even the dangerous, is firmly tied to the road as a source of adventure for knights — the key protagonists of medieval novels. In the novels of the early Modern Age (for example in Cervantes or in the picaresque novels), the concept of the road is connected with the idea of possibilities — a counterbalance to the chance adventures of the knights or the fated events of allegorical Christian writings.

The roads, above all, are a presupposition for the construction of narrative structures and a semantic void to be filled by the readers' imagination, rather than an object of detailed description; especially it is obvious in the novels of the Enlightenment era. The road in the Bildungsroman acts as projection of the subjective standing of the hero and often appear only in the theoretical frame of his «real» intrapersonal path. There is only one limited segment in the history of the Western novel during which the roads, along which their protagonists' moves, became more frequently and also more extensively thematic. This segment spans over a few decades in the middle of the 19th century — after that time the topic of the road begins to recede again. In the novels of the 20th century, the theme of the road represents the effects of an impersonal force (Kafka's «The Castle»), appearing almost as a symptom of the loss of faith in the possibilities and strength of mankind. At the same time, the roads act as an agency in recent novels, giving us a greater understanding of the nature of the literary place where we can recuperate the space that allows us to be-in-the-world.

VICTORIAN CULTURE: THE RECENT VIEWS

This section was compiled by Olga Vainshtein, a researcher of recent European culture. In her foreword she discusses both the traditional and new methods of studying the 19th century culture.

Tomas Prasz (Washburn University, Topeka, Kansas) «*The Whole World in One City*». «London, for some time previous to the opening of the Great Exhibition, has been a curious sight even to Londoners», — Henry Mayhew declared in his novel «1851». Mayhew's novel highlights a fascinating process of institutionalizing of internationalism in the capital city. If, in 1851, the world came to the Great Exhibition, in that same year the city of London refashioned itself as international bazaar.

Matthew Beaumont's (Birkbeck College, University of London) article «*The World as a Department Store: Utopia and the Politics of Consumption in the Late Nineteenth Century*» explores one of the dominant strains of utopianism at the end of the 19th century, that of state socialism, in terms of its presentation not of the processes of production

but of consumption. Focusing on the American Edward Bellamy's unlikely blockbuster, «Looking Backward» (1888), it claims that, despite its impact on the socialist movement at the fin de siècle, this novel's imaginary utopia was decisively shaped by the dreamspaces of consumption opened up by innovations in contemporary capitalism, in particular that of the department store.

As Erin O'Connor notes in *Raw Material*, «Victorians were mad about monstrosity»; the freak show and the sideshow irresistibly captivated the Victorian imagination and never ceased to draw thrilled, shocked, and disgusted crowds. In her paper «A Sort of Fascination in the Horrible»: *The Spectacular World of the Victorian Freak Show»* **Lara Karpenko** (University of Notre Dame) investigates the Victorian middle classes' fascination with the freak. The author suggests that the freak show is intrinsic to Victorian culture because it facilitated an imaginative transformation of the spectacularly displayed abnormal body. Functioning as a distinct microcosm, the freak show transformed the abnormal body into a comforting symbol which reinforced the essential power of Victorian society. Furthermore, the spectacle of the freak show enabled the Victorian bourgeoisie to experience abnormality. The Victorian public, eager to momentarily experience an abnormal bodily state, voraciously sought out opportunities to have abnormality represented to them.

Olga Vainshtein's (RSUH) article «*Visual Games in the XIXth Century: The Optical Discourse of Dandyism*» is focused around the formation of modern visuality in the XIXth century. The dandies explored the possibilities offered by the new paradigm of vision. The dandy's glance often concentrated on details, exaggerating trifles, inspecting accessories. It is no accident that the monocle or lorgnette was often featured among the salient attributes of dandyism. The glance itself turned into the refined instrument of dandy's power, one's transparent scepter. This specific interest in visual effects was further supported by the production of such mechanical toys as stereoscopes, phantascope, zootropes and kaleidoscopes and the installations of large dioramas in Paris and London.

In **Ludmila Aliabieva's** (RSUH) article, «*How to Raise a Head of Household and Future Mother of Strong and Beautiful Children: Women and Sport in Victorian England*», the gradual process by which Victorian women assimilated sport (from harmless croquet and tennis to team-based games, such as soccer and hockey), which was traditionally considered an exclusively male activity, is examined. The taboo nature of sport was based on the official position taken by the medical professionals of the time, who saw in physical labor danger to the fragile female body, firstly for the reproductive system. Sport can be, with all fairness, considered the main driving force, which, among others, helped to accept women in society; it expedited the change in what was considered proper attire; and, finally, changed views about the role of women in society and their physical and spiritual possibilities. As a result, the Victorian myth of the sickly, emotionally unstable «angel of the house» was replaced with the ideal of the independent woman, a carrier of the «new femininity», possessing good health and an advanced intellect. In the end, it was because of sport that women were able to enter the public sphere of city life, and open up to themselves a world beyond the walls of their Victorian mansions.

IN MEMORIAM: G.A. BELAJA (10.19.1931 – 08.15.2004)

This section is dedicated to Galina Andreevna Belaja – noted historian of the 20th century literature, famous cultural and public patron, founder and Dean of the Historical-Philosophical Department at RSUH (1992–2004), and permanent member of the NLO editorial board. Herein are published notes from **Andrei Zorin** (RSUH / Oxford University), **Vadim Gaevsky** (RSUH), **Oleg Kling** (Moscow State University), **Maria Rozanova** (former editor of the *Sintaksis* magazine, and widow of Andrei Sinyavsky, Paris). Published for the first time are the decoded notes of an oral memoir presented by G.A. Belaja on her 70th birthday at the RSUH (19th October 2001) and unique photographs from her family archives.

THE MYTHOLOGY OF THE CAUCASIAN WARS AND LITERATURE

This section presents research on various phenomena – modern literature from the North Caucasus (Avarian, Darginian, Chechen, Kabardin), Russian military action pulps, works of documentary drama and fantasy fiction – from the point of view of a post-colonial reading, a technique which becomes necessary in the interpretation of literature in the atmosphere of the Chechen conflict and of increased terrorism in Russia.

The opening article «*Representations of the Chechen War in Russian Culture*» is by **Anna Brodsky** (Washington and Lee University, Lexington, Virginia). The author

discusses divergent depictions of the war by ultranationalist writers and defenders of human rights in Russia. Ultranationalists use mythic paradigms – above all, anti-Semitic stereotypes – to fashion narratives calculated to rouse irrational sentiments of national pride and national victimization. Human rights defenders, in contrast, deliberately avoid mythmaking by rigorously confining themselves to the facts. The author suggests that the purpose of such human rights narratives is to rouse pity for the individual victims of war, and that such pity ought to find expression in legislation protecting human rights.

Kasbek Sultanov (Institute of World Literature, Moscow) writes about «*Idealization, Denigration, and Being a Part of It: Shamil's Image as a Representation of National Thinking in the North Caucasian Literatures*». His article examines the transformation of depictions of the Caucasian War of the 19th century and of Shamil (1797–1871), Imam of Chechnya and Dagestan, in Russian public writing of the 19–20th centuries and in modern literature from the North Caucasus (such as the works of Avarian poet Rasul Gamzatov, Chechen writer Abzur Aydamirov, Kabardin writer Muhadin Kandur, etc.). Over the course of many years, Imam Shamil organized resistance movement against the Russian expansion in the Caucasus, and then freely surrendered to the Russian authorities, thereby creating a natural associative link between his own life and the ethno-social problems of the modern Russian part of the Caucasus. For the first time, the work of Middle Eastern (Turkish, Jordanian, etc.) writers ethnically connected with the North Caucasus is examined. Attention is paid to the classical Russian literature, which did much to bridge the national-cultural gap and to overpower the crisis of trust which was the main cause of the Caucasian Wars.

Attached to this section is an article by **Vladimir Berezin** (the *Book Review* newspaper, Moscow), «*Crimean Defense Fanfic*». The author analyzes fantasy writer Olga Brileva's novel *Your Majesty* (2000), which was written as a sequel to Vasilii Aksenov's novel *The Crimean Island* (1979). It is shown that the description of the imaginary civil war involving regular troops in Brileva's novel can be quite useful for understanding the psychological state of Russian society during the Crimean conflicts. It is Berezin's point of view that Brileva is particularly insightful because she, though she writes in Russian, resides in the Ukraine and can view the Russian socio-political situation from outside.

THE LITERARY TRANSLATION AS AN AESTHETIC INNOVATION

In her «*Glasses, Devoting Their Glassness...: Translators As Common Readers and As Intermediaries*» **Tatiana Baskakova** (*Foreign Literature* magazine, Moscow) reflects upon the (im)possibilities to reproduce «faithfully» the meanings and stylistic peculiarities of texts, written in foreign languages, – mainly those, which pertain to the sphere of avant-garde, experimental literature (she uses the Russian-German Translators' Workshop in St. Petersburg which took place on May 15–12, 2004 as point of reference). She also writes about the typical difficulties, which occur in the relations between translators and the editors which are assigned to them by the publishing houses.

Mikhail Gasparov's (Institute of Russian Language, Moscow) «*The Style of Interrupted Stylization*» is dedicated to the innovative style which Elena Kostioukovitch used when translating Umberto Eco's novel «Baudolino» into Russian (her translation of the novel was published in St. Petersburg in 2003). The famous philologist believes that the language, which Kostioukovitch developed for translating the novel, demonstrates the intentionally trans-historic foundations of Eco's aesthetics.

In her response to Mikhail Gasparov's article entitled «*Irony, Preciseness, and the Pop-Effect*», **Elena Kostioukovitch** (Milan State University and Frassinelli (Mondadori) Publishing House, Milan) reveals how she picked her stylistic devices while translating Umberto Eco's novel «Baudolino».

Elena Kostioukovitch's «*Advanced Orlando*» discusses the incomprehensible coldness of Russian readers toward the famous Italian masterpiece, which is known to them in many excellent Russian translations (among which one by M.L. Gasparov, dated 1990 and made in *verse libre*, is truly outstanding). It arguably could be explained by the bulk and grave reputation of the Ariosto's epic. Italo Calvino proposed a light and brilliant «translation» of this text from (Renaissance) Italian into (contemporary) Italian (1970), and now we present this new attempt of a Russian rendition along the lines of Calvino's score, provided with a commentary on the techniques of the mock-heroic genre.

The issue also presents an extensive review of books in fiction, literary criticism, and humanities (contemporary art theory, philosophy and others).

Translated by Ignatius Vishnevetsky

Просим зарубежных подписчиков
и покупателей «НЛО» обращать
внимание на обложку журнала.

За пределами России и стран СНГ
наш журнал распространяется
только в специальной экспортной
обложке (зеленая полоса в центре).

Торговля журналами в другом
оформлении не является законной.

Корректор О. Косова

Лицензия на издательскую деятельность:
серия ЛР № 061083 от 6 мая 1997 г.

Формат 70x100¹/₁₆. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 28,0. Тираж 2500 экз. Зак. № 2740.

Отпечатано с готовых пленок
в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15.

ISSN 0869-6365



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Теория и история литературы,
критика и библиография

Почтовый адрес редакции:
129626 Москва, абонен. ящик 55, Россия
тел.: +7 095/976 4788
факс: +7 095/977 0828
e-mail: nlo@nlo.magazine.ru
Представительство в С.-Петербурге:
тел./факс: +7 812/555 1208

Электронная версия журнала:
<http://www.nlo.magazine.ru>