

**РУССКАЯ КУЛЬТУРА
НА ПЕРЕКРЕСТКАХ ИСТОРИИ**

**RUSSIAN CULTURE
ON THE CROSSROADS OF HISTORY**

RUSSIAN CULTURE ON THE CROSSROADS OF HISTORY

Far East, Close Russia. Vol. 4

Valerij Gretchko, Hye Hyun Nam, Susumu Nonaka, SooHwan Kim (Eds.)

Belgrade • Seoul • Saitama
2021

РУССКАЯ КУЛЬТУРА НА ПЕРЕКРЕСТКАХ ИСТОРИИ

Дальний Восток, близкая Россия. Вып. 4

Под редакцией:
Валерия Гречко, Хе Хён Нам, Сусуму Нонака, Су Кван Кима

Белград • Сеул • Саитама
2021

This project was supported by the Bilateral Joint Research Project (2019–2021) of The National Research Foundation of Korea (NRF-2019K2A9A2A08000100) and The Japan Society for the Promotion of Science (JPJSBP120198806) as well as by JSPS Kakenhi program (20H01246).

Публикуемые в настоящем сборнике работы исследователей из России, Японии, Южной Кореи, Тайваня и других стран представляют широкий круг вопросов по русской культуре XIX–XXI вв. Статьи сборника отображают многообразие спектра явлений культуры и касаются самых разных областей: идентичности и межкультурных контактов, литературы, языка, истории и изобразительных искусств.

Книга адресована филологам, а также широкому кругу заинтересованных читателей.

В оформлении обложки использована картина
И. В. Клюна «Супрематизм», 1917 г.

Редакторы:

Валерий Гречко, Хе Хён Нам, Сусуму Нонака, Су Кван Ким

Художественное оформление:

Ана Неделькович

Компьютерная верстка:

Стефан Розов

ISBN 978-86-6040-038-5

Издательство «Логос», Белград

Отпечатано в типографии «Графичар»
31205 Севойно, Горяни бб, Республика Сербия

© Коллектив авторов, 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий сборник представляет собой четвертую книгу, выходящую в рамках серии «Дальний Восток, близкая Россия». Эта серия, включающая в себя как сборники статей, так и монографии, была основана в 2015 году в рамках японско-корейского проекта, который явился одним из первых совместных начинаний исследователей двух восточноазиатских стран, посвященных изучению русской культуры. Сейчас, выпуская четвертую книгу серии, мы рады отметить, что первоначальная идея установления билатеральных научных контактов между славистами Японии и Кореи переросла свои границы и дала импульс для создания целой сети, объединяющей исследователей не только из различных стран восточноазиатского региона, но и их коллег, работающих далеко за его пределами.

В сборник вошли статьи участников международного симпозиума, проведенного в феврале 2020 года в Национальном университете Кёнбук (Тэгу, Южная Корея), а также работы других ученых, проявивших интерес к его теме. Тематические границы сборника достаточно широки, его статьи отражают многообразие спектра явлений культуры и касаются самых разных областей — вопросов идентичности и межкультурных контактов, литературы, языка, истории, изобразительных искусств и др. Не менее широка и география авторов сборника — в нем публикуются статьи исследователей из университетов Венгрии, России, Тайваня, Украины, Швейцарии, Южной Кореи и Японии. Хронологически большинство статей сборника концентрируется вокруг культуры советского периода, который поставлен в контекст культурных трансформаций предреволюционного и постсоветского времени. Сборник выходит в свет в год тридцатилетия распада Советского Союза, что дает хороший повод еще раз осмыслить те перекрестки, лабиринты, тупики и прорывы, через которые прошла русская культура на протяжении своей истории.

Данный выпуск сборника является первым, когда с нами нет нашего научного наставника и друга — Бориса Федоровича Егорова. Он стоял у истоков этого проекта и лично присутствовал на международном симпозиуме в Токио в 2014 г., положившем начало дальнейшему сотрудничеству и публи-

кациям. Открытость к идеям своих молодых коллег, способность оставаться энтузиастом науки и оптимистом при любых обстоятельствах — все это оставило глубокое впечатление на тех, кто с ним общался. Мы надеемся, что успешное продолжение проекта, одним из идейных вдохновителей которого являлся Борис Федорович, станет достойной формой почтения и уважения его памяти.

В заключение редакторы сборника хотели бы искренне поблагодарить всех, кто способствовал его выходу в свет. Прежде всего, здесь нужно назвать Национальный исследовательский фонд Кореи (The National Research Foundation of Korea) и Японское общество содействия науке (The Japan Society for the Promotion of Science), которые взяли на себя финансирование проекта и всячески способствовали его успешному проведению. Наша благодарность адресована также проф. др. Юнсун Юн (Тэгу) за помощь и радушие в организации и проведении симпозиума. Мы очень признательны всем участникам симпозиума и авторам статей, живо откликнувшимся на замысел сборника. Искренняя благодарность адресована также нашим коллегам и друзьям в Белграде проф. др. Корнелии Ичин и Стефану Розову, которые на протяжении многих лет неизменно поддерживают все наши начинания и оказали неоценимую помощь в публикации и этого сборника.

**Контуры:
идентичность и канон**

ДМИТРИЙ ЗАМЯТИН

К ОБРАЗУ СЕВЕРНОЙ ЕВРАЗИИ: СТАНОВЛЕНИЕ ЛОКАЛЬНЫХ МИФОЛОГИЙ В РОССИИ И СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Цель данного исследования — проследить в первом приближении динамику и специфику становления локальных мифологий в России и Советском Союзе. Этот процесс, так или иначе, был связан с особенностями цивилизационного развития России в эпоху Модерна. Советский период российской истории, безусловно, наложил свой отпечаток и на характер, и на скорость формирования локальных мифологий и региональных идентичностей. Тем не менее, на наш взгляд, всё же можно говорить о непрерывающейся метагеографической традиции, ориентированной на становление первичных локально-мифологических комплексов в России и СССР.

Модерн и локальные мифологии

Ранний и развитой модерн, несомненно, способствовал формированию и оформлению (в рамках «высокой культуры») локальных мифов — сначала чаще всего в романтических обработках народного фольклора (это характерно для европейского модерна уже в конце XVIII — начале XIX в.) (Вишневская 2005), однако в эпоху позднего модерна функциональная роль географических/локальных мифов изменяется: они призваны теперь не только способствовать развитию национального воображения и национальной идентичности, но и как бы поддерживать весь комплекс цивилизационных «установок» и практик, воспроизводимых всеми возможными для индустриальной эпохи средствами¹. Нетрудно показать, что, как и географические образы, локальные мифы в период цивилизационных напряжений и «надломов» становятся амбивалентными, неоднозначными, как бы чересчур содержательно мощными и в то же время не совсем понятными — указывая в ментальном плане на определенные цивилизационные «прорехи» и «лакуны». Было бы, тем не менее, слишком просто сводить функциональную роль локальных мифов к некоей

¹ См., например, о роли локального политического мифа луга Рютли в становлении национального самосознания швейцарцев: Петров 2006: 458–478; 659–670.

цивилизационной «лакмусовой бумажке», частному цивилизационному индикатору. На наш взгляд, любая достаточно хорошо репрезентирующая себя цивилизация — по крайней мере, в рамках модерна и постмодерна — мыслит себя, в известной степени, самодовлеющим мифом, чье реальное («физико-географическое») пространство трансформируется в сложный образно-географический комплекс, иррадирующий, излучающий вовне, в свою очередь, пучок локальных мифов, становящихся транслокальными, или панлокальными (Лескинен, Хорев 2004). Это не значит, конечно, что при целенаправленном или интуитивном, неосознанном культивировании локальных мифов не используются общеизвестные еще в эпоху древних цивилизаций мифологические сюжеты-архетипы (мифы о спасении, мифы основания, мифы о вечном возвращении и т. д.) (Желева-Мартинс Виана 1999). Содержательная суть геомифологических процессов позднего модерна, а затем, в некоторой степени, и постмодерна, заключается в размещении в некие, уже как бы заранее данные цивилизационные контексты определенных локальных мифов, играющих затем ключевые роли как признаки и неотъемлемые атрибуты цивилизации-как-уникальности в историческом времени и географическом пространстве. Иначе говоря, цивилизации-образы модерна и постмодерна немислимы без локально-мифологического компонента, обеспечивающего в феноменологическом и нарративном аспектах воспроизводство и постоянное расширение ментальных ареалов цивилизационной аутентичности.

Локальные мифы и динамика российской цивилизации

Российская цивилизация стала культивировать локальные мифы и включать их в состав «высокой культуры» сравнительно поздно по сравнению с европейской — их настоящее, а не эпизодическое проникновение в «толщу» семантически значимых цивилизационных репрезентаций относится уже к концу XIX — началу XX в. (наиболее известный пример — миф о граде Китеже, весьма популярный среди многих представителей русской культуры Серебряного века, совершавших паломничества к соответствующему сакральному месту) (Левандовский 1997). Эпоха сентиментализма в русской культуре и литературе, усиленная в образно-географическом отношении наличием культурно-ландшафтного каркаса в виде помещичьих и дворянских усадеб и ярко выраженная путевыми записками конца XVIII — первой трети XIX в., создала первоначальный образный фундамент для возможного развития локальных мифов и соответствующих им культурных регионализмов. Классическая русская литература как бы сразу перепрыгнула локальные мифологии и возможности плодотворного творческого развития регионализма, попав в «ловушку» возникшего по историческим меркам очень быстро, «внезапно», петербургского мифа. Хотя и Пушкин в «Капитанской дочке», и Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» фактически были близки к созданию географических образов, наиболее благоприятных и в то же время чрезвычайно важных

для понимания генезиса локальных мифологий в русской культуре, однако сам образно-географический фон этих произведений явно тяготел, как ни странно, к Веку Просвещения, в рамках которого и локальным мифологиям, и культурным регионализмам еще не могло быть места, онтологической возможности помыслить, вообразить их еще не существовало (Шёнле 2004).

Так или иначе, сформированное нагнетание модерна в России второй половины XIX — начала XX в., обусловленное во многом геополитическими и геоэкономическими обстоятельствами этой эпохи, помогло — с некоторым запозданием по фазе — становлению культурных регионализмов и локальных мифов российской цивилизации. Многочисленные первоначальные собрания и обработки регионального русского фольклора (за ними и параллельно им последовали собрания украинского, белорусского фольклоров, затем настал черед и других народов Российской империи), появление и быстрое развитие русской этнографии, следовавшей во многом западным, вполне позитивистским, образцам; сменяющие друг друга экспедиции Русского географического общества на окраины Российской империи с целью запечатлеть обычаи, уклад, традиции и нравы дотоле практически не известных с культурной и научной точки зрения этносов (Верт, Кабытов, Миллер 2005; Слёзкин 2008; Сухих 2005), буквальное «открытие» русской иконописи — все это следовало «рука об руку» с муками поиска национальной русской/православной идентичности, осложненными тяжелым и весьма обветшавшим «имперским декором» (Верт, Кабытов, Миллер 2005). С некоторым временным лагом по отношению к указанным событиям появляются писатели-регионалисты — сначала в типичной народнической среде с уклоном исключительно в темы пореформенной русской деревни; однако к началу XX в. появляются уже такие яркие писатели, как А. И. Эртель — классический «черноземный» творец, или же Д. Н. Мамин-Сибиряк, поистине впервые явивший и предъ-явивший высокой русской культуре образ Урала (Кондаков 2002; Корнев 2003; Горизонтов 2005). Такие известные «столпы» русской культуры эпохи модерна, как И. А. Бунин и А. М. Горький, начинали свое творческую траекторию, свой «взлет» тоже как писатели-регионалисты, а В. Короленко сумел-таки стать по-настоящему большим писателем, никогда «не теряя» под собой региональной «почвы». Столыпинские реформы создали дополнительный импульс для формирования и развития культурных регионализмов, и многие русские писатели поначалу активно откликнулись «поворотом на Восток», в сторону Сибири (предыдущий мощный импульс был обусловлен проектированием, строительством и началом работы Транссибирской железнодорожной магистрали, но еще до начала ее строительства свой «жертвенный» рывок на восток совершил А. П. Чехов, оформив его заметками о Сибири и «Острове Сахалином»).

Советская эпоха заметно сменила культурно-идеологические акценты, принципиально выравнивая любые региональные социокультурные различия с помощью целенаправленной культурной политики явного централистского

толка — «Москва и все остальное»². Тем не менее, 1920–1930-е гг. оказались, по цивилизационной инерции, накопленной еще с конца XIX в., весьма «урожайными», хотя бы и *postfactum*, для становления локальных мифологий в России. Труды П. Бажова на Урале (Литовская 2006), С. Писахова (Пономарева 2005), а затем Б. Шергина на Русском Севере (Шульман 2003), оформляются, наконец, достаточно четкие в образном отношении локальные мифы Урала и Русского Севера — несмотря на то, что творцы этих мифов опирались, во многом в целях собственной личной безопасности, на критичные установки и парамарксистские догмы по отношению к досоветскому прошлому своих регионов (Капкан 2006; Пономарева 2005). Важно, что эти локальные мифы выходят на общенациональный уровень, фиксируются официальной культурой как допустимые в идеологическом плане, оказываются все-таки возможными полускрытые или прикрываемые политической идеологией геомифологические дискурсы.

Быстрый распад модерна, начавшийся активно на Западе уже в 1910–1920-х гг., не обошел стороной и Россию, где он был отмечен поистине великой традицией русского авангарда, окончательно сломленного советской действительностью только примерно к середине 1930-х гг. Это означало, что в рамках комплексной советской модернизации неизбежный, по сути, и для российской цивилизации, распад модерна как бы откладывался, все время переносился в будущее, а классические формы модерна постоянно «подмораживались», подновлялись, прикрывая собой дискурсивное разложение самих образов модерна. Социалистический реализм был такой дискурсивной формой «подмораживания», подавлявшей в том числе и возможности развития полноценных локальных мифов и культурных регионализмов (Добренко 2007; Крылов 2001). Успевшие сложиться в своих первоначальных ментальных конфигурациях в начале советской эпохи (политика подъема национальных окраин 1920-х гг. способствовала этому) локальные мифы как бы зависли в безвоздушном пространстве зрелого советского дискурса, отменяющего былые поиски национальной идентичности эпохи классического и позднего модерна в его региональных выражениях и смыслах.

«Пилотный проект» евразийства: геомифологическое значение сибирского областничества

Возвращаясь немного назад хронологически, хотелось бы вспомнить — с геомифологической точки зрения — о сибирском областничестве (Алексеев и др. 2004: 411–448; Сибирское областничество 2002; Горюшкин 1995). Проведенный нами предварительный анализ становления культурных региона-

² Классический пример — роман В. Ажаева «Далеко от Москвы» (1948), в котором дискурс максимальной централизации советского пространства показан предельно четко; ср. также: Каганский 2001; Замятин 2003а.

лизмов и локальных мифологий показывает, что Сибирь оставалась к середине — второй половине XIX в. пространством, в котором до зарождения самостоятельных локальных мифов было еще довольно далеко. Несмотря на столь примечательное явление, как произведения П. Ершова (бывшие, фактически, локально-диалектной обработкой общих сюжетов-архетипов русского фольклора), в Сибири в данную эпоху не было значимых в общероссийском контексте творцов (писателей, художников; речь идет не просто о сибирских уроженцах, реализовавших себя уже как общенациональные творцы — например, художник В. Суриков), чьи произведения ясно оконтуривали образ Сибири и формировали конвенциональный и в то же время автономный и автохтонный сибирский миф в пределах российской цивилизации (этот процесс реально можно датировать примерно последней третью XX — началом XXI в., хотя начальные ростки локального сибирского мифа можно увидеть уже в 1920–1930-х гг. в произведениях В. Я. Шишкова, ранних произведениях Вс. Иванова) (Мирский 1992: 449–450, 810–821; Казари 2006; Эткин 2013)³. Сибирские областники, несомненно, понимали на интуитивном уровне подобную дискурсивную ситуацию и, что естественно, ориентировались на доминировавший в эпоху позднего модерна дискурс колониализма («Сибирь как колония»). В рамках такого — именно колониалистского и продуцируемого им культуртрегерского — дискурса разговор о культурном регионализме и, тем более, о локальных мифологиях, возможен только в модальности будущего времени (например, идея создания первого университета в Сибири) — но и такой поворот не даёт понять фундаментальную онтологическую значимость возможности сибирского мифа (или пучка мифов) как такового, и, как следствие, закономерной образно-географической трансформации самой русской культуры, российской цивилизации и ее государственно-политических форм с соответствующим знаково-символическим обрамлением.

Характерно, что даже такой, вполне ущемленный и «ужатый» с геократической точки зрения дискурс сибирского областничества не был обеспечен адекватными образными и знаково-символическими репрезентациями. Можно сказать, что только сибирско-дальневосточные произведения Чехова дали некоторое образно-географическое начало качественному современному дискурсу «Сибири как колонии» (явным снижением качественной планки Чехова были, например, в дальнейшем очерки Немировича-Данченко о Сахалине — тем не менее, они четко следовали линии «колониалистского» дискурса в отношении Зауральской России). Начальное формирование сибирско-колониалистского дискурса, инициированное в интеллектуальном и социополитическом планах сибирскими областниками, было довольно искусственно прервано к концу 1920-х гг., хотя ранние произведения тех же Вс. Иванова (например, повесть «Бронепоезд 14–69», ранние рассказы) и А. Фадеева (роман «Послед-

³ См. также современные искусствоведческие и культурологические версии сибирского мифа (Буреева 2005).

ний из удэге»), хотя и вписывавшиеся в формировавшийся прямо на глазах современников официальный канон советской литературы, можно интерпретировать и в контексте сибирско-колониалистского образа. Знаменитая «орнаментальная» советская проза 1920-х гг., наиболее важными представителями которой были, несомненно, Б. Пильняк, Вс. Иванов, Л. Леонов и Е. Замятин, уже, в известной степени, «болела» локальными мифологиями, и начальной стадией этой ментальной «болезни» было художественное образно-географическое евразийство, параллельное научным и идеологическим работам самих евразийцев. Расширяя образ евразийства, можно утверждать, что интуитивное, а иногда и показное евразийство (как синоним, можно использовать и более раннее «скифство» русской культуры начала XX в. (Бобринская 2003)) российской цивилизации 1910–1920-х гг. в жестоких условиях социально-политической катастрофы было попыткой ускоренного социокультурного прохождения начальной стадии позднего модерна с его пространственной ставкой на образное значение локальных мифологий и культурных регионализмов; иначе говоря, евразийство русской культуры первой трети XX в. есть не что иное, как цивилизационный «ва-банк», в рамках которого максимально сжималось историческое время формирования уникальных географических образов и локальных мифов российской цивилизации с помощью выхода на ментально-пространственный метауровень — образ Евразии-как-России, Евразии-как-российской цивилизации был несомненной когнитивной, мысленной экономией, позволявшей уже на онтологическом уровне, минуя конкретные, интеллектуально трудоемкие и длительные разработки регионалистских феноменологий, создать метаобраз, сразу «убивавший двух зайцев»: решавший социокультурные задачи позднего модерна для России и одновременно ускоряющий ее на путях осознания собственной цивилизационной аутентичности (Замятин 2007а). Сибирско-колониалистский дискурс был в этом смысле лишь наиболее простым «пилотным проектом» евразийства (осмысляемого здесь не только в рамках традиционного евразийства 1920–1930-х гг., а шире — как образно-географический «проект» российской цивилизации второй половины XIX — XX в.⁴), сорвавшегося и не осуществленного в максимальных заявленных им самим целях не только в силу его естественной историко-географической ограниченности в рамках зарубежных центров русской эмиграции 1920–1930-х гг., но и по причине уже упоминавшейся ранее онтологической ошибки западоцентризма. Тем не менее, как вполне промежуточный цивилизационно-идеологический ход, евразийство сыграло огромную роль в наращивании и дальнейшем сохранении образно-географических и геомифологических «неприкосновенных запасов» российской цивилизации, фрагментарное, а затем и интенсивное использование которых начинается, по крайней мере, с 1960-х гг.

⁴ В этом случае как вполне «евразийское» с образной точки зрения можно рассматривать творчество композитора И. Ф. Стравинского, писателей Андрея Белого и А. Платонова, поэта Велимира Хлебникова или художника П. Н. Филонова (Топоров 2003; Парнис 2003).

Россия на путях к позднему модерну: «сверхрегионализм» и авангард

Как бы то ни было, советская эпоха не является чистым пропуском, полным провалом с точки зрения развития пространственной аутентичности, или образно-географической идентичности российской цивилизации, неким сплошным прерыванием, уничтожением возможностей понимания геоцивилизационных процессов в Северной Евразии. Как уже отмечалось ранее, 1920-е гг. как раз обещали очень многое для подобного видения и таких исследовательских интерпретаций: именно тогда происходит своего рода образно-географический «взрыв», выход «сверхрегионализма» на геокультурных фронтах российской цивилизации в общенациональный и мировой контекст. Сюда можно отнести, несомненно, «Тихий Дон» Шолохова и, чуть позднее, «Чевенгур» Андрея Платонова (которому не повезло с соответствующей цивилизационной репрезентацией вовне, он чуть опоздал по времени, но это предмет особого рассмотрения). Самый юг российского Черноземья и казачьи области на Дону, оплоты российского традиционализма и в то же время регионы формирования специфических этнокультурных ландшафтов, оказались «месторазвитиями» (используя термин Петра Савицкого) мощных географических образов, выходящих за рамки каких-либо возможных последовательных и исчерпывающих интерпретаций в духе социокультурных ситуаций модерна. Что касается «Тихого Дона», то со временем, найдя типологические параллели с американским Югом и соответствующими произведениями Уильяма Фолкнера, исследователям удалось в первом приближении как-то согласовать по преимуществу современные толкования содержания главного шолоховского романа.

Романами Шолохова и Платонова классическая русская литература, до сих пор успешно адаптировавшая или перерабатывавшая любой начинающий выделяться регионалистский дискурс, была как бы взорвана изнутри, с помощью необычных языковых средств, впитавших в себя локальные диалекты, но не ограничившихся ими (Корниенко 2003). На социокультурную поверхность российской цивилизации вышли географические образы, разом картирующие до сих пор не существовавшие в высокой русской культуре, в культуре «большого стиля» регионы, и ментальные пространства, типологически размещающие и фиксирующие российскую цивилизацию (хотя и очень предварительно) на мировой цивилизационной карте периода заката, распада модерна и перехода в неопределенную пока четко эпоху. Тем не менее, произведения Шолохова и Платонова при более внимательном рассмотрении решали, конечно, совершенно различные цивилизационные «задачи» (если так можно говорить по отношению к художественному произведению): социополитическая катастрофа российского общества и государства 1910-х гг., трагедия донского казачества как уникального фронтального субэтноса российской цивилизации, обреченного Советской властью на социокультурное уничтожение, стали источниками шолоховского творчества, гениально репрезентировавшего попытку вынужденного «большого скачка» русской культуры к позднему модерну

с его ярко выраженным регионалистским versus региональным компонентом⁵. Именно этот аспект и позволил Шолохову сравнительно безболезненно влиться в канон советской культуры и даже стать одним из основателей социалистического реализма, поскольку советская форсированная модернизация, безусловно, преследовала своего рода цивилизационные цели — «быстрым маршем» переместить Россию / СССР в «царство» европейского зрелого и одновременно позднего модерна со всеми его социальными, экономическими и культурными установками. Доминантное ментальное ядро русской культуры в ее массовых репрезентациях начала XX в., несомненно, относилось еще к раннему модерну с небольшими вкраплениями и фрагментами зрелого и позднего модерна. Всяческие культурные регионализмы и локальные мифы в культуре в рамках всей широко понимаемой эпохи модерна есть, в узком функциональном смысле, средство перехода от зрелого к позднему модерну; далее, в условиях распада самого модерна, локальные мифы и культурные регионализмы, переосмысленные и когнитивно расширенные, становятся существенными, ключевыми топосами разнообразных постмодерных ситуаций, фиксируемых прежде всего западной (евроатлантической) цивилизацией. Шолоховское творчество означало в рамках советской модернизации некое по-гегелевски понятое «снятие» проблематики культурных регионализмов и локальных мифов с помощью взрывного, быстрого перехода на уровень условного «сверхрегионализма», когда всякие потенциально могущие возникнуть региональные образы и мифы уже как бы заранее размещены в выровненном и спокойном культурном пространстве позднего модерна, пережившего и «переварившего» любые «непричесанные» регионалистские интерпретации.

Устраняясь пока от подробного содержательного рассмотрения творчества Андрея Платонова в контексте геократической динамики российской цивилизации, можно, однако, отметить, что русский авангард (к которому произведения Платонова 1920–1930-х гг. безусловно относятся) в известном смысле «предвидел» появление произведений шолоховского размаха, а вслед затем и отвердевание нового социалистического канона в культуре. Культурная и цивилизационная фронтальность авангарда XX в. как такового, в том числе и русского, обращена, прежде всего, к проблематике пространства и пространственности⁶. Многим, если не всем, обязанный модерну и модернизму

⁵ Мы придерживаемся в данном исследовании традиционной для самоидентификации русской культуры XIX–XX вв. литературоцентричности; образно-географический и локально-мифологический анализ развития русской и советской литературы в первом приближении достаточен для формулировки положений, «работающих» в рамках всей культуры. Тем не менее, для дальнейшего развития этих положений и их верификации необходимо, конечно, изучение русского искусства в широком смысле (живопись, музыка, архитектура, фотография, кино, визуальное искусство).

⁶ Крайне важно, что эта проблема была осмыслена и репрезентирована текстами философского и визионерского характера самими родоначальниками авангарда — прежде всего К. С. Малевичем; см. также: Замятин 2003b.

начала XX в. с точки зрения культурного и идейного фундамента, авангард совершил одно важное идеологическое действие, не представимое в рамках культуры модерна: он на онтологическом уровне мыслил себя исключительно пространственно, выдвигая проблематику пространственного воображения как краеугольную и ключевую. Тем самым авангард переосмыслил проблематику географических образов, локальных мифов и культурных регионализмов как по преимуществу проблему «внутренних» репрезентаций и представлений, уходящих с непосредственно «злободневной» поверхности культуры. Взрыв русского художественного авангарда 1910–1920-х гг. был преждевременен для испытывавшей жестокий социокультурный «стресс» модерна российской цивилизации, но он был, безусловно, как никогда, своевременен для европейской цивилизации, явственно и безотлагательно ощущавшей неминуемый и наступающий «здесь и сейчас» распад ментальных конструкций модерна.

Советская модернизация: «вечная мерзлота» локальных мифов

Внешняя очевидная жесткость и жестокость социополитических процессов советской модернизации 1920–1950-х гг. не смогла все же полностью подавить, вернее, онтологически деформировать возможности появления и выхода на поверхность массовых культурных репрезентаций локальных мифов российской цивилизации. Часть их была связана еще с дореволюционными попытками сознательного «интеллигентского» поиска и конструирования локальных мифов деятелями русского Серебряного века — как в случае «града Китежа» и Крыма-Киммерии, чей образ и его культ формировались, прежде всего, усилиями художника К. Богаевского и поэта М. Волошина (Люсьи 2003, 2007). В качестве некоего наследования данной традиции можно рассматривать и творчество Бориса Пастернака, в котором можно вполне четко увидеть становление уральского мифа русской культуры («уральские» стихи, роман «Доктор Живаго») (Абашев 2000, 2004) и, с гораздо меньшей четкостью — поволжского мифа — причем сразу на уровне «высокой культуры», параллельно с более сниженными, фольклорного образца, произведениями П. Бажова (Фрейдин 2004; Одесский 2004). Весьма характерно, что в своем поэтическом отрывке «Урал», написанном позднее, чем бажовские и пастернаковские произведения, Н. Заболоцкий сумел представить некий условный образно-географический синтез уральского мифа, опирающегося на местную «горную» космогонию и одновременно на конструктивизм советского стиля, связанный, опять-таки, природными ресурсами и природно-зональными образами Уральской горной системы. Однако более удивительным культурным феноменом советской эпохи можно считать постепенное, подспудное, латентное наращивание образно-географических возможностей сибирско-дальневосточного мифа на основе лагерно-гулаговских текстов (фольклора, воспоминаний, художественных произведений), начавших «всплывать» в толще цивилизационных репрезентаций с конца 1950-х гг. (здесь мы абстрагируемся от того, что значи-

тельная часть этих текстов относится в содержательно-фактическом отношении к Русскому Северу, Уралу и Казахстану, поскольку именно для Сибири и Дальнего Востока гулаговские тексты сыграли, возможно, решающую роль «спускового крючка» для включения «стартового механизма» формирования соответствующего мифа — в отличие, по-видимому, от других «лагерных» регионов) (Виленский 2005).

Безграничные жестокость и ужас гулаговских лагерей вели к формированию специфического и яркого локального фольклора, в котором побег, затерянное место стали выдающимися ментальными топосами почти любой человеческой судьбы за Уралом. Это была, практически, монотонная прото-мифология страшного и примитивного безграничья — пространства, беспорядочно и с постоянным ускорением разбегающегося, растекающегося — пространства центробежного уже чисто онтологически. Таковы, по большому счету, и художественные произведения В. Шаламова, и мемуары гулаговцев — там, где можно обнаружить хоть какие-нибудь географические образы. Попытки увидеть, *про-видеть* подобное сибирское пространство мы можем наблюдать уже в ряде стихотворений О. Мандельштама 1920-х гг., в которых век-зверь, век-волкодав оборачивается «жаркой шубой сибирских степей» — «расштанное», развинченное время оборачивается архаично-родным, но также смертельно опасным пространством неведомого Зауралья (стоит ли говорить, что поэт предсказал свою судьбу и образно-географически). Начиная с 1960-х гг. эта неофициальная сибирская прото-мифология начала интенсивно накрываться «плащом» официальной советской пропаганды, связанной с ускоренным освоением нефтяных месторождений Западной Сибири, лесных, гидроэнергетических и минеральных ресурсов Восточной Сибири и Дальнего Востока, однако, так и не создавшей прочной и автономной геопозитики освоения Зауралья (Вайль, Генис 1999). В качестве небольшого исключения можно указать лишь на специфическую и почти не выходящую на поверхность массовой советской культуры зауральскую субкультуру геологов, антропологов, этнографов и археологов, хранивших и модернизовавших фольклор парасоветского и а-советского интеллигентского андеграунда, в том числе в виде многочисленных бардовских песен — например, А. Городницкого и В. Туриянского (в советской литературе 1970-х гг. достойным, хотя и фактически единственным, выражением этого регионально-ментального пласта стало творчество писателя О. Куваева, прежде всего, его роман «Территория» (1975), написанный на материалах полевых экспедиций на Чукотке) (Тюпа 2002)⁷.

⁷ Симптоматично, что тематика всевозможных региональных текстов, «отпочковавшаяся» от известного «петербургского текста русской литературы» В. Н. Топорова, начала сильно расширяться и углубляться в конце XX в., на руинах советского пространства (ранее всего, естественно, «московский текст» — еще в позднесоветскую эпоху, чуть позднее — «пермский», «уральский», «крымский», «балашовский», «сибирский» и т. д.). С геомифологической точки зрения можно сказать, что с помощью

Между тем, советская эпоха, подобно эпохе поиска русской национальной идентичности примерно веком раньше, прямо способствовала накоплению потенциальных образно-географических ресурсов для построения возможных локальных мифов Зауралья. Масштабные этнографические экспедиции советского времени, направленные на записи мифов и сказок бесписьменных культур народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, а также на дальнейшие научные интерпретации этого наследия; попытки создания письменности и литературы для отдельных народов Северной Евразии породили к концу XX в. мощный ментальный пласт российской цивилизации, потенциально продвигающий ее к осознанию себя как *северо-евразийской* — то есть могущей впитать в себя и трансформировать мифы и образы северных и зауральских народов, попавших в сферу ее пространственной экспансии⁸. Другое дело, что фольклор и мифологии коренных народов Севера в советское время почти не проникали на уровень «высокой культуры», оставаясь в рамках традиционно узких научных дискурсов европейского цивилизационного образца (творчество отдельных писателей коренных народов Севера — таких, например, как чукотский писатель Юрий Рытхэу или чукотская поэтесса Антонина Кымытваль — оставалось, по всей видимости, в культурном контексте слегка модернизированного советскими идеологическими установками все того же колониалистского/культуртрегерского дискурса).

В сторону Центральной Азии: становление образно-географической и локально-мифологической оси российской цивилизации

Как же отнестись в контексте описанного выше развития локальных мифологий российской цивилизации к литературным произведениям эпохи становления социалистического реализма и эпохи его классицистического «затвердевания» — таким, например, как романы Ф. Гладкова «Цемент», В. Катаева «Время, вперед!», и далее, к таким общеизвестным литературным образцам поздней советской эпохи, как «Тени исчезают в полдень» А. Иванова, «Даурия» К. Седых, «Сибирь» Г. Маркова? По всей видимости, отвлекаясь от их чисто литературных качеств, можно сказать, что это были лишь довольно плоские и мало оригинальные версии еврославянской идеи — слабые подобия локаль-

понятия регионального текста происходит первоначальное ментальное «застолбление» и «межевание» перспективных локальных мифов и географических образов, «подмороженных» советской эпохой. Такое когнитивное состояние культуры представляется нам все же достаточно временным и преходящим, поскольку интенсивные социокультурные процессы глобализации способствуют развитию постмодернистских ситуаций смешения всех и всяческих текстов, созданию почти тотальной, континуальной интертекстуальности и формированию бесчисленных — даже не локальных, но уже глокальных — историй.

⁸ Публикации в рамках известной научной серии «Сказки и мифы народов Востока».

ных мифов, формировавшихся в эпоху модерна: распад традиционной картины мира, гражданская война или острые социальные конфликты, классовая борьба в отмеченном некими специфическими этнокультурными чертами регионе (Сибири, Забайкалье, etc.), ломка традиционного мировоззрения у главных героев и обретение ими своей земли вновь — теперь уже в посттрадиционном образе. Так или иначе, подавляющее большинство этих произведений в стилевом и образно-географическом отношении размещалось в условно-типичном географическом образе «Центральной России», «Европейской России», принадлежащему практически целиком классическому европейскому модерну — так, как он был понятию и переосмыслен российской цивилизацией конца XIX — начала XX в. По существу, советская эпоха лишь «разровняла» образно-географическую площадку для рождения возможных вполне автономных и динамичных зауральских мифов.

Тем не менее, приблизительно к 1920–1930-м гг. российская цивилизация уже имела потенциальные когнитивные шансы построить, осознать, сконструировать образно-географическую и локально-мифологическую ось, позволяющую ей сформулировать дальнейшие перспективы собственного развития. Этому, как ни странно, способствовали попытки образно-географического освоения территорий, лежавших к концу XIX — началу XX в. за пределами уже сложившегося пространственного ареала российской культуры и российской государственности. Серия поистине великих русских путешествий Пржевальского, Потанина, Певцова, Роборовского, Грум-Гржимайло, Козлова в Монголию, Северо-Западный Китай, Среднюю и Центральную Азию, Тибет (хорошо вписывающихся в серии подобных путешествий в этой и других частях света, предпринятых в рамках западной цивилизации зрелого и позднего модерна с явными империалистическими обертонами), соответствовала не только вполне понятному социокультурному и военно-политическому дискурсу колониализма / культуртрегерства этой эпохи, но и, по всей видимости, неким внутренним образно-мифологическим поискам российской цивилизацией оригинальной пространственной аутентичности. Об этом можно говорить достаточно уверенно уже потому, что описания, выполненные русскими путешественниками в Центральную Азию, соединяют в себе, как правило, качества научного, художественного и, порой, визионерского, текстов — представляя собой синтетические тексты, порождающие при их чтении и изучении множество интересных географических образов⁹. Несомненно, большинство описаний путешествий, относящихся к европейской цивилизационной традиции эпохи классического и позднего модерна, можно охарактеризовать также, однако именно в рамках российской цивилизации той эпохи описания русских

⁹ В этом контексте неслучайно отмеченное исследователями творчества Владимира Набокова влияние классических описаний русских путешествий в Центральную Азию на содержательные (в т. ч. сюжетные) и стилевые особенности его произведений — прежде всего в романе «Дар».

путешествий в Центральную Азию оказались столь судьбоносными с метагеографической точки зрения — как бы диктуя образно-географически наиболее вероятное направление перемещения ментального ядра России как цивилизационной целостности¹⁰.

Русский Север с его традиционалистской локальной мифологией, оказавшейся необходимой в эпоху позднего модерна (Замятин 2007b); Урал со стремительно формировавшейся мифологической аурой горнопромышленного региона с архаично-космогоническим подсознанием¹¹; продолжающие эту мифическую линию, хотя и гораздо слабее, Алтай, Южная Сибирь (с естественным уменьшением роли горнопромышленных мифов первоначального современного освоения); наконец, Средняя и Центральная Азия, Монголия, оказывающиеся одновременно очевидной образно-мифической экзотикой для русской культуры и органическим полем обретения собственной пространственно-мифологической миссии и аутентичности. Так в первом приближении можно представить потенциальную образно-географическую и локально-мифологическую ось российской цивилизации в первой половине XX в., начинающуюся на крайнем северо-западе ее государственной территории с выходом к Белому и Баренцеву морям, продолжающуюся у юго-востоку по явно разделительной в геокультурном отношении линии Уральской горной системы и уходящую далее также к юго-востоку несколькими параллельными ответвлениями через Северный Казахстан, юг Западной Сибири, Алтай и Саяны — в Северо-Западный

¹⁰ Можно сказать, что А. Платонов в своем вершинном творчестве («Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море», «Джан») отозвался на этот образно-географический импульс; его тексты можно в образно-географическом смысле поистине назвать «центрально-азиатскими» (см.: Замятин 1999, 2006). Следует заметить также, что в образно-географическом и когнитивно-географическом контекстах Центральная Азия и Средняя Азия (в советскую эпоху), или Центральная Азия и Туркестан (в эпоху Российской империи второй половины XIX — начала XX в.) — не одно и то же. Туркестан, или Средняя Азия так и не были глубоко «освоены» в образно-географическом плане российской / советской цивилизацией — несмотря даже на то, что ряд достаточно значительных русских писателей и художников там и жили, и творчески работали (фактически адаптивное в цивилизационном отношении творчество Л. Соловьева, посвященное фольклорному образу Ходжи Насреддина; трилогия С. Бородина «Звезды над Самаркандом» (1953–1973); живопись художников П. Кузнецова и А. Волкова. На наш взгляд, в локально-мифологическом и образно-географическом планах российская цивилизация «двинулась в обход» — через Казахстан и Южную Сибирь в сторону Северо-Западного Китая и Монголии. Одна из возможных причин подобного «обхода» — столкновение с «щупальцами» влиятельного и прочного иранского цивилизационного ядра в Средней Азии. Кочевые культуры востока традиционной Средней Азии оказались более «проходимыми» для российских цивилизационных дискурсов и образов.

¹¹ В рамках постсоветской социокультурной ситуации важное значение имел цикл романов Сергея Алексеева, прежде всего, «Сокровища Валькирии»; в 2000-х гг. мифологическую «эстафету» приняли писатели Алексей Иванов (романы «Сердце Пармы» и «Золото бунта») и Ольга Славникова (прежде всего, роман «2017»).

Китай и Западную Монголию. Другое дело, что советская эпоха с ее очевидным креном в сторону жесткой европейской модернизации «подморозила» возможности реального становления и развития подобной образно-географической оси, сохраняя и неявно поддерживая (так же их, фактически, «подморозив») более ранние попытки образно-географического и локально-мифологического самоопределения российской цивилизации — потенциальную южно-российскую образно-географическую ось с выходом в Крым (с опорой на образную значимость антично-византийского наследия) и гораздо менее проявленную к началу советской эпохи северо-восточную ось образно-географического развития, наиболее ярко оконтуренную в феноменологическом отношении в первые геопозитическими текстами и комментариями Максимилиана Волошина (который при этом был, фактически, адептом и южно-российской крымской оси), а в позднюю советскую эпоху идеологически утверждаемую весьма парадоксальным образом Александром Солженицыным в его «Письме вождям» (Цымбурский 2006: 475–486)¹². Пониманию актуальности и значимости северо-восточного образно-географического вектора в советское время способствовали, конечно, и уже упоминавшиеся исследования бесписьменных культур народов Севера, выведившие на поверхность европеизировано-модернистских репрезентаций дотолем практически неизвестные российской цивилизации географические образы и мифы, а также вполне очевидное интенсивное очаговое освоение природных ресурсов Сибири и Дальнего Востока с его гулаговскими коннотациями и изводами 1930–1950-х гг., требовавшее хоть какого-то первоначального ментально-пространственного оформления и осмысления.

* * *

Итак, основные выводы исследования состоят в следующем.

Одной из важнейших эпох цивилизационного развития России (включая фазу советского развития) является эпоха первоначального становления локальных мифологий и соответствующих региональных идентичностей, охватывающая приблизительно два столетия (XIX–XX вв.).

«Пионерами» этого становления можно назвать, прежде всего, Русский Север и Урал (конец XIX — начало XX в.), тогда как Сибирь, несмотря на возникновение сибирского областничества ещё в середине XIX в., до сих пор пока не обладает комплексом полноценных и устойчивых локальных мифов.

Цивилизационное развитие России характеризуется первичным формированием четырёх ключевых образно-географических (метагеографических) осей, поддерживаемых соответствующими локальными и региональными

¹² См. сюда же вполне явственно формировавшуюся в первой половине XX в. геопозитику и геомифологию российской/советской Арктики (с особым упором на образ Северного морского пути; здесь, конечно, симптоматичен роман В. Каверина «Два капитана»), очевидно, сильно разрушенную и «подпорченную» формировавшимся параллельно с 1920-х гг. образом ГУЛАГа.

мифами: I — южно-российская (крымская) ось, с ориентацией на средиземноморское цивилизационное ядро (античность плюс Византия, христианско-православный миф); II — северо-западно-европейская ось, актуализированная петербургским периодом русской истории; III — северо-восточная ось, связанная в том числе с колонизацией Сибири, Дальнего Востока и Арктики; IV — юго-восточная (центрально-азиатская) ось, формирование которой связано с продвижением России в Среднюю и Центральную Азию.

Наиболее проработана в локально-мифологическом отношении юго-восточная ось, что позволяет говорить о перспективности центрально-азиатского геокультурного вектора дальнейшего цивилизационного развития России.

ЛИТЕРАТУРА

- Абашев В. В. 2000. *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века*. Пермь: Изд-во Пермского университета.
- Абашев В. В. 2004. «Люверс родилась и выросла в Перми...» (место и текст в повести Бориса Пастернака) // Л. О. Зайонц (ред.). *Геопанорама русской культуры: Провинция и её локальные тексты*. М.: Языки славянской культуры. С. 561–593.
- Алексеев В. В., Алексеева Е. В., Зубков К. И., Побережников И. В. 2004. *Азиатская Россия в геополитической и цивилизационной динамике XVI–XX века*. М.: Наука.
- Бобринская Е. 2003. *Русский авангард: истоки и метаморфозы*. М.: Пятая страна.
- Буреева Ф. (ред.). 2005. *Сибирский миф: голоса территорий. Образы и символы архайческих культур в современном творчестве*. Омск: Экипаж.
- Вайль П., Генис А. 1999. *60-е. Мир советского человека*. М.: Новое литературное обозрение.
- Верг П. В., Кабытов П., Миллер А. (ред.). 2005. *Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет: Антология*. М.: Новое издательство.
- Виленский С. С. (ред.). 2005. *Поэзия узников ГУЛАГа*. М.: Материк, Международный фонд.
- Вишневская Н. А. (ред.). 2005. *Романтизм. Вечное странствие*. М.: Наука.
- Горизонтов Л. Е. 2005. Русский человек у порубежья Европы и Азии. По страницам уральской энциклопедии Д. Н. Мамина-Сибиряка // Н. Г. Суворова (ред.). *Азиатская Россия: люди и структуры империи: сб. научных статей. К 50-летию А. В. Ремнева*. Омск: Изд-во ОмГУ. С. 97–119.
- Горюшкин Л. М. 1995. Дело об отделении Сибири от России // *Отечество. Краеведческий альманах*. Вып. 6. М.: Отечество. С. 66–84.
- Добренко Е. 2007. *Политэкономия соцреализма*. М.: Новое литературное обозрение.
- Желева-Мартинс Виана Д. 1999. Топогенезис города: семантика мифа о происхождении // А. А. Барабанов (ред.). *Семиотика пространства*. Екатеринбург: Архитектон. С. 443–467.
- Замятин Д. Н. 1999. Империя пространства. Географические образы в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // *Вопросы философии*. № 10. С. 82–90.
- Замятин Д. Н. 2003а. Географические образы в комедии Андрея Платонова «Ноев ковчег» // Н. В. Корниенко (ред.). *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5, юбилейный. М.: ИМЛИ РАН. С. 162–170.

- Замятин Д. Н. 2003b. Географические образы русского авангарда // *Человек*. № 6. С. 158–167.
- Замятин Д. Н. 2006. Круглая вечность. Образная геоморфология романа Андрея Платонова «Чевенгур» // *Вопросы философии*. № 1. С. 38–49.
- Замятин Д. Н. 2007а. Пространство как образ и трансакция: к становлению геонимики // *Политические исследования*. № 1. С. 168–184.
- Замятин Д. Н. 2007b. Историко-культурное наследие Севера: моделирование географических образов // *Обсерватория культуры*. № 3. С. 62–68.
- Каганский В. 2001. *Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство*. М.: Новое литературное обозрение.
- Казари Р. 2006. Литературный «взгляд из России» на Сибирь: постановка вопроса // *Вестник Евразии (Acta Eurasica)*. № 1 (31). С. 64–70.
- Капкан М. В. 2006. Уральские города-заводы: мифологические конструкты // *Известия Уральского государственного университета*. № 47. Гуманитарные науки. Вып. 12. Культурология. С. 36–45.
- Кондаков Б. В. 2002. Русская литература 1880-х гг. и художественный мир Д. Н. Мамина-Сибиряка // *Известия Уральского университета*. № 24. Гуманитарные науки. Вып. 5. С. 9–24;
- Корнев И. Н. 2003. Географический образ Урала в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка // *География. Приложение к газете «Первое сентября»*. № 6, 7, 9.
- Корниенко Н. В. 2003. «Сказано русским языком...». Андрей Платонов и Михаил Шолохов: Встречи в русской литературе. М.: ИМЛИ РАН.
- Крылов М. 2001. Структурный анализ российского пространства: культурные регионы и местное самосознание // Ю. А. Веденин, Р. Ф. Туровский (ред.). *Культурная география*. М.: Институт наследия. С. 143–171.
- Левандовский А. А. 1997. «Мистерия» на Светлояр-озере в восприятии интеллигенции // Б. Гаспаров, Е. Евтухова, А. Осповат, М. фон Хаген (ред.). *Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов*. М.: ОГИ. С. 202–213.
- Лескинен М. В., Хорев В. А. (ред.). 2004. *Миф Европы в литературе Польши и России*. М.: Индрик.
- Литовская М. А. 2006. Проблема формирования региональной мифологии: проект П. П. Бажова // В. В. Абашеев (ред.). *Михаил Осоргин: Художник и журналист*. Пермь: Мобиле. С. 188–197.
- Люсый А. П. 2003. *Крымский текст в русской литературе*. СПб.: Алетейя.
- Люсый А. П. 2007. *Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность*. М.: Русский импульс.
- Мирский Д. С. 1992. *История русской литературы. С древнейших времен до 1925 года*. London: Overseas Publications Interchange Ltd.
- Никольская Т. 2000. «Фантастический город». *Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921)*. М.: Пятая страна.
- Одесский М. П. 2004. Волга — колдовская река: От «Двенадцати стульев» к «Повести временных лет» // Л. О. Зайонц (ред.). *Геопанорама русской культуры: провинция и её локальные тексты*. М.: Языки славянской культуры. С. 605–625.
- Парнис А. Е. 2003. «Евразийские» контексты Хлебникова: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии» // Вяч. Вс. Иванов (ред.). *Евразийское пространство: Звук, слово, образ*. М.: Языки славянской культуры. С. 299–345.

- Петров И. 2006. *Очерки истории Швейцарии*. Б. м., б. и.
- Пономарева И. Б. 2005. *Главы из жизни Степана Писахова*. Архангельск: Правда Севера.
- Сибирское областничество*: Библиогр. справочник. 2002. Томск — М.: Водолей.
- Слёзкин Ю. 2008. *Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера*. М.: Новое литературное обозрение.
- Сухих О. 2005. Как «чужие» становятся «своими», или лексика включения Казахской степи в имперское пространство России // *Вестник Евразии*. № 3 (29). С. 5–30.
- Топоров В. Н. 2003. О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе // Вяч. Вс. Иванов (ред.). *Евразийское пространство: Звук, слово, образ*. М.: Языки славянской культуры. С. 181–226.
- Тюпа В. И. 2002. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // *Сибирский филологический журнал*. № 1. С. 27–35.
- Фрейдин Ю. Л. 2004. Пространство Урала у О. Манделштама // Л. О. Зайонц (ред.). *Геопанорама русской культуры: Провинция и её локальные тексты*. М.: Языки славянской культуры. С. 593–605.
- Цымбурский В. Л. 2006. Александр Солженицын и русская контрреформация // В. Л. Цымбурский. *Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы. 1993–2006*. М.: РОССПЭН. С. 475–486.
- Шёнле А. 2004. *Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840*. СПб.: Академический проект.
- Шульман Ю. 2003. *Борис Шергин, запечатленная душа народной культуры Русского Севера*. М.: Фонд Бориса Шергина.
- Эткинд А. 2013. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. М.: Новое литературное обозрение.
- Яценко С. А. 2007. Кавказ для России, Россия для Кавказа: Образы и реальность // И. Г. Яковенко (ред.). *Россия как цивилизация: Устойчивое и изменчивое*. М.: Наука. С. 662–683.

МАРИЯ ЛЕСКИНЕН

КАТЕГОРИЯ «РУССКОСТИ» И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ В ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗАХ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ (1900–1917)

Реконструкция визуальных этнокультурных стереотипов, бытовавших в социальной и художественной жизни XVIII–XXI вв., зачастую воспринимается как искусствоведческая задача. Между тем в последние десятилетия развивается междисциплинарное направление исследований, цель которого — выявить и определить особенности визуальных образов «своих» и «чужих», формировавшихся на стадии государственного нацистроительства параллельно с национальной идентификацией. Основным объектом в этом случае становятся репрезентации этноса / народа / нации в формах «автопортрета», черты которого воплощены в описательных нарративах, в героических образах пантеона «великих людей», в персонификациях-символах нации и государства, а также в совокупности различных узнаваемых, характерных особенностей, расцениваемых обществом как национально-типичные проявления. Они трактуются как самобытные в различных сферах: архитектурных формах, национальном костюме, художественных приемах, уникальных предметах, символах и атрибутах и пр. Такие визуальные объекты играют в процессе национальной идентификации ключевую роль, поскольку, во-первых, их восприятие (в отличие от вербальных описаний) не зависит от грамотности и уровня образования адресата, во-вторых, эти объекты обращены непосредственно к чувствам, эмоциям, ассоциациям и т. п.

Важнейшим обстоятельством, определившим особенности стиля модерн, господствовавшего в русском искусстве на рубеже XIX–XX вв., была демократизация художественной жизни. Она подразумевала расширение аудитории «потребителей» искусства, тесную связь с массовой ремесленной практикой и продукцией, обращение искусства к повседневной жизни, в том числе к быту: «Массовое тяготело к уникально-индивидуальному, в результате чего индивидуальное сразу же становилось достоянием всеобщего» (Сарабьянов 1989: 14). В данной статье мы не намерены затрагивать воплощение национального своеобразия в так называемом «русском стиле» (Кириченко 1997), а охарактеризуем особенности сложившихся в культуре конца XIX — начала XX в. трактовок «русскости», которые непосредственно влияли на визуальные воплощения

этнокультурного русского и национального имперского автостереотипов (автопортретов) в массовой культуре.

Понятие «русскость», которое «легитимизировано» в языке российской науки относительно недавно, понимается нами не как «национальная идентичность» русских Российской империи и не как совокупность типично-русских черт характера, психического склада и антропологических признаков, а как комплекс представлений и образов, формировавшийся у интеллектуальной, художественной, научной и социальной элиты эпохи «изобретения традиции» (Э. Хобсбаум) и транслировавшийся ею в широкие социальные круги в эпоху переосмысления народности и имперской идеологии в категориях национального. Такая трактовка русскости затрагивала различные сферы репрезентаций национальной самобытности — от идеала крестьянской великорусской красоты до моды на сарафаны, самовары и «русский» («неорусский») стиль во второй половине XIX — начале XX в.

Важную роль в процессе самоосознания и конструирования «адекватного» отражения «истинной» русскости в визуальных формах играла власть. Улавливая общественные и художественные запросы и настроения, она активно участвовала в этом конструировании, независимо от того, в какой мере ее усилия на этом поприще были идеологически обоснованными и сформулированными.

Сложность изучения категории «русскости» продиктована многозначностью этнонимов русский / российский в языке и культуре XIX — начала XX в. Вплоть до 1870-х гг. под «русским народом» подразумевались представители всех трех восточнославянских ветвей. Однако определение «русский» могло также относиться исключительно к великорусам как наиболее многочисленной русской «отрасли». Государствообразующим для монархической Руси / России (в историческом отношении) провозглашался триединый народ, но начиная с 1890-х гг. статусом «русскости» все чаще наделялось лишь великорусское «племя». При этом определение «русский» могло использоваться не только в строго этнонимическом смысле (Лескинен 2016: 24–38). Потому при анализе источников второй половины XIX — начала XX в. детерминировать понятие «русскость» довольно трудно: «Новые шаги по “национализации” империи в последние десятилетия XIX века еще более осложнили задачу “разделения” империи и нации, и для интеллектуалов этой эпохи империя легко представлялась идиосинкразической формой национального государства» (Шевеленко 2017: 82). Стремление отрефлексировать сложное соотношение имперского и национального создает характерную для эпохи вариативность значений. Исследование визуальных *стереотипов* русскости сопряжено с трудностью отбора источников; однако нам представляется, что наиболее адекватные выводы могут быть сделаны при обращении к тем из них, которые ориентированы на массовую аудиторию: таковы книжные иллюстрации, памятники, открытки, рекламные и агитационные плакаты и афиши, а также моды. К подобным источникам мы и обратимся.



Илл. 1. А. Карелин. Богородские крестьяне Тульской губернии. Фотография. 1870-е гг.

Формирование национальной идеологии в официальном дискурсе Российской империи принято относить к 1830-м гг.; после Великих реформ, в 1870-х гг. начинается процесс конструирования нации в массовом сознании. Под влиянием народничества, вследствие популяризации этнографических знаний и авторитета славянофильства этническая русскость соотносилась лишь с одним — крестьянским — сословием. Типичным великорусом был «избран» житель центрально-нечерноземных губерний (так называемой «внутренней России»). Характерными атрибутами великорусской этничности в тот период были признаны прежде всего внешние отличительные признаки: праздничная одежда, уборы, украшения, типы жилища и т. п. (Илл. 1); антропологические особенности до начала XX в. фиксировались условно. В конце 1880-х — 1890-е гг. возникли новые тенденции в трактовке русскости. Первая — отождествление истинной русской этничности с фенотипом, материальной культурой и характером жителей северных русских губерний. К концу столетия сложилось убеждение, что «самый чистый русско-славянский тип сохранился у северных великороссов, жителей Архангельской, Вологодской, Вятской, Олонецкой и Новгородской губерний» (Загорский 1903: 22). Новый идеал-типический образ русского ассоциировался теперь с жителями Русского Севера, а в историческом отношении связывался с первой, Новгородской, государственностью, то есть с начальным локусом Руси, с колыбелью великорусской ветви русского племени. Физические метисные (с сильной примесью финно-угорского компонента) черты и моральные качества великоруса центральных губерний, видоизмененные, как декларировалось, вековым крепостничеством и монгольским игом, стали оцениваться негативно, что отчетливо проявляется в этногеогра-



Илл. 2. В. В. Суслов. Молодая женщина в кокошнике-сборнике и девушки в повязках на празднике в селе Нёнокса Архангельской губернии. Фотография. 1886.



Илл. 3. Женский праздничный костюм Новгородской губернии из коллекции Н. Л. Шабельской (1890-е гг.) Фотография. 1912 (РЭМ).

фических описаниях и иллюстративном материале к ним на страницах научно-популярной и учебной литературы (Лескинен 2016: 512–543).

Следствием «смены» региона, претендующего на репрезентацию русской этничности и национальности, стал пристальный интерес к его материальной культуре, сохранившей, как считалось, архаические черты допетровского времени. Севернорусские особенности (в частности, черты женского костюма, как повседневного, так и праздничного) воспринимались как отражение уклада жизни, быта и характера северных великорусов, которые в центральноевропейских губерниях были, как казалось, утрачены: севернорусская одежда представлялась более «богатой», нарядной — в этом виделось проявление достатка, довольства, трудолюбия, достоинства и т. п. Подобные качества «нрава» теперь приписывались «истинным» здешним великорусам и их предкам в Новгородской Руси. Типично русскими стали считаться и северные архитектурные формы деревянного зодчества и декора: шатровые и кубоватые храмы, резьба по дереву и др. Таким образом, быт и материальная культура Русского Севера обрела статус исторического великорусского наследия и одновременно — аутентичной общерусскости, притом «живой» традиции. В связи с господством в этнологии теоретической установки о том, что женщина сохраняет наиболее характерные и древние физические черты и культуру этнической группы, особое внимание уделялось изучению и собиранию севернорусского женского костюма. Его элементы несколько отличались от того набора предметов, которые ассоциировались с русскостью прежде (сарафан, белая рубаха, лента



Илл. 4. Форма офицеров
армейских драгунских
полков после реформы
1881–1882 гг. Рисунок.

или небольшой кокошник): это, в частности, кокошники так называемой «высокой цилиндрической» и шлемовидной форм новгородского типа, кокошники-венцы или «коруны» с жемчужными поднизьями, распространенные в Архангельской и Вологодской губерниях, парчовые душегреи с позументами и др. (Илл. 2–3).

В то же время продолжала популяризоваться та одежда, которая еще с 1830-х гг. ассоциировалась с русской народной. Эта линия нашла отражение, во-первых, в реформе военного обмундирования (ИО 1898), инициированной лично Александром III (1881–1882 гг.), во-вторых, в распространившейся среди разных слоев городского населения моде на одежду. В военную форму были введены узнаваемые элементы «русского народного» костюма:

...“мундир двубортный” напоминал крестьянский суконный армяк. ... Подпоясывались кушаками и шарфами, а нижние чины — кожаными ремнями

и бляхами. С мундирами носили шаровары, ... их заправляли в разухабистые с картинным развалом сапоги со многими складками (Хорошилова 2015: 85), —

считалось, что именно так их носили крестьяне центральных великорусских губерний (Илл. 4). Реформу называют иногда русификацией русского мундира, которая была неоднозначно воспринята в военной среде; гвардейские генералы и офицеры не признавали ее именно за «мужиковатость», другие находили в ней очевидные неудобства в носке (Хорошилова 2015: 88–89). Характерным для 1880-х — 1910-х гг. атрибутом военной формы была папаха, которая в меховом исполнении стала парадным головным убором (Хорошилова 2015: 85). Полицейских и жандармов переделали в кафтаны, шаровары и папахи. Чуть раньше, в конце 1870-х, в качестве солдатской одежды появилась мужская рубаха традиционного кроя со стоячим воротником и прямым воротом, именовавшаяся «гимнастической» (позже получила название «гимнастерка»), которая в период реформы перешла и в офицерскую форму (Кирсанова 1995, 179). Униформа образца 1881–1882 гг. просуществовала без изменений до 1907 г.

Проявлением интереса к русской этнографии и поискам национального образа стала мода на костюм «в русском вкусе» — как женский, так и мужской. Она восходит к 1880-м гг., когда во время русско-турецкой войны в обществе вырос интерес к культуре балканских славян и мотивы их национальных костюмов обрели популярность в качестве патриотического знака. Но пик популярности великорусского костюма — прежде всего у средних городских слоев — пришелся на 1890-е — 1910-е гг. Для него было характерно исполь-

зование как отдельных элементов одежды центральных губерний (в частности, передника и белой сорочки с широкими рукавами в женской моде), так и ее видов (например, мужской рубахи-косоворотки), а также традиционного декора — пестрой вышивки, кружев, бисера или бусин. В художественной литературе с 1880-х вплоть до 1920-х гг. частотны упоминания и описания мужской вышитой косоворотки (полотняной, ситцевой, шелковой) как в повседневном быту, так и в качестве праздничной одежды, которую носили поверх брюк с непременно шнурком или ремешком (НКРЯ) (Илл. 5). Косоворотка была, пожалуй, самым распространенным видом мужской одежды в разных социальных слоях, без различия в возрасте, ее носили все, от крестьянина и мастерового до купца-миллионера и артиста (Скляр 2013: 21; НКРЯ). В женских нарядах великорусские мотивы затронули главным образом виды декора и два элемента — белую сорочку и передник (Скляр 2013: 19–20), образцом для которых служил праздничный наряд крестьянок. Летом, в дачный сезон их охотно носили представительницы и художественной богемы, и аристократии.



Илл. 5. А. Хаймович. Портрет молодого мужчины в рубашке-косоворотке. Фотография. Томск, 1900-е гг.

Вплоть до революции 1917 г. одежда различных «узкопрофессиональных» городских групп (извозчиков, кучеров, половых, швейцаров и др.) сохраняла не этнографически аутентичный, но псевдонародный архаичный характер; главным атрибутом были великорусские головные уборы середины столетия. Примечательна и возникшая еще в начале XIX в., сохранявшаяся вплоть до Первой мировой войны «униформа» городских кормилиц, состоявшая из распашного сарафана, кисейной, богато расшитой белоснежной рубахи, украшенной бусинами, парчовой душегреи, небольшого атласного кокошника, а также непременно нитки жемчуга в один или несколько рядов (Хорошилова 2015: 196) (Илл. 6).

Другая тенденция была обусловлена состоянием исторических знаний и представлений о прошлом России, сложившихся в отечественной историографии и в обществе в целом в 1870-х — 1900-х гг. Споры о путях формирования государственности и роли Петра I в европеизации страны велись начиная с 1830-х гг., а в период Великих реформ приобрели новые акценты. В центре дискуссий оставался вопрос о значении Московской Руси, об особенностях ее строя и уклада, их роли в формировании характера народа и государственности (Леонтьева 2011: 148–188). Развивалась идея о православном единении и гармоничности патриархального общества «Московии», якобы лишенного



Илл. 6. Кормилица
с ребенком. Фотография из архива
О. А. Хорошиловой.

внутренних противоречий и социальной конфликтности. Ключевой стала концепция о том, что именно в XVI–XVII вв. выработалась «национальная русская физиономия» (В. В. Стасов) — совокупность отличительных самобытных свойств и качеств русскости, которые с европеизацией страны были утрачены. Российские историки описывали общество XVI–XVII вв. в категориях родства, уподобляя его большой патриархальной семье, поместью, вотчине и т. п. Существовала и иная, демократически-народническая трактовка, рассматривавшая данный период русской истории как время и источник социальных конфликтов, религиозных волнений и раскола — «бунташный век». Однако обе концепции не отрицали, что именно в XVI–XVII в. сформировались главные архетипы, основные

свойства и черты русского характера и базисные особенности политического устройства, религиозной жизни и словесных различий Российской империи (Леонтьева 2011: 180–186). Эти повлияло на складывавшиеся в сознании российского общества образы и стереотипы Московской Руси, а тема прошлого допетровской России стала популярна в литературе, исторической живописи, музыке, театральном и оперном искусстве.

Представления о русских традициях, об историческом, духовном и материальном наследии этнической русскости и как следствие — о стандартах ее визуализации формировались в значительной мере под влиянием личности, культурных ориентиров и политического курса императора Александра III, продолженного Николаем II. Они породили новое, чаще именуемое «консервативным», переосмысление русской идеи на официальном уровне — так называемую «культурную доктрину эпохи Александра III». Речь идет о складывании нового государственно-национального мифа, которое шло одновременно с поисками национального стиля в русском искусстве. Эти два процесса активно взаимодействовали; с одной стороны, политика императора способствовала развитию стиля, поддерживавшего риторику и символику власти; с другой стороны, ее интенции вполне совпадали с определенными творческими исканиями новой генерации художественной элиты и с запросами общества.

Новый государственно-национальный миф был обусловлен пересмотром русского исторического наследия. С воцарения Александра III официальная самодержавная доктрина «избрала» в качестве периода «образцового» воплощения русскости не имперскую линию, как прежде, а допетровские, доимпер-

ские времена. В частности — период правления царя Алексея Михайловича (1645–1676 гг.): «Император ассоциировал себя с новым исходным периодом, с XVII столетием, обозначая тем самым настоящее наследие самодержавия» (Уортман 2004: 323). Не крестьянство, а родовитое боярство и дворянство Московской Руси стали считаться истинными носителями специфически русских свойств, добродетелей и этнографической репрезентативности. Потому не крестьянский, а боярский быт, устои, образ жизни Московской Руси XVII в. объявлялись воплощением визуальной национальной русскости на официальном уровне.

Смена временных ориентиров в презентации российской монархии, выразившаяся в переносе акцента с имперских традиций на Московское самодержавие второй половины XVII в., стала стимулом для энергичного формирования «неорусского» / «русского» стиля. Деревянное зодчество и резьба XVII в., архитектура палат и храмов, материальные формы боярского московского быта (утварь, интерьер, украшения), традиционные ремесла (шитье, плетение, вышивка, золотничество), рукописные формы шрифта, а также русская боярская одежда, оружие и доспехи того времени рассматривались как воплощение «настоящей», «кондовой» Руси. В годы правления Царя-Миротворца и Николая II этот стиль достиг своего расцвета, в том числе благодаря государственным заказам (Савельев 2008; Кириченко 2000; Балан, Шакирова 2013: 354–362). Так, успех фирмы К. Фаберже в 1890-х — 1910-х гг. был связан с «промосковскими» предпочтениями императорской семьи. Эта политика стала «побудительным началом к усиленному развитию того варианта “русского стиля”, который, будучи конкретно-историческим выражением “русскости”» (Кириченко 1997: 10), оказался

...связан по преимуществу с парадной торжественностью, образной ясностью, отождествлением национально-русского с державно-всенародным, ... этот стиль превратился в своеобразный презентационный стиль русского искусства, ... с соответствующими обязательствами и требованиями, на такой стиль возлагаемыми. Сам факт официального провозглашения приоритета «русскости» в искусстве России означал многое (Лашенко 2014: 19).

Отождествление русскости с Московским царством XVII в., а исторического образа русского — с «боярской культурой» эпохи Алексея Михайловича довольно скоро закрепилось в массовой культуре и в 1910-х гг., в несколько иной трактовке, доминировало в стилистике модерна. Модным «апогеем» визуальной концепции русскости стал, несомненно, известный исторический костюмированный бал в феврале 1903 г. в Зимнем дворце, приуроченный к 290-летию юбилею Дома Романовых и 300-летию основания Петербурга. Все его участники были одеты в русские костюмы знати эпохи правления Алексея Михайловича, а Николай II и императрица предстали в парадных облачениях царя и царицы (*Илл. 7*) (Уортман 2004: 247–257; Зимин 2010: 293–295). Эскизы костюмов создавались по рисункам известного художника С. С. Соломко. Об-



Илл. 7. Л. С. Левицкий. Николай II и Александра Федоровна в костюмах царя и царицы для костюмированного бала 1903 г. *Фотография. 1903.*



Илл. 8. Е. П. Самокиш-Судковская. Портрет императрицы Александры Федоровны. *Фрагмент. 1903.*

разы участников бала были растиражированы в фотооткрытках, сделанных на основе изданного год спустя альбома с 173 фототипиями (Альбом 1904). В 1911 г. был создан и самый известный вариант колоды игральных карт — «Русский стиль»; одежда, уборы и украшения дам и валетов были выполнены с костюмов участников бала (Лескинен 2020: 347–348).

Еще более важным для истории визуализации русскости стал другой растиражированный отклик на этот исторический бал — образ государыни Александры Федоровны в костюме по образцу наряда Марии Ильиничны Милославской, супруги царя Алексея Михайловича. В нем императрица изображена на двух портретах 1903 г. — Е. П. Самокиш-Судковской (Илл. 8) и А. Ф. Максимова. Оба полотна с детальной точностью воспроизводят, в сущности, фотографию царицы, сделанную Л. С. Левицким для фотоальбома 1904 г. Неизвестно, проводились ли сеансы позирования. Именно это изображение закрепило в 1910-е — 1916 г. визуальный стереотип русской государыни, царицы, олицетворяющей в том числе Московскую Русь. Например, во время Первой мировой войны Е. П. Самокиш-Судковская исполнила открытку «Россия — воинству. Склад царицы Александры Федоровны» (1916), на которой государыня изображена в одеждах XVII в. с ее портрета (Илл. 9).

Своего рода символическим манифестом доктрины двух последних российских императоров стал изданный к юбилею Дома Романовых «Изборник» (Изборник 1913) — роскошный альбом, иллюстрированный выдающимися русскими художниками, работавшими в «русском» стиле: В. М. Васнецо-

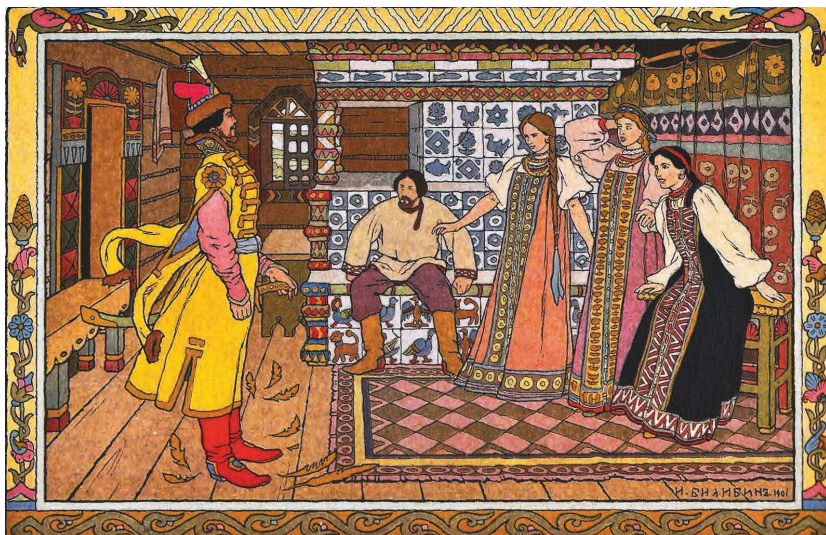


Илл. 9. Е. П. Самокиш-Судковская. «Россия — воинству. Склад царицы Александры Федоровны». Открытка. 1915.

вым, М. А. Нестеровым, С. И. Ягужинским, Н. К. Рерихом, И. Я. Билибиным, Б. В. Зворыкиным и др. (Уортман 2004: 598–600). Издание открывалось портретами императорской четы, они были помещены рядом с изображениями «предшественников» — основателя династии царя Михаила Федоровича и его супруги. Николай II и Александра Федоровна представлены здесь в бальных костюмах 1903 г. (с портрета Максимова). Тем самым воплощались не только идея исторической преемственности правителей русского царства, но и «вне-временность» самодержавия — монархия выступала неотъемлемой частью русской национальной истории, то есть символом русскости.

При Николае II тенденция отождествления исторических национальных традиций с российским самодержавием XVII в. продолжалась, причем в ней усилились религиозно-православные акценты. Даже после революции 1905–1907 гг., после создания Думы, когда формировалась новая концепция русской нации и национализма, император не отказался от убеждения в незыблемости исторических образцов и политического курса. В официальном властном дискурсе укреплялась идея о личной заслуге царя (и династии Романовых) в формировании монархии. Он видел себя монархом не Империи, но Русского Царства. Даже в один из переломных моментов своего правления, в 1905 г., Николай II заявлял: «Пусть установится, как было встарь, единение между Царем и всею Русью, общение между Мною и земскими людьми, которое ляжет в основу порядка, отвечающего самобытным русским началам» (Речь Николая II 2001: 517).

Красноречивыми примерами воплощения такой позиции могут служить грандиозный проект строительства Федоровского Государева собора (1908–



Илл. 10. И. Я. Билибин. Иллюстрация к сказке «Марья Моревна». Хромолитография. 1901.

1912 гг.) в неорусском стиле с элементами архитектуры XV–XVII вв. (арх. В. А. Покровский) и создание «Федоровского городка» («Государевой вотчины») в Царском Селе (арх. С. С. Кричинский), которые по облику и по функции воспроизводили русское поселение второй половины XVII в. Оно было задумано как посад и подворье по образцу старинных боярских усадеб, состояло из нескольких зданий-палат (1913–1918 гг.), окруженных стенами и башнями (Кириченко 2000: 483–488). Солдаты и офицеры конвоя и охраны императора были одеты в мундиры, созданные В. М. Васнецовым по костюмам эпохи Михаила Федоровича Романова (Уортман 2004: 555–558).

На рубеже XIX–XX вв. поэтизация и мифологизация Русского Севера поддерживалась многочисленными переизданиями ранее публиковавшегося русского фольклора не только в академических научных изданиях, но в иллюстрированных книгах для широкого читателя. Пика популярности визуальные формы русскости достигли благодаря графической и живописной продукции массового производства и спроса — открыткам, рекламным и агитационным плакатам и афишам, красочной упаковке, этикеткам и пр. С эпохой русского модерна совпал не только расцвет рекламной продукции в России, но и возникновение жанра художественной открытки — в середине 1900-х гг. в России констатировали «открыточный бум» (Нащокина 2004: 38). Русская тема нашла здесь яркое выражение. И в поздравительных открытках, и в серийных открытках-иллюстрациях фольклорные персонажи были облачены в стилизованные русские костюмы XVI–XVII вв. (Илл. 10), а в женских образах активно использовались этнографически точные элементы праздничного костюма севернорусских губерний — например, на рисунках И. А. Билибина, С. И. Ягужинско-



Илл. 11. С Рождеством Христовым! Открытка. 1900-е гг.

го, Н. К. Рериха, Б. В. Зворыкина, С. С. Соломко, Е. П. Самокиш-Судковской и др. (Нащокина 2004: 99–130). В этом массовом «художественном продукте», определившем стереотипы этничности, сюжетами чаще всего становились русские обычаи и исторические жанровые сценки (в поздравительных открытках к праздникам русского православного календарного цикла — Пасхе и Рождеству, Вербному воскресенью, Масленице, Троице и т. п., а также в честь дней тезоименитства членов императорской фамилии или коронационных торжеств).

На рисунках изображались традиции празднования: христосование и одашивание яйцами и куличами па Пасху, рождественский обмен подарками или катание с гор на Масленицу и пр. (Нащокина 2004: 257–262; Чапкина 2009). Одни художники воспроизводили бытовые сценки из крестьянской жизни — но не из реальной современной, а прибегая к идеализированным клише в сусальной стилистике. Другие использовали сюжеты из быта Московской и Новгородской Руси XVI–XVII вв., их персонажами становились бояре и горожане, изображавшиеся на фоне церкви, монастырей и кремлей, в интерьерах теремов и храмов, одетые, как правило, в богатые, яркие, праздничные одежды (Илл. 11). Они показывали не современную, а совсем «другую Россию — красочную, богатую, изобильную, патриархальную» (Нащокина 2004: 95). Женские образы в открытках были более частотными. В них получили выражение две обозначенные тенденции изображения русскости: «крестьянская» (в ипостасях северно-великорусской крестьянки в традиционной одежде, а также ее центрально-великорусской «современницы (Илл. 12)) и «боярская», тоже в двойственном образе — «боярышни» Московской Руси (Илл. 13) и сказочной «царевны» в одеждах Руси Новгородской.



Илл. 12. Христос Воскресе!
Открытка. 1900-е гг.



Илл. 13. Н. Н. Каразин. Боярышня.
Открытка. 1900-е гг.

Нельзя не упомянуть и различные «этнографические» сюжеты, воспроизводившие специфику материальной культуры и антропологических типов русских: а) в научно-корректных и реалистических образах (И. Я. Билибин «Народные костюмы Русского Севера», 1909 г. (Илл. 14); серия «Русский национальный костюм Русского Севера», 1909 г.; О. А. Шарлемань, серия «Народная женская одежда», 1916 г.), б) в условно-сатирических (М. М. Щеглов, серия «Сибирские типы», 1910-е гг.) или в обобщенно-идеализированных (С. И. Ягужинский, серия «Русские типы» 1910-е гг. (Илл. 15); В. А. Табурин, серия рекламных открыток «Русские пословицы в лицах» компании «Зингер», 1905 г.) и в) условно-символическом видах (С. С. Соломко, открытки 1900-х — 1910-х гг.; С. И. Ягужинский, серия пасхальных открыток, 1910-е гг., Н. В. Маторин, серия открыток «Христос Воскрес!», 1910-е гг.; а также многочисленные «Боярышни» С. С. Соломко и Е. П. Самокиш-Судковской, 1900-е — 1910-е гг.). Большая группа открыток тиражировала книжные иллюстрации к сказкам и былинам (например, И. Я. Билибин, серия «Русские богатыри», 1903 г.; серии иллюстра-



Илл. 14. И. Я. Билибин. Вологодская девушка в праздничном наряде (из серии открыток «Русский Север»). 1905.

«Русские богатыри», 1903 г.; серии иллюстра-



Илл. 15. С. И. Ягужинский. Чаепитие
(из серии открыток «Русские типы»). 1909.

ций к русским сказкам, 1900-е гг.; Б. В. Зворыкин, серия «Сказки Афанасьева», 1901 г., и иллюстрации к сказкам А. С. Пушкина, 1900-е гг. и др.).

Особое место в ряду рисованных открытых писем, репрезентирующих русскость, занимают произведения Е. М. Бём (Нащокина 2004: 102–103; Чапкина-Руга 2007). Исследователи относят ее к авторам «детских открыток». Действительно, художницу прославили именно персонажи-дети 4–6-летнего возраста. Однако если серии открыток «Народы России» (1900-е гг.) или «Русские пословицы и поговорки» (1890-е гг.), а в особенности выполненную в русском стиле «Азбуку» (1912–1913 гг.) можно рассматривать как созданные для детской аудитории, то ее многочисленные поздравительные открытки разных серий вряд ли предполагают адресата-ребенка. На них представлены различные сценки из «взрослой» жизни: встречи влюбленных, поцелуи (не только христосование), объятия, переписка возлюбленных, застольные беседы, пирушки и т. п. Маленькие дети, изображенные либо в повседневной, либо в праздничной взрослой крестьянской одежде, но чаще всего — в «боярских», вовсе не детских, костюмах XVII в., воплощают явную псевдо-



Илл. 16. Е. М. Бём. Кому до того дело, что я с кумом сидела.
Открытка. 1900-е гг.



Илл. 17. Е. М. Бём. Милые бранятся — только тешатся (из серии открыток «Русские пословицы и поговорки»). 1900-е гг.

историческую стилизацию (Илл. 16–17). Ирония поддерживается текстами, сопровождающими рисунки: это «народные» пословицы и поговорки — в основном, однако, неаутентичные: это переделанные художницей шуточные сентенции, лишь имитирующие фольклор. Ангелоподобные ребятишки Бём (хотя она не раз уверяла, что рисует детей с натуры) в разных костюмах — это, несомненно, игра со зрителем. Дети как бы «играют» во взрослых, подражают им,

переодеваясь в старинные одежды. Открытки Бём пользовались огромной популярностью, также закрепляя стереотип русскости в двух визуальных сословных ипостасях.

В рисунках к открыткам широко использовался еще один женский тип-персонаж: дева-воительница — например, у С. С. Соломко, А. П. Рябушкина, И. Я. Билибина в образах именитых «богатырок» русского эпоса Настасьи Королевичны (Илл. 18), Настасьи Микуличны и фольклорных «полениц». Они изображались с характерными мужскими воинскими атрибутами — в кольчуге, высоком шлеме, с мечом и щитом. Этот образ играл важную роль в ряду символических антропоморфных персонификаций России-нации и государства (Лескинен 2020). Россия-воительница появилась в журнальных рисунках и гравюрах во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Начиная



Илл. 18. С. С. Соломко. Настасья Королевична. Открытка. 1900-е гг.



Илл. 19. А. И. Адамсон. Россия и Сусанин.
Проект нереализованного памятника в честь
300-летия Дома Романовых в Костроме.
Фрагмент. Фотография. 1913.



Илл. 20. Россия — за правду.
Плакат. 1914.

с 1890-х гг. образ «богатырки» активно задействовался в аллегорических изображениях России — в самостоятельных произведениях и в качестве элемента монументальных композиций. Так, бронзовая статуя Н. А. Лаврецкого «Россия» (1896 г.) представляет Россию в древнерусском шлеме с гребнем и в длинной кольчуге, надетой поверх сарафана, держащую в правой руке поднятый меч, в левой — щит, с большим крестом на груди. К тому же типу национальных персонификаций относится скульптура России в проекте (1913 г.) нереализованного памятника, посвященного 300-летию дома Романовых в Костроме (арх. А. И. Адамсон): Россия в «богатырском» облике, с шлемом на голове, в боярской одежде XVII в., под которой видна кольчуга, держа в левой руке щит, правую возлагает на голову умирающего Ивана Сусанина, благословляя его жертву во имя Царя и Отечества (Илл. 19).

Особенно часто к образам России-былинного витязя и России-богатырки прибегали авторы плакатов, открыток и афиш, посвященных войнам (русско-японской и Первой мировой): Н. К. Рерих, плакат «На Дальнем Востоке» (1904 г.); серия плакатов и открыток «Россия — за правду» (1914 г.) (Илл. 20), «Священная война» (1914 г.); М. А. Врубель, плакат «Борьба с гидрой» (1915 г.); Б. В. Зворыкин, плакат «С нами Бог» (1916 г.) и др. (подробнее: Рябов 2008: 18–20; Аксенов 2015: 15–17; Зиновьева 2018: 148–151).

Наиболее распространенным в массовой графической продукции 1890-х — 1910-х гг. стал стереотип русскости, воплощавшийся в обобщенном женском образе на рекламных афишах и в плакатах; при этом доминирующим, идентификационным элементом оставался костюм. «Плакат и модерн удивитель-



Илл. 21. Реклама продукции московского товарищества по продаже резиновых галош. Плакат. 1910-е гг.



Илл. 22. Реклама парфюмерных товаров «Брокер и Ко». Плакат. 1899.

но подходили друг другу; ... плакат эпохи модерна мгновенно стал рупором стиля» (Климова 2010: 11). В полном соответствии с обозначенными главными тенденциями образ русскости предстал в двух «сословных» ипостасях: крестьянской девушки в праздничной одежде и «боярышни» (боярыни, реже — царицы) в богатом наряде и украшениях XVII в. Вариацией второго типа можно считать образ сказочной «царевны», в общих чертах копировавший характерные персонажные стилизации И. Я. Билибина или Б. В. Зворыкина в иллюстрациях к сказкам, а с 1910-х гг. явно соотносившийся с растражированным «костюмным» образом императрицы Александры Федоровны. В рекламных плакатах они призваны ассоциироваться либо с русской продукцией (например, вино-водочные изделия фирмы «Калинкин и Ко», водка Товарищества «Синюшин-Смородинов»), либо с русским потребителем товаров и услуг (реклама страхового общества «Россия» или компании «Зингер») (см.: Глинтерник 2007: 55–114; 172–175; Климова 2010: 9–10). Эти красочные образы объединяют прежде всего внешние, костюмные атрибуты: женский крестьянский костюм (сарафан, белая рубаха, небольшой кокошник или девичья лента-повязка), иногда с душегреей сверху, жемчужные бусы в несколько рядов, или же «боярский костюм» допетровской эпохи: высокий богато украшенный кокошник, чаще всего с жемчужной поднизью, парчовый летник с позументом. На многочисленных рекламных плакатах самой разной продукции — от сельскохозяйственных машин акционерного общества Джо Гривеза до парфюмерии «Брокер», от галош до огнетушителей — мы встречаем такое воплощение великорусского и одновременно национально-русского в двух сословных вариантах (Илл. 21–22). Например, компания «Зингер» выпускала рекламные



Илл. 23. Реклама швейных машин «Зингер». Плакат. 1900-е гг.



Илл. 24. В. А. Табурин. Реклама швейных машин «Зингер». Рекламный плакат. 1900-е гг.

плакаты своей продукции для покупательниц разных стран, используя их образы в соответствующих национальных костюмах. В России имели хождение два варианта рекламного образа: в «крестьянском» (севернорусского типа) (1890-е гг.) и «боярском» (1900-е гг.) костюмах (Илл. 23–24).

Если содержательная и визуальная концепции рекламируемого продукта не всегда поддавались прямолинейной трактовке, то в афишах отождествление русскости с бытовыми и костюмными атрибутами XVII в. было продиктовано именно темой или объектом рекламы — это афиши, информировавшие о различных художественных и многочисленных в 1901–1913 гг. кустарных, промышленных и др. выставках (Илл. 25), а во время Первой мировой — о благотворительных концертах, базарах, сборах средств для раненых или для фронта и т. п. В них также использовались две разновидности женских образов, олицетворявших чаще всего Россию-государство, а не Россию-нацию; иногда ту же функцию выполнял образ «Москвы» как «Московии» (Илл. 26). Для военных лет, как в уже упоминавшихся плакатах, он исполнен героики и патриотического пафоса: Россия либо с неперменным щитом и мечом (но не всегда в доспехах и шлеме), либо в образе скорбящей матери или милосердной сестры. Выступая в качестве персонификации Российской империи как участницы войны, образ России в женском царском облачении (также восходящем к портретам Александры Федоровны в костюме царицы — например, на плакате «Россия и ее воин», 1914–1915 гг. (Илл. 27)) с ходом военных действий постепенно становился менее пафосным. Особенно отчетливо это проявилось в сатирических изображениях и в карикатурах. Несмотря на то, что «типажная амплитуда» образа России в графике, например в журнале «Новый Сатирикон»



Илл. 25. М. Резников. Российско-шведская выставка развития физической культуры и спорта. Афиша. 1909.



Илл. 26. С. А. Виноградов. Русские воины в плену ждут от нас помощи. Плакат. Фрагмент. 1915.

(1914–1917), была весьма широка (Яблоков 2020: 186), Россия чаще отождествлялась с крестьянским персонажем, и лишь схематично обозначенные или угадываемые элементы костюма (сарафан, кокошник) в жестко-карикатурном виде — например, на рисунках В. Лебедева (подробнее: Яблоков 2020: 186–189 (Илл. 28)) — повторяли возвышенные образы рубежа веков. В 1917 г. и позже,



Илл. 27. Россия и ее воин. Плакат. 1914–1915.

но уже в белогвардейской плакатной графике, Россия в «боярском» образе символизировала Российскую империю или утраченную Россию, представляя оппозицию Советской большевистской России, которую на тех же плакатах олицетворяет мужчина-захватчик, насильник, зверь. Россия «молодая», Россия будущего — например, на обложке журнала «Огонек» (худ. В. Эмиров (Илл. 29)) или на белогвардейском плакате 1920-х гг. за освобождение России — предстает чаще всего в девической ипостаси (подробнее: Аксенов 2015: 15–17; Зиновьева 2018: 148–151).

Можно заключить, что основные тенденции формирования визуальных репрезентаций русскости в первые десятилетия XX в. продолжали сложившиеся ранее особенности. Во-первых, их характеризует двойственность: это идеализированные воплощения



Илл. 28. «Проснувшаяся».
Рис. в ж. «Новый Сатирикон». 1915.
№ 24. Фрагмент.



Илл. 29. В. Эмиров. Рис. обложки
ж. «Огонек». 1917. № 9.
Фрагмент.

племени / нации / народа и обобщенный образ России как тела Империи и ее символа, персонификации. Для конца XIX — начала XX в. характерно расширение исторических и сословных типажей, от отождествления этничности с русским крестьянством — к определению его регионального «северного» типажа и «московско-боярского» облика как двух основных выразителей национального, которые постепенно трансформировались в единый символический внесословный образ истинной «Руси». Во-вторых, это преодоление к 1900-м гг. неопределенности соотношения национального как общерусского с имперским образом, с одной стороны, и русского как великорусского — с другой: теперь великорусское сливается с национально-русским, репрезентируя нацию. В-третьих, визуальными стереотипами узнаваемой русскости выступили в основном «костюмные» элементы и яркие архитектурные формы Московской Руси XVII в. Этот наиболее архаичный способ этнонациональной идентификации оказался удобным (понятым и востребованным) в процессе складывания понятия «нация» в визуальном языке культуры. Стереотипной метафорой русскости стал прежде всего женский образ.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов В. Б. 2015. От родины-царицы к родине-бабе: особенности фемининной репрезентации России в годы Первой мировой войны // *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*. № 4. С. 10–27.
- Альбом 1904. Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце в феврале 1903 г. В 2 ч. 21 гелиограюра и 174 светопечати. Ч. 1. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг.

- Балан С. П., Шакирова Т. Ф. 2013. (сост.). *Российские императрицы: мода и стиль: конец XVIII — начало XX вв. Альбом-каталог выставки в выставочном зале федеральных архивов*. М.: Кучково поле.
- Глинтерник Э. М. 2007. *Реклама в России XVIII — первой половины XX в. Опыт иллюстрированных очерков*. СПб.: Аврора.
- Загорский В. 1903. *Великороссы* // А. Острогорский (ред.). *Народы Земли. Географические очерки жизни человека на Земле*. В 3 кн., 4 т. Кн. 3. Т. 4. Россия. СПб.: тип. т-ва «Обществ. польза».
- Зимин И. В. 2010. *Взрослый мир императорских резиденций. (Повседневная жизнь российского императорского двора). Вторая четверть XIX — начало XX века*. Кн. 1. М.: ЛитРес.
- Зиновьева Н. А. 2018. *Россия, родина, Р.С.Ф.С.Р.* // Е. А. Орех (ред.). *Гражданская война в образах визуальной пропаганды: словарь-справочник*. СПб.: Скифия принт. С. 148–157.
- Изборник 1913. *Летописный и лицевой изборник дома Романовых. Юбилейное издание в ознаменование 300-летия царствования 1613–1913 гг.* Вып. 1–2. М.: Ермолаев.
- ИО 1898. *Иллюстрированное описание перемен в обмундировании и снаряжении императорской русской армии*. В 3 т., 21 вып., 187 рис. Т. 2. СПб.: Картографическое заведение А. Ильина.
- Кириченко Е. И. 1997. Введение. Русский стиль и русское искусство. О термине «русский стиль» и содержании книги // Е. И. Кириченко. *Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности: народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX вв.* М.: ГалАрт, АСТ. С. 8–15.
- Кириченко Е. И. 2000. Взаимоисключающие концепции — единый стиль. Идея народной православной монархии Николая II и историософская доктрина старообрядчества в архитектуре начала XX века // Э. В. Пастон (ред.). *Стиль жизни — стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия*. М.: Мин. культуры РФ, ГТГ. С. 481–502.
- Кирсанова Р. М. 1995. *Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX в. (Опыт энциклопедии)*. М.: Большая Российская энциклопедия.
- Климова Е. 2010. *Русский рекламный плакат — становление жанра* // И. Золотинкина, Г. Поликарпова (авт.-сост.). *Рекламный плакат в России. 1900–1920*. СПб.: Palace Editions. С. 7–14.
- Лашенко С. К. 2014. Введение // С. К. Лашенко (ред.). *История русского искусства*. В 22 т. Т. 17. *Искусство 1880–1890-х годов*. М.: Северный паломник. С. 8–21.
- Леонтьева О. Б. 2011. *Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX — начала XX в.* Самара.
- Лескинен М. В. 2016. *Великоросс/ великорус. Из истории конструирования этничности. Век XIX*. М.: Индрик.
- Лескинен М. В. 2019. *Играть по-русски. Дизайн игральных карт Российской империи второй половины XIX — начала XX в. и поиски национальной образности* // *Славянский альманах*. № 3–4. С. 334–353.

- Лескинен М. В. 2020. Репрезентации России-государства и русской нации в феминных персонификациях второй половины XIX — начала XX в. // М. В. Лескинен, Е. А. Яблоков (ред.). *Люди, львы, орлы, куропатки... Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе*. М.: Институт славяноведения РАН. С. 111–162.
- Нашокина М. 2004. *Художественная открытка русского модерна*. М.: Жираф.
- НКРЯ. *Национальный корпус русского языка* // Электронный ресурс: <<https://ruscorpora.ru/new>>.
- Речь Николая II 2011. Речь Николая II во время приема земской депутации в Петергофе (19 (6) июня 1905 г.) // Д. Б. Павлов (сост.). *Либеральное движение в России. 1902–1905 гг.* М.: РОССПЭН С. 516–517.
- Рябов О. В. 2008. «Россия-Матушка»: история визуализации // *Границы. Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ*. Иваново. Вып. 2: Визуализация нации. С. 7–36.
- Савельев Ю. Р. 2008. *Искусство «историзма» и государственный заказ. Вторая половина XIX — начало XX века*. М.: Совпадение.
- Сарабьянов Д. В. 1989. *Стиль модерн. Истоки, история, проблемы*. М.: Искусство.
- Скляр Л. 2013. (сост.). *Костюм в русском стиле. Городской вышитый костюм конца XIX — начала XX века*. М.: Бослен.
- Струве П. 1990. Интеллигенция и революция // *Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции*. М.: Новости. С. 130–149.
- Уортман Р. С. 2004. *Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии*. В 2 т. Т. 2. От Александра II до отречения Николая II. М.: ОГИ.
- Хорошилова О. А. 2015. *Костюм и мода Российской империи. Эпоха Александра II и Александра III*. М.: Этерна.
- Чапкина М. Я. 2009. *Русский стиль в поздравительной открытке*. М.
- Чапкина-Руга С. 2007. *Русский стиль Елизаветы Бём*. М.: Захаров.
- Шевеленко И. 2017. *Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России*. М.: Новое литературное обозрение.
- Яблоков Е. А. 2020. Антропо- и зооморфные образы «своих» и «чужих» в сатирической графике и публицистике 1914–1918 гг. // М. В. Лескинен, Е. А. Яблоков (ред.). *Люди, львы, орлы, куропатки... Антропоморфные и зооморфные репрезентации наций и государств в славянском культурном дискурсе*. М.: Институт славяноведения РАН. С. 163–190.

ДМИТРИЙ БАДАЛЯН

СПОРЫ О ЗЕМСКОМ СОБОРЕ В ПУБЛИЦИСТИКЕ НЕОСЛАВЯНОФИЛОВ И КОНСЕРВАТОРОВ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Большинство современных исследователей под термином «Земский собор» («Земская дума») подразумевают единственное значение: общегосударственное сословно-представительное учреждение с законосовещательными функциями, существовавшее в середине XVI–XVII вв. Именно так толкуют его новейшие российские энциклопедии (Назаров 2008; Колесникова 2018). Однако и в XIX столетии это выражение снова стало одним из актуальных политических понятий и приобрело новое значение, точнее — несколько значений.

Сложившееся как устойчивое выражение и, благодаря славянофилам, получившее распространение в первой половине XIX в. словосочетание «Земский собор» во второй половине столетия различными общественными силами связывалось с разными денотациями. Уже к середине 1860-х гг. это выражение вошло в обиход четырех различных общественно-политических группировок. Славянофилы называли так совещательный орган из представителей всех сословий, созываемый время от времени по воле царя, и надеялись продолжить практику таких соборов. В 1882 г. по инициативе И. С. Аксакова министр внутренних дел гр. Н. П. Игнатьев предпринял попытку добиться учреждения Земского собора, приуроченного к коронации Александра III. Однако попытка эта была сорвана усилиями обер-прокурора Св. Синода К. П. Победоносцева и ряда министров, которых поддержал издатель газеты «Московские ведомости» М. Н. Катков.

В 1860–1862 гг. появились две «западнические» версии Земского собора. Первыми о соборе заговорили кн. П. В. Долгоруков, А. П. Щапов, А. И. Герцен, М. А. Бакунин и Н. П. Огарев, которые использовали термины «Земский собор» и «Земская дума» то как аналог Учредительного собрания, то в значении парламента. Столь же неопределенны были многие теоретические построения, возникавшие по поводу соборов у социалистов и либералов в последующие десятилетия. В более «либеральных» проектах Земский собор описывался как парламент (в русской публицистике второй половины XIX в. последний термин часто заменяли эвфемизмом «конституция» (Бадалян 2012: 158–163)), а в более радикальных — как Учредительное собрание, т. е. орган, который должен совершить коренные изменения в устройстве страны. Однако то или иное тол-

кование этого термина не стоит считать важным признаком, определяющим различие между деятелями либерального и социалистического направлений.

Четвертая версия Земской думы родилась в 1860-е гг. в статьях и проектах дворянской группировки, называемой сегодня «аристократическая» оппозиция. Она объединяла крупных помещиков, которые добивались создания парламента именно с превалирующим дворянским представительством. В 1880-е гг. «аристократическая» оппозиция, исчерпав возможности, влилась в ряды сторонников парламентской системы¹.

* * *

В итоге, к началу XX в. в различных частях русского общества продолжали обсуждаться три первых варианта Земского собора: совещательный орган, законодательный парламент и Учредительное собрание. В условиях революции 1905 г. это понятие не исчезло из лексики и политических планов либералов и социалистов (Бадалян 2019: 136–137). Однако здесь будут подробно рассмотрены споры о Земском соборе, протекавшие в публицистике другой части общества.

На рубеже XIX–XX вв. одним из активных продолжателей дела славянофилов являлся генерал-лейтенант (с 1907 г. генерал от кавалерии) А. А. Киреев. В силу цензурных ограничений² свои воззрения на Земский собор он впервые смог представить публично лишь на рубеже 1889–1890 гг. в брошюре «Славянофильство и национализм», посвященной спору с трактовкой славянофильства В. С. Соловьева. В ней Киреев разъяснял:

«Предоставляя ведение политики внутренней и внешней государству, славянофильское учение вводит коррективом такого порядка — совет царя с землею посредством совещательных Земских соборов, существующих или постоянно или созываемых “ad hoc” <лат. специально для этого>. <...> Собор земли, по учению славянофилов, существует не для ограничения правящего, а для помощи ему, в качестве верного истолкователя как самого положения дел в крае, так и его настроения, его чувств и мыслей, его желаний, надежд и чаяний; наша государственная формула выражается так: Одна воля (царя) и много умов (совет земли). <...> окончательным идеалом, к которому должно стремиться всякое общество, всякий народ, есть союз *государства* и *Церкви*, т. е. союз государства с элементом, одухотворяющим и освещающим его, *дающим авторитету государства безусловную обязательность*» (Киреев 1890: 18–19).

Эта часть статьи Киреева вызвала возражения тех, кто по своим взглядам находился заметно ближе к нему, чем Соловьев — противников введения

¹ Подробнее обо всех четырех версиях см.: Бадалян 2018.

² Лишь за десятилетие с 1873 по 1882 г. вышло не менее шести цензурных циркуляров, запрещающих рассуждать в печати о Земском соборе как политическом институте. И далее, после неудачной попытки Игнатьева, цензура настороженно воспринимала пропаганду идеи собора вплоть до 1905 г.

в России парламентской системы. Так, в январе 1890 г. постоянный автор «Московских ведомостей» Ю. Н. Говоруха-Отрок говорил о славянофилах: «...они думают, что то, что в древней Руси, единодушной и единомысленной от царя до нищего, было действительно советом земли и ничего больше, может остаться таким точно и теперь». Однако, благодаря избранной на собор интеллигенции, которая «потеряла духовную связь с народом, с его верованиями, с его историческими традициями», уверял Говоруха-Отрок, собор заявит «свое желание государствовать» и обернется тем же, чем созданные Людовиком XVI Генеральные штаты (Говоруха-Отрок 1890: 4). Такая аргументация была не новой. На гибельный пример французских Генеральных штатов указывал в 1880-е гг. Н. А. Любимов, также являвшийся сотрудником «Московских ведомостей», но Говоруха-Отрок здесь ясно указал на интеллигенцию как направляющую силу будущей русской революции.

Другой представитель славянофилов, Д. Ф. Самарин, вступил в полемику с Соловьевым в цикле статей под общим заглавием «Поборник вселенской правды». По поводу Земского собора Д. Ф. Самарин адресовал Соловьеву лишь несколько строк, объясняющих суть «свободного союза» земли и государства: «Отношения царя и народа определяются: правительству — сила власти, земле — сила мнения. На земском соборе признаются эти две силы, согласно движущие Россию: власть государства и мысль народная» (Самарин 1890: 3). Однако вслед за тем Д. Ф. Самарин сделал примечание, адресованное специально автору статьи в «Московских ведомостях»:

«...не прав г. Ю. Г. в том отношении, что он отождествляет *принцип с формой*, в которой этот принцип проявился в нашей истории: форма изменялась с переменою исторических условий, а принцип оставался. Из того, что форма, которая соответствовала условиям XVII века, непригодна теперь, не следует, что надобно пожертвовать самым принципом, а следует, что надобно для этого принципа найти такую форму, которая удовлетворяла бы условиям нашего времени» (Самарин 1890: 3).

В словах Говорухи-Отрока Д. Ф. Самарин увидел продолжение логики Каткова, который сам принцип совещательного начала считал вредным. Д. Ф. Самарин заключал: «...идеалом Каткова было бюрократическое государство с безгласною землею, а идеалом славянофилов было государство с сильною и неразделенною правительственною властью, но с организованным в той или другой форме общественным мнением земли» (Самарин 1890: 3).

В ответ Говоруха-Отрок заявил, что имел «полное основание отождествить *принцип с формой*, так как сами славянофилы их отождествляли, и до сих пор никто из них никогда не указывал даже на возможность иной формы для *определенного* выражения принципа “единения царя с землею”, кроме формы земского собора». Вслед за тем он с едкостью добавил: «Когда Д. Ф. Самарин укажет иную форму выражения для этого принципа, которая не приведет к “разделению власти” — тогда и можно будет обсудить прав он или нет и возможна ли вообще такая форма» (Говоруха-Отрок: 1890а: 5).

Вскоре в дискуссию вступил еще один публицист из окружения Каткова В. А. Грингмут. На страницах журнала «Русское обозрение» сначала он лишь повторил недавнее суждение Говорухи-Отрока о том, что в современных условиях всякий Земский собор окажется «если не парламентом, то, во всяком случае, тем роковым зародышем, из которого неотвратимо разовьется и вырастет настоящий парламент» (Грингмут 1890: 381). Позднее, продолжая эту мысль, Грингмут поэтапно описал развитие ситуации в случае созыва совещательного собора и возникновения в ходе него конфликта между «правительством» и «народом». Причем, два последних из описанных им этапов во многом соответствуют положению, сложившемуся спустя 15 лет, но отнюдь не в результате созыва Земского собора:

«IV ступень: Представители народа, печать, общество делятся на партии; одни стоят за правительство, другие за “народ”. Все государство приходит в волнение.

V ступень. Правительство, дабы прекратить это волнение, отчасти или всецело (это безразлично), *уступает* народу. Прецедент готов... Затем все следует как по писанному. (См. историю западноевропейского парламентаризма)» (Грингмут 1890а: 884).

Представляя нарастание будущей катастрофы, Грингмут, тем не менее, совершил подмену: в основе славянофильских суждений лежала дихотомия «царь — народ», а он заменил ее на «правительство — партии». Не случайно неославянофил Ф. Д. Самарин позднее подчеркивал: «Сущностью самодержавия вовсе не требуется отождествление самодержца с правительством; напротив, нет ничего вреднее и опаснее для идеи самодержавия как подобное отождествление» (Лукоянов 2005: 35).

Как пишет биограф Киреева М. В. Медоваров, генерал подготовил в ответ Грингмуту статью, но начальник Управления по делам печати Е. М. Феоктистов в декабре 1890 г. запретил ее публикацию (Медоваров 2015). Снова заявить о Земском соборе, причем как о назревшей для России необходимости, Киреев смог лишь в 1903 г. в брошюре «Россия в начале XX столетия», где он настаивал: «Земский собор не имеет ничего общего с парламентом ни по составу, ни по способу созыва, ни по правам, ни по назначению! Парламент *стесняет* волю самодержца, а Земский собор *ее освещает!*» (Киреев 1903: 37). В России брошюру разрешили напечатать только «на правах рукописи»: тиражом 96 экземпляров, один из которых генерал преподнес Николаю II. Список иных лиц, получивших издание от автора, он должен был представить в цензуру. В том же году эта работа была переиздана в Праге с указанием, что она публикуется «без ведома и согласия автора». Киреев утверждал, что за границей ее напечатали по экземпляру, выкраденному у кого-то из тех, кому она была передана автором (Лукоянов 2005: 30). Однако, как предположил И. В. Лукоянов, переиздание записки, по-видимому, «было предпринято самим Киреевым, чтобы иметь возможность более широко пропагандировать свои взгляды» (Лукоянов

2005: 65). Заканчивалась она словами: «...мы переживаем историческую минуту; мы пришли к распутию; мы должны избрать тот или другой путь — или опрокинуться в конституцию, в правовой порядок и погибнуть, перестать быть великою, святою Русью, или — “вернуться домой”» (Киреев 1903: 42).

* * *

С рассуждениями о назначении собора выступил и С. Ф. Шарапов, напечатанный в 1899 г. в Берлине работу «Самодержавие и самоуправление». Этот неославянофил заявлял:

«...Земский собор возможен лишь как венец *упорядоченной* России, а отнюдь не как собрание, *имеющее ее упорядочить*. Спаси Бог Россию от того страшного момента, когда правительство, запутавшееся в собственных ошибках и потерявшее голову, вздумает обратиться к Земскому собору с вопросом, “что делать?” Этот Собор ничем иным не ответит и ответить не может, кроме страшных и вполне заслуженных обвинений преступному пред русской историей петербургскому бюрократическому режиму, и грозой, бессмысленной стихийной грозой закончится обвинение. Это будет повторение того несчастного обращения к стране, на которое решился Людовик XVI. И если нашим монархам даже в самую страшную минуту народного безумия и отчаяния едва ли может грозить что-либо подобное, то России грозит полная потеря ее великого государственного принципа — самодержавия без всякой впоследствии даже возможности его вновь разыскать. Скомпрометированные династии не возвращают ни своего исторического величия, ни народной любви» (Шарапов 1899: 40–41).

Рассуждения Шарапова соединяли в себе прозорливость и непоследовательность: предсказывая опасность для самодержавия, автор не замечал угрозы самому монарху. Он, почти так же как противники Киреева, боялся тени грядущей революции, и также, как генерал, верил в силу собора и испытывал неприязнь к бюрократическому слою.

В 1903 г. Шарапов, исправив в этой работе несколько резких выражений, напечатал ее в Москве, но издание «было задержано цензурой и истреблено постановлением Комитета министров» (Шарапов 1905: III). Сделав еще ряд замен и исключений он все же выпустил ее Москве во время Первой русской революции. Так, вместо напоминания об участии Людовика XVI и судьбе скомпрометированной династии, автор добавил новые строки: «...при нынешнем неустройстве России и <ввиду> полного отсутствия надлежащего выборного для Собора аппарата, Земский собор, явившийся в минуту смуты и падения правительственного престижа, может очень легко стать отражением господствующего озлобления и недовольства и вызвать новую смуту, потребовать себе не совещательного только, но и решающего голоса. Это было бы лишь повторением *États Généraux* <*фр.* Генеральных штатов>» (Шарапов 1905: 24).

Как видим, не отказываясь от заявленной цели, Шарапов, тем не менее, все более внимания обращал на аргументы некоторых противников собора. Тем

не менее, особенность положения Шарапова связана с тем, что среди его оппонентов были и антагонисты Земского собора, и сторонники его. Примером первых являлся издатель газеты «Гражданин» кн. В. П. Мещерский, примером вторых — издатель «Нового времени» А. С. Суворин.

Мещерский известен как противник любых представительных органов, однако и он не избежал колебаний. В мае 1882 г. он писал статьи, поддерживавшие идею Земских соборах, т. к. это было важно министру Игнатьеву, а уже в 1883 г. заявлял: «Я не хочу конституции, ибо она — гибель России; я не хочу собора <...>. Конституция, соборы, все — нелепость, и все стоит сотнями миллионов дороже государству, чем самодержавие; конституция и соборы разорят Россию» (Мещерский 1883: 3–4). Наконец, десятилетия спустя — по воспоминаниям гр. С. Ю. Витте это было в сентябре — первой половине октября 1905 г. — Мещерский, будучи у него, «плакал, уверяя, что Россия погибла и что единственное спасение России заключается в конституции; необходимо дать России конституцию» (Витте 1994а: 559).

П. П. Перцов объяснял враждебное отношение к Земскому собору Мещерского, а также Каткова, Победоносцева и др. консерваторов через присущий им «европеизм»: жизненным принципом Европы является «чистый индивидуализм», и русские консерваторы — индивидуалисты, для которых мир являет собой собрание отдельных личностей. Об этом Перцов рассуждал в опубликованном письме к Шарапову:

«Все “соборное”, говоря “нашим”, славянофильским термином, то есть внутреннее, психическое единение, — для них самое непонятное в мире явление. Отсюда вечное недоверие человека к человеку, которым проникнуты их статьи и их деятельность. Отсюда эта *полицейская* “государственность” Каткова; <...> Для индивидуалиста нет и не может быть другой формы государственности, как *личный* монархизм. Русская идея Царя, как *представителя народа перед Богом*, здесь заменяется идеей Царя (вернее, короля), как *властителя над народом*, хотя бы и “Божией милостью”. И в том, и в другом смысле источник власти может одинаково признаваться божественным, но ее направление будет противоположно; в одном случае это *служение*, в другом *господство*. <...> Славянофилы говорят, что Земский собор есть естественный советник русского царя. Но кн. Мещерский искренне недоумевает — какая связь между русским царем и земщиной?» (Шарапов 1905: 42–43).

* * *

Разгоревшаяся в 1904 г. Русско-японская война ускорила развитие политического кризиса и вскоре в околоставных кругах заговорили о возможном изменении государственного устройства. В апреле этого года министр внутренних дел В. К. Плеве предложил Кирееву с его единомышленниками подготовить проект Земского собора (Медоваров 2013: 113), однако 15 июля сам министр был убит. 11 декабря, по воспоминаниям С. Ю. Витте, тогда председателя Комитета министров, он стал участником разговора о конституции и Земских

соборах между Николаем II и великим князем Сергеем Александровичем. При этом Витте заявил, что собор — «почтенная старина, которая при нынешнем положении неприемлема» (Витте 1994: 319). И уже в начале января 1905 г. он же в споре с тогдашним министром внутренних дел кн. П. Д. Святополком-Мирским «настаивал на необходимости созыва Земского собора <...> для решения только одного вопроса — продолжать ли или прекратить войну с Японией?» (Лопухин 1923: 56).

В это время ситуация в обществе достигла чрезвычайного накала, а после кровавой провокации 9 января 1905 г. (Нефедов 2015) требования Земского собора или конституции уже никого не могли удивить. 12 января 1905 г. делегация руководителей столичных газет вручила Святополку-Мирскому подписанный 12 редакторами адрес, в котором говорилось о необходимости созыва Земского собора: «Собор этот должен состоять из свободно избранных представителей всех сословий и классов населения и пользоваться неограниченной свободой прений и постановлений. Соборы Земского собора должны происходить при полной гласности» (Богданович 1990: 336).

На такие демарши и колебания власти чутко реагировал Суворин. Издатель «Нового времени» был человек еще более противоречивый и склонный к конъюнктурным расчетам, чем Мещерский. Если издатель «Гражданина» только изредка допускал метания между разными позициями, то Суворин в кризисной ситуации проявил не только заметное «полевение», но и сбивчивость в терминологии, отражающей представления различных общественных групп. Либералы и социалисты сознательно совмещали, путали политические понятия³. И он, издатель и журналист одной из ведущих политических газет, возможно не осознанно, проявил ту же склонность. К примеру, Суворин с полным одобрением писал в дневнике 16 ноября 1904 г. о студентах, требовавших «прекращения войны и созыва Учредительного собрания» (Суворин 1999: 476). И в тот же день он отметил: «Говорят, что государыня Александра Федоровна стоит за собрание Государственной думы. Это и надо сделать прежде всего» (Суворин 1999: 477).

20 декабря А. В. Богданович после беседы с Сувориным записала в дневнике: «Сам Суворин не за конституцию. “Избави от нее Бог”, — сказал он. Но он за Земский собор» (Богданович 1990: 325). Через пять дней до нее дошли слухи о намерении Витте провести «конституцию», т. е., как пояснила она, Земский собор «не всесословный, а только из одних земцев, да с известной окраской, которые затем провозгласят его диктатором» (Богданович 1990: 326). При очевидной неточности сообщения, достоверными здесь представляется заинтересованность Витте в Земском соборе и его стремление стать премьер-министром («диктатором»). Подчеркнем: еще через десять дней, 4 января, Суворин

³ «Смешением идей и терминов Учредительного собрания и Земского собора грешили не одни народовольцы. Смешение понятий и терминов, практиковавшееся в текущем столетии, вызывалось явно политическими соображениями: к нему побуждали мотивы тактические» (Вишняк 2010: 114).

заявил, что «у него уже есть написанная статья про Земский собор», но редактор газеты Ф. И. Булгаков «советовал ему пока ее не помещать» и добавил: «все, что касается земского сбора, Булгаков вычеркивает», считаясь с требованиями цензуры (Богданович 1990: 330).

Статья эта увидела свет через 12 дней (из которых неделю, 8–14 января, газета не выходила из-за забастовки типографии). В ней Суворин кратко представил историю древних соборов, связав с ними созыв Екатериной II делегатов Уложенной комиссии и попытку учреждения собора при Александре III. По словам автора, этот император «сочувствовал идеалу самодержавия, стоящего в тесном единении с представителями народа», а помехой собору стало «средостение», т. е. бюрократия. В итоге Суворин заявил: «Я всегда оставался неизменным поклонником этого родного учреждения и остаюсь им и ныне. Я убежден, что новый порядок не должен прерывать своей связи с историей» (Суворин 2005: 218).

Спустя 9 дней Суворин заявил о Земском соборе: «Я в нем только вижу выход из тяжелого нашего положения. <...> Как скоро образуется общественное представительство, образуется и единое и сильное правительство, чуткое к народным нуждам и к своей солидарности между собою и представительством. Мировой престиж Русской монархии поднимется тотчас же» (Суворин 2005: 227). «Единое правительство», о котором вдруг заговорил издатель «Нового времени», это как раз то, к чему стремился Витте, и что ему впервые в России удалось создать и возглавить в октябре того же года. Вероятно, такое заявление прозвучало не случайно, а было скоординировано. Мысли об этом укрепляют и слова Е. А. Динерштейна: «Нуждаясь во взаимной поддержке, Суворин и Витте в критические моменты своей карьеры не раз оказывали друг другу неоценимые услуги» (Динерштейн 1998: 97).

Начиная с января 1905 г. вопросы Земского собора регулярно обсуждались на страницах «Нового времени» (как, впрочем, и большинства иных газет). Не менее 17 раз за первые пять месяцев обращался к ним сам Суворин. Ему вторили такие авторы, как В. В. Розанов и С. К. Глинка-Янчевский. Во второй половине мая 1905 г., после получения известий о разгроме русской эскадры в Цусимском сражении, к аргументам в пользу собора присоединялись слова тех, кто уверял: его созыв — единственный способ узнать мнение народа о необходимости прекращения или продолжения войны. Сторонник последнего, будущий октябрист А. И. Гучков попытался внушить эту же мысль императору в ходе двухчасовой аудиенции (Ганелин 1991: 153). И именно о таком значении собора из номера в номер в это время говорил Суворин, поместив с 18 мая по 1 июня 9 своих статей. Так, 24 мая он писал:

«Говорят, что я проповедую войну. Нет, я не войну проповедую, а проверку народных сил при помощи Земского собора. Я не знаю, за что выскажется Земский собор, но я убежден, что он придаст Государю особую силу <...> Я говорю о Земском соборе, потому что это — самосознание и признание за обществом права на государственную деятельность, на контроль за адми-

нистрацией, на свободный голос о всем том, что творится. Только при Земском соборе может явиться убеждение, что мы или сильны или бессильны, что наш рост — обман или правда. Японцы готовились к войне при парламенте, при свободе печати, при обязательной честности» (Суворин 2005: 318–319).

В этих словах почти все противоречит славянофильскому представлению о власти: и сопоставление собора с парламентом, и идея контроля администрации, и ставка на общество. Славянофилы подчеркивали: Земский собор — выражение мнения всего народа, т. е. нации, а не одной лишь образованной ее части. Собственно, Суворин никогда и не принадлежал к славянофилам, которые в тот момент уже публично проявили свою раздробленность.

* * *

Еще летом 1904 г. Киреев и Ф. Д. Самарин (сын Д. Ф. Самарина) обменялись письмами, в которых изложили свое отношение к Земскому собору. Ф. Д. Самарин сразу заявил, что созыв любого представительного органа в данное время опасен и вреден. Он не видел способа обеспечить исключительно совещательный характер собора и гарантировать, что у его депутатов не возникнет желания ограничить власть монарха. Иначе говоря, Ф. Д. Самарин, также как Говоруха-Отрок, Грингмут и др., опасался перерастания собора в Учредительное собрание. В письме Кирееву 11 июня 1904 г. он подчеркивал:

«В нашем <...> обществе, при полном отсутствии твердых или даже сколько-нибудь определенных положительных политических идеалов, именно господствует отрицательное отношение к верховной власти, как она у нас исторически сложилась, и этим только общество и объединяется в политическом отношении» (Лукоянов 2005: 37).

Особенно опасным Ф. Д. Самарину представлялось создание органа, который мог бы прикрыться термином «Земский собор». Он подчеркивал:

«...все нерешительные, колеблющиеся элементы, все умеренные люди скорее соединятся под флагом Земского собора, чем под другим, более прямо и резко выражающим идею участия народа в государственном деле; да и сама верховная власть, если бы обстоятельства ее вынудили или она сама пришла к убеждению в необходимости подумать о перемене “режима”, тоже, вероятно, скорее решила бы идти по пути, который, по-видимому, устраняет опасность резкого разрыва с прошлым, и сулит даже как будто не расшатать порядок, веками выработанный» (Лукоянов 2005: 37)⁴.

Последующие годы подтвердили опасения Ф. Д. Самарина. «Учреждение Думы, — по словам исследователя церковных провинциальных изданий

⁴ Эта часть переписки Киреева и Самарина стала произведением публицистики: в 1905 г. она увидела свет в харьковском журнале «Мирный труд», затем выпущена отдельными оттисками, а с комментариями Шарапова опубликована в его газете «Русское дело». Наконец, в 1912 г. она была напечатана в составе двухтомника сочинений Киреева.

того времени, — воспринималось как переход от европейских форм правления к традиционным русским, допетровским. Дума осознавалась как аналог Земских соборов. Особенно часто эта аналогия проводилась перед выборами в Думу в 1912 году накануне празднования 300-летия преодоления Смутного времени и правления дома Романовых» (Иов, иеромонах (Чернышев И. А.) 2017: 134).

В январе 1905 г. на Московском дворянском собрании Ф. Д. Самарин заявил об опасности в текущих условиях любых форм представительства. Большинство участников собрания поддержало адрес царю, предложенный Ф. Д. Самариним. В нем говорилось о возможности «надежного устройства» жизни страны «в завещанных нам нашей историей начала единения самодержавного царя с землей» лишь когда «минует военная гроза» и «уляжется смута» (Мирный труд 1905: 183). Под этим адресом подписались: сотрудник прежних славянофильских изданий Н. М. Павлов, братья С. Д. и А. Д. Самарины, а также Д. А. Хомяков. Его брат Н. А. Хомяков поддержал проект адреса либеральной части собрания, а в 1906 г. стал одним из основателей «Союза 17 октября».

Среди монархистов, которые в 1905 г. или позднее отстаивали идею Земского собора, были С. Н. Сыромятников, Г. А. Щечков, А. Н. Григоров... Однако, чем больше замыслов будущего собора попадало в печать, тем острее были отличия, которые они демонстрировали. В это же время на страницах «Московских ведомостей» выступал против собора Грингмут. В журнале «Мирный труд» его поддерживали Н. И. Черняев и А. С. Вязигин. Разъединенность монархистов продолжала углубляться.

18 февраля 1905 г. Николай II подписал Указ Правительствующему сенату и рескрипт на имя нового министра внутренних дел А. Г. Булыгина, положившие начало созданию правительственных проектов Земского собора. Среди разработанных во властных кругах планов более всего напоминал совещательный Земский собор проект, подготовленный Булыгиным, С. Е. Крыжановским, А. Ф. Треповым и др. Вскоре правительству был представлен проект собора Киреева и еще три, поступившие от его соратников из «Отечественного союза». Сначала из всех вариантов власти предпочли булыгинский проект. Однако в октябре 1905 г. они отказались от него из-за опасения, что совещательный орган превратится в Учредительное собрание и поддержали идею Государственной думы, т. е. традиционного европейского парламента⁵. Власть боялась, что старые формы русской жизни наполнятся новым революционным содержанием, но именно это она и позволила сделать с Государственной думой.

После роспуска 3 июня 1907 г. Второй Государственной думы, Киреев и некоторые неославянофилы заявляли о необходимости возврата к проекту Булыгина. Вскоре и прежний скептик Л. А. Тихомиров выступил за совещательный Земский собор как «соединение всех государственно-национальных сил»

⁵ Подробнее о борьбе во властных кругах вокруг нескольких проектов Земского собора см.: Лукоянов 2018; Медоваров 2018.

и «высший, чрезвычайный орган царско-народного совещания» (Тихомиров 1907: 2). Однако председатель совета министров П. А. Столыпин был уверен, что отказ от однажды провозглашенной законодательной Думы приведет к революции.

В итоге, революцию провозгласили депутаты Четвертой Государственной думы. Они увидели ее в кровавом солдатском погроме 27 февраля 1917 г. и тем самым положили начало разрушению государственного строя.

* * *

После смерти в 1860 г. А. С. Хомякова и К. С. Аксакова, первых апологетов идеи совещательного Земского собора, следующие три десятилетия она жила лишь в мечтах немногих ее сторонников. Тем не менее, быстрое распространение этой идеи в начале нового столетия показало ее жизнестойкость и востребованность.

В XIX в. одним из ключевых критериев разделения между славянофилами и консерваторами являлись их представления о власти. Именно с пониманием народа («земли») как источника власти и связано отношение славянофилов к совещательному Земскому собору. Укрепляло его и славянофильское учение о соборности Церкви. Однако в начале XX в. для целого ряда деятелей консервативного направления оказалась привлекательна идея совещательного собора как альтернативы европейскому парламенту (впрочем, иные из них искажали принципы отношений, связывавшие, по мысли славянофилов, власть, общество и народ).

Раскол, произошедший из-за отношения к собору среди русских традиционалистов, лишний раз свидетельствует: обычное определение консерваторов в целом как противников реформ себя не оправдывает и нуждается в существенной корректировке. Оказалось раздроблено и славянофильское направление, до 1886 г. имевшее своим центром газету И. С. Аксакова «Русь». Даже наиболее активные поборники собора — Киреев и Шаратов — не поддерживали между собой тесных отношений. В условиях обострения кризиса противники собора появились и между славянофилами. Их опасения, что термин Земский собор «способен породить самые нежелательные недоразумения и наделать много бед» (Лукоянов 2005: 36), подтвердили действия сторонников европейских политических институтов. Либералы и социалисты, рассуждая о Земских соборах, использовали это выражение для маскировки и пропаганды иных политических принципов.

Все это свидетельствует о чрезвычайной разобщенности русского общества. Оно и прежде не имело единого, понятного для всех языка политического дискурса (отражением чего — существование нескольких разных интерпретаций собора). В условиях нарастающего кризиса раскол между многочисленными его частями только увеличивался, они оказались не способны не только на соборное обсуждение, но и на диалог. Стали невозможны длительные политические союзы и договоренности. Слаженности действий и взаимопонима-

ния не могли достигнуть, казалось бы, самые последовательные противники грядущей революционной катастрофы.

Цензурная политика власти в отношении публикаций о совещательном Земском соборе и выбор, сделанный ею в 1905 и в 1907 г. в пользу парламента, подтверждают ее «безпочвенность», ее равнодушие к традиционалистским ценностям.

Тем не менее, политическая борьба в России 1905–1917 гг. не дискредитировала идеи Земского собора. О ее дальнейшей востребованности свидетельствуют политическая практика и публицистика. Идея собора продвигалась в 1919 г. сибирскими областниками, а в 1922 г. воплотилась в Приамурском Земском соборе. Она развивалась мыслителями Русского зарубежья, такими как И. А. Ильин и И. Л. Солоневич. Она стала предметом обсуждения в России рубежа XX–XXI вв., когда к ней обратились не только наследники идей традиционалистов начала XX в., но и представители власти (Хасбулатов 1993) и те, кто снова отождествлял собор с Учредительным собранием (Невинный 1993).

ЛИТЕРАТУРА

- Бадалян Д. А. 2012. Понятие конституция в России XVIII—XIX веков: от «постановления сейма» и «узаконения» к «венчанию здания» и «правовому порядку» // *«Понятия о России»: К исторической семантике имперского периода*. В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение. С. 151–174.
- Бадалян Д. А. 2018. Понятие «Земский собор» и представления о власти в России XIX века: от Карамзина до Степняка-Кравчинского // *Тетради по консерватизму*. № 4. С. 140–155.
- Бадалян Д. А. 2019. «Земский собор» в XIX — начале XX века: история понятия // *Исторический опыт Земских соборов и систематизации законодательства в России*. СПб.: Президентская библиотека. Серия «Историческое правоведение». Вып. 7 // Электронный ресурс: <<https://www.prlib.ru/item/1283692>> С. 121–139.
- Богданович А. В. 1990. *Три последних самодержца. Дневник*. М.: Новости.
- Витте С. Ю. 1994. *Воспоминания*. Т. 2. Таллин: Скиф Алекс.
- Витте С. Ю. 1994а. Князь В. П. Мещерский // *Воспоминания*. Т. 3. Таллин: Скиф Алекс. С. 544–562.
- Вишняк М. В. 2010. *Всероссийское учредительное собрание*. М.: РОССПЭН.
- Ганелин Р. Ш. 1991. *Российское самодержавие в 1905 году. Реформы и революция*. СПб.: Наука.
- Говоруха-Отрок Ю. Н. 1890. Ю. Г. По поводу брошюры А. А. Киреева // *Московские ведомости*. 28 января. С. 3–4.
- Говоруха-Отрок Ю. Н. 1890а. Ю. Г. Ответ Д. Ф. Самарину // *Московские ведомости*. 4 марта. С. 5.
- Грингмут В. А. 1890. Spectator. Текущие вопросы международной политики. IV. Наши братья // *Русское обозрение*. № 7. С. 372–384.
- Грингмут В. А. 1890а. Spectator. Текущие вопросы международной политики. VI. Россия и европейские союзы // *Русское обозрение*. № 10. С. 873–886.
- Динерштейн Е. А. 1998. А. С. Суворин. *Человек, сделавший карьеру*. М.: РОСПЭН.

- Иов, иеромонах (Чернышев И. А.). 2017. Европейский парламент или Земский собор: анализ мнений церковных иерархов о задачах Государственной думы Российской империи // *Государство, капитализм и общество в России второй половины XIX — начала XX вв.* Череповец: ЧГУ. С. 132–136.
- Киреев А. А. 1890. *Славянофильство и национализм. Ответ г. Соловьеву.* СПб.: Русско-славянский книжный склад. С. 18–19.
- Киреев А. А. 1903. *Россия в начале XX века.* СПб.: Тип. А. С. Суворина.
- Колесникова Е. А. 2018. Земские соборы // *Российская историческая энциклопедия.* Т. 6. М.: ОЛМА Медиа Групп. С. 459.
- Лопухин А. А. 1923. *Отрывки из воспоминания (по поводу «Воспоминаний» гр. С. Ю. Витте).* М.; Пг.
- Лукоянов И. В. (публикация) 2005. Переписка А. А. Киреева и Ф. Д. Самарина // *Нестор.* № 3. С. 11–103.
- Лукоянов И. В. 2018. 1905 год и Земский собор // *Тетради по консерватизму.* № 4. С. 156–166.
- Медоваров М. В. 2013. А. А. Киреев в общественно-политической жизни России второй половины XIX — начала XX в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Нижний Новгород.
- Медоваров М. В. 2015. Земский собор как идея: звездный час и уход в небытие // *Русская Idea: Сайт консервативной политической мысли* // Электронный ресурс: <<https://politconservatism.ru/prognosis/zemskiy-sobor-kak-ideya-zvezdnyu-chas-ikhod-v-nebytie>>.
- Медоваров М. В. 2018. Идея земского собора и трансформации русского консерватизма (1890–1917 гг.) // *Мавродинские чтения 2018: Материалы Всероссийской научной конференции.* СПб.: Нестор-История. С. 269–273.
- Мещерский В. П. 1883. Письма консерватора // *Гражданин.* 13 марта. С. 1–4.
- Мирный труд. 1905. Самаринская записка. №. 2. С. 182–193.
- Назаров В. Д. 2008. Земские соборы // *Большая Российская энциклопедия.* Т. 10. М.: Большая российская энциклопедия. С. 445–447.
- Невинный П. 1993. Нужен новый Земский Собор. Нынешняя государственная система в России незаконна // *Независимая газета.* 14 января. С. 5.
- Нефедов С. А. 2015. Великая провокация 9 января 1905 года // *Новый мир.* № 1. С. 153–166.
- Самарин Д. Ф. 1890. Поборник вселенской правды. Культ Иоанна Грозного // *Новое время.* 28 февраля. С. 2–3.
- Суворин А. С. 1999. *Дневник Алексея Сергеевича Суворина.* London: Garnett press; М.: Независимая газета.
- Суворин А. С. 2005. *Русско-японская война и русская революция. Маленькие письма (1904–1908).* М.: Алгоритм.
- Тихомиров Л. А. 1907. Самодержавие и народное представительство // *Московские ведомости.* 2 ноября. С. 1–2.
- Хасбулатов Р. И. 1993. Земский Собор // *Советская Россия.* 19 июня. С. 1–2; 22 июня. С. 1–2; 24 июня. С. 1–2.
- Шарапов С. Ф. 1899. *Самодержавие и самоуправление.* Берлин: Ф. Готгейнер, тип. П. Станкевича.
- Шарапов С. Ф. 1905. *Опыт русской политической программы.* М.: Т-во типо-литографии И. М. Машистова.

«НАЦИОНАЛИЗАЦИЯ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ В 1870–1890-е ГОДЫ¹

1. Введение: 1880-е годы — «безвременье» или важный исторический поворот?

В исследованиях по истории русской литературы 1880-е гг. традиционно назывались эпохой «безвременья». По мнению многих историков литературы, это было время, когда литературная жизнь страны вступила в период застоя и бесплодия. Отмечают, что после краха народнического движения, покушения на Александра II и последующего усиления политических репрессий и цензуры при новом царе Александре III российское общество было охвачено чувством глубокой безнадежности, а выдающиеся писатели XIX в., авторы известных шедевров русской литературы один за другим сошли со сцены как раз в это время: Ф. Достоевский и И. Тургенев скончались в 1880-е гг., Л. Толстой в это время перестал писать большие романы и т. д. (Венгеров 2004: 29–32, 320–335, 413–418; Милюков 1994: 317, 320; История 1983: 6; История 1991: 229, 452; История 2001: 666–670; История 2005: 325–528).

Однако если рассмотреть этот период с другой точки зрения, т. е. с точки зрения исторического процесса производства, потребления и распространения литературных произведений в России, то перед нами открывается совершенно иная картина. Прежде всего следует обратить внимание на тот факт, что примерно с 1870-х по 1890-е гг. российское общество было охвачено широко-масштабным процессом популяризации и канонизации русской литературной классики. Распространение чтения литературных произведений среди народа; канонизация литературной классики в литературоведении и учебных программах гимназий; организация литературных праздников и возникший как раз в это время всемирный бум русской литературы — все это показывает, что в течение этих трех десятилетий, в самой середине которых оказывается эпоха «безвременья» 1880-х гг., русская литература стала общенациональным достоя-

¹ Настоящая статья является переработанной версией нашей статьи, опубликованной на английском языке, см.: Kaizawa 2020.

нием и ценностью, которой можно гордиться перед всем миром. В этом смысле 1880-е гг. вместе с предыдущим и последующим десятилетиями скорее нужно назвать очень важным историческим поворотом для русской литературы, чем эпохой «безвременья». В данной статье я хочу охарактеризовать этот период как процесс «национализации» русской литературной классики и выяснить ее уникальное значение в контексте социальной истории русской культуры.

2. Процесс популяризации русской литературной классики среди массовых читателей

Вначале рассмотрим процесс популяризации русской литературной классики среди массовых читателей в этот период. Как известно, в результате «Великих реформ» в России с 1860–1870-х гг. грамотность населения начала быстро повышаться, что естественно привело к значительному росту числа читателей. По расчету А. Рейтблата, грамотность населения в провинциях повысилась с 5–6 % в 1860-е гг. до 23,8 % в 1897 г., и вследствие этого число читателей в России в конце XIX века возросло до 8–9 млн по сравнению с 1 млн в начале 1860-х гг. (Рейтблат 1991: 10, 17). Такая ситуация способствовала радикальным переменам в области производства, распространения и потребления печатной продукции. Например, в 1870-е гг. стали издаваться дешевые еженедельные иллюстрированные журналы, которые быстро привлекли только что появившихся тогда новых массовых читателей и к концу 1880-х гг. уже имели около ста тысяч подписчиков (там же: 98). Н. Рубакин сообщает, что за 15 лет с 1887 по 1901 г. годовой тираж изданных в России книг вырос с 18 до 58 млн, т. е. почти в три раза (Рубакин 1903: 4–8). На фоне такой ситуации некоторые прозорливые издатели принялись за распространение дешевых изданий русской литературной классики. Например, с 1879 г. А. Суворин начал издавать серию дешевых книг русской и мировой литературной классики. В этой серии было издано не менее 400 названий, и к концу XIX в. суммарный тираж книг этой серии достиг более 4 млн (Ambler 1972: 177). Известно, что опубликованное Сувориным в 1887 г. десяти томное собрание сочинений А. Пушкина стоимостью 1 рубль 50 копеек было распродано всего за несколько дней (Динерштейн 1998: 150). А. Маркс, издатель иллюстрированного журнала «Нива», с начала 1890-х гг. начал раздавать своим подписчикам в качестве бесплатных приложений собрания сочинений Лермонтова, Гоголя, Чехова и других выдающихся русских писателей. Специалисты считают, что подобные приложения, изданные большими тиражами не только Марксом, но и его подражателями, играли решающую роль для распространения русской литературной классики среди простых людей (Динерштейн 1986: 38–39). Благодаря попыткам таких книгоиздателей дешевые издания произведений русской литературной классики стали быстро распространяться среди появившихся в это время массовых читателей.

Наряду с появлением и быстрым распространением дешевых изданий русских классиков, период с 1870-х по 1890-е гг. отмечается также разного

рода педагогическими усилиями по популяризации и распространению чтения произведений русской литературной классики среди простых масс как в городах, так и в сельских районах. В 1880 г. Санкт-Петербургский комитет грамотности принялся за издание для сельского населения дешевых книг, в том числе и художественных произведений русских писателей. В 1882 г. В. Маракуев создал издательство «Народная библиотека» с аналогичной целью. Но, несомненно, самым влиятельным из таких попыток является опубликование Х. Алчевской первого тома «Что читать народу?» в 1884 г. Начиная свою деятельность как организатор воскресной школы для крестьянских детей в Харькове в 1870 г., Алчевская вместе с коллегами пыталась читать своим ученикам шедевры русских писателей и вела о них беседы с детьми. Книга «Что читать народу?», где собраны записи таких бесед, показала, как крестьянские дети, считавшиеся тогда вообще не способными понять никакие художественные произведения классических авторов, оживленно разговаривают о Тургеневе или Достоевском, и таким образом послужила большим стимулом к дальнейшему движению по популяризации и распространению чтения литературной классики среди народа со стороны российской общественности. Как известно, книга Алчевской оказала решающее влияние на решение Л. Толстого о создании издательства «Посредник» (Динерштейн 1983: 28). Кроме того, после появления этой книги, с середины 1880-х гг. стали организовываться широкомасштабные исследования по чтению в сельских районах Д. Шаховским (1885), А. Пругавиным (1887), Н. Рубакиным (1889) и другими (Банк 1969: 140–155; см. также: Каидзава 2008: 197–208). Московский комитет грамотности в 1885 г. также возобновил свою на время приостановленную издательскую деятельность для крестьян.

Как раз с этого времени начали появляться бесплатные библиотеки и читальни для народа в разных городах и провинциях России: в Томске (1884), в Москве (1885), в Петербурге (1887) и т. д. (Девель 1892: 44) Народные чтения также начали организовать по всей России. По данным Пругавина, в 1887/1888 учебном году в Москве было устроено 190 народных чтений в 8 публичных читальнях, в которых приняли участие более 75 тысяч человек. В 1887 г. в одесском народном зале было проведено 43 народных чтения, которые собрали свыше 29 тысяч слушателей. В Киеве с 1882 по 1888 г. имело место более 120 народных чтений, а в народной читальне в городе Ярославле с 1883 по 1885 г. было организовано 302 народных чтения. В таких народных чтениях, среди других книг часто читали и художественные произведения классических авторов — Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Некрасова, их слушали с большим интересом (Пругавин 1890: 53–81). По мнению тогдашних педагогов, шедевры русской литературы должны были играть чрезвычайно важную роль в воспитании и просвещении простых людей. Например, учительница народной школы Е. Некрасова подчеркивает позитивное моральное влияние, оказываемое на читателя из народа при его ознакомлении с произведениями и личность-

ми русских писателей (Некрасова 1889: 7), а видный педагог В. Острогорский утверждает, что чтение литературной классики в начальной школе или в народной читальне помогает «сеять семя самых первых начал добра и истин» в народе и тем самым очеловечить его. Следовательно, популяризация чтения русской литературы среди народных масс оказывается «делом настоящей необходимости» для российского общества (Острогорский 1878: 176–177). Как отмечает Дж. Брукс, для таких педагогов и учителей ознакомление с русской литературой XIX в. и ее создателями считалось самым подходящим средством для укрепления чувства коллективно-национальной идентичности общества (Brooks 1981: 328).

3. Канонизация русской литературной классики в средней школе, в литературоведении и в публичных литературных праздниках

Три десятилетия с 1870-х по 1890-е гг. являются также периодом, когда наблюдались усердные попытки канонизации русской литературной классики в разных областях общества. Например, в 1877 г. правительством был принят новый учебный план для гимназий, куда была впервые включена как самостоятельный предмет история русской литературы со средневековья до Гоголя, которая стала обязательным предметом с 6-го по 8-й класс гимназий (Учебные планы 1877: 60–62). Хотя даже после этого, в 1880-е и 1890-е гг., преподавание истории русской литературы еще находилось под строгими ограничениями и контролем правительства, из-за все возрастающего общественного мнения о необходимости преподавания истории русской литературы в средних учебных заведениях и недостаточности с этой точки зрения действовавшего учебного плана в конце 1890-х гг. правительству пришлось приняться за пересмотр учебного плана. В 1905 г. ученый комитет Министерства народного просвещения опубликовал черновик нового плана, куда впервые в истории среднего образования России был введен полный курс истории русской литературы XIX в. от Пушкина до Достоевского и Л. Толстого (От ученого комитета 1905: 40–79, 114–144).

В самом деле, многие видные педагоги и историки литературы того времени подчеркивали особую важность и полезность русских писателей XIX в. для воспитания национального сознания и чувства у школьников. Автор широко распространенного в гимназиях учебника русской литературы П. Смирновский уже в начале 1870-х гг. настаивал на приоритете изучения истории отечественной литературы среди предметов русских школ (Смирновский 1871: 88). Историк литературы А. Незеленов также заявлял о несомненной полезности изучения истории русской литературы для понимания учениками исторического развития своей нации (Незеленов 1880: 44–45). А по мнению профессора Казанской духовной академии А. Царевского, изучение истории русской литературы в средней школе является ключевым средством для воспитания

и развития национального сознания и патриотического чувства в школьном образовании (Царевский А. 1893: 3–5). В общем, такой взгляд широко поддерживали разные педагоги и литераторы вплоть до конца царской эпохи. Например, в своей речи, произнесенной в 1916 г., видный историк литературы С. Венгеров отмечал, что русская литература XIX в. «есть то центральное проявление русского духа, которое поставило нас на одну доску с великими культурными народами Запада», так что, по его мнению, «не менее 2/3 всего курса преподавания истории русской литературы в средней школе должны быть отданы отчетливому усвоению именно литературы XIX века» (Венгеров 1917: 7–8).

В основе такого признания русской литературной классики XIX в. как национальной ценности и ее канонизации в учебном плане гимназий лежал тот факт, что академическое изучение истории русской литературы XIX в. быстро развивалось именно с 1870-х по 1890-е гг. В этот период появилось много важнейших достижений по этой области: «Задачи истории литературы и методы ее изучения» Н. Тихонравова (1878); «История новейшей русской литературы» (1885) и первый том «Критико-биографического словаря русских писателей и ученых» (1886) С. Венгерова; «Об историческом складе русской народности» (1884) и «История русской литературы» в 4-х томах (1898–1899) А. Пыпина и др. В XIX в. исследование истории русской литературы, как утверждают Пыпин и А. Архангельский, долгое время считалось еще молодой научной дисциплиной (Пыпин 1898: в, 33; Архангельский 1904: 119), и поэтому характерно, что период, когда эта дисциплина стала важнейшей областью гуманитарных знаний, как раз совпадает с 1880–1890-ми гг., когда были распространены попытки популяризации русской литературной классики XIX в. среди широкой публики в разных сферах общественной жизни России. А. Байфорд точно указывает, что формирование академической школы литературоведения в России шло рука об руку с поспешными попытками строительства нации, характерными для культурных устремлений царской России того времени (Byford 2007: 9).

1880-е гг. отличаются также тем, что классические русские писатели и поэты XIX в. впервые в истории России стали предметами общенациональных литературных празднований. Хорошо известное открытие памятника А. Пушкину 1880 г. в Москве явилось первым из таких публичных мероприятий в большом масштабе, в котором приняли участие такие общественные организации, как Общество любителей российской словесности, Московский университет, Московская городская дума и даже Православная церковь (Levitt 1989). Пушкинский праздник стал образцом таких последующих подобных мероприятий, как 100-летний юбилей со дня рождения Пушкина, устроенный правительством по приказу самого царя Николая II (Levitt 1992: 185), или Гоголевский юбилей 1909 г., главным организатором которого было Общество любителей российской словесности (Byford 2007: 63–64). Проведение таких общенациональных литературных праздников также свидетельствует об охватившем тогдашнее российское общество стремлении к популяризации русской литературной

классики XIX в. среди широкой читающей публики, к канонизации видных русских поэтов и писателей как общенациональных ценностей русского народа. В самом деле, в своей речи, произнесенной на пушкинском празднике 1880 г., Н. Тихонравов, связывая творчество поэта с романтическим возбуждением национального чувства после войны с Наполеоном, утверждает, что «он смело пролагает литературе путь сделаться “потребностью народа”» (Тихонравов 1898: 505, 518). Достоевский в своей знаменитой речи на празднике, идеализируя героиню «Евгения Онегина» Татьяну в качестве представителя русского народа, назвал Пушкина «великим народным писателем», который впервые в русской литературе создал «целый ряд положительно прекрасных русских типов» (Достоевский 1984: 143–144). В своем выступлении на празднике Тургенев тоже назвал поэта «полным выразителем народной сути» (Тургенев 1880: V). Но при этом надо обратить особое внимание на тот факт, что такая характеристика Пушкина как народного поэта у этих литераторов часто сопровождалась сравнением поэта с западными национальными поэтами. Например, сопоставляя Пушкина с греческими и западными национальными поэтами, Тургенев вопрошает: «Но можем ли мы по праву назвать Пушкина национальным поэтом, в смысле всемирного, [...] как мы называем Шекспира, Гёте, Гомера?» (там же: VIII) А Достоевский в своей речи, настаивая на всемирном характере русской народности, противопоставил Пушкина знаменитостям западной литературы таким образом: «в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспир, Сервантес, Шиллеры. Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такую способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт» (Достоевский 1984: 145). Высокая оценка русского поэта у Достоевского по сравнению с представителями западных национальных литератур была основана на мысли, что национальному характеру русской литературы присущи общечеловеческие моральность и духовность, которые уже трудно найти в западной литературе, давно впитавшей в себя буржуазно-гражданские ценности западного общества. Он объясняет: «Смешно тоже и уверять, что прежде чем сказать новое слово миру “надобно нам самим развиться экономически, научно и гражданственно [...]”. Я просто только говорю, что русская душа, что гений народа русского, может быть, наиболее способны, из всех народов, вместить в себе идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходное, снимающего противоречия» (Достоевский 1984: 131). Подобную точку зрения разделял не один Достоевский. В 1880-е гг. также и на Западе начали широко признавать и оценивать приоритет духовного и морального характера русской литературы XIX в. над западными национальными литературами, что привело к возникновению глобального бума русской литературной классики.

4. Всемирный бум русской литературы с 1880-х годов

Как известно, всемирный бум русской литературы распространился из Франции после того, как в 1879 г. Вогюэ начал публикацию серии статей о русских писателях, которая вышла отдельным изданием под названием «Русский роман» в 1886 г. Вогюэ считал, что русские писатели XIX в. особенно выделялись из-за своей высокой религиозной и духовной силы, которую уже невозможно найти в западной литературе, давно проникнутой буржуазно-мещанскими ценностями (Vogüé 1971: 44, 60–61). После своего выхода эта книга сразу начала пользоваться большой популярностью в Англии, Америке, Италии и других странах и нашла много последователей и подражателей, в числе которых был и испанский критик Е. Пардо Базан, чью книгу «Революция романа в России», вышедшую в 1887 г. и ставшую бестселлером, по мнению исследователей, можно назвать плагиатом из Вогюэ (Boulogne 2015: 191). В Скандинавии и Германии самым влиятельным популяризатором русской литературы считался датский критик Г. Брандес, который с начала 1880-х гг. стал проповедовать мировое значение русской литературы XIX в., также особенно подчеркивая ее эмоционально-духовную силу и религиозно-философский мистицизм (Брандес 1887: 324–326). Благодаря стараниям таких восторженных проповедников, читающая публика Запада стала с большим энтузиазмом встречать русских писателей XIX в. Так, в Германии и во Франции с 1880-х по 1890-е гг. почти все главные произведения Достоевского и Л. Толстого были изданы в переводе. К концу 1880-х гг. и на английском языке можно было прочитать основные работы русских писателей (Phelps 1955: 35).

Российские литературоведы того времени, конечно, внимательно следили за ситуацией на Западе. Например, Пыпин в 1886 г. назвал «успех русской литературы за границей» «настоящим торжеством», так как «[за границей] полился целый дождь переводов из русской литературы, где заняли место все замечательнейшие имена нашего новейшего периода, от Гоголя и до Льва Толстого» (Пыпин 1886: 301). И во введении к своей «Истории русской литературы» Пыпин оценивал эту ситуацию таким образом: «Новейшее распространение русской литературы на западе есть довершение ее старого отношения к европейским литературам» (Пыпин 1898: 33). В своей лекции 1897 г. Венгеров также отметил, что «русская литература новейшего времени стоит безусловно выше новейшей западноевропейской литературы», потому что у русских писателей реальное изображение жизни «озарено светом идеала и полно такой любви к человеку, о которой и помину нет даже у крупнейших европейских реалистов» (Венгеров 1909: 8). Для него «основная задача всякой истории новой русской литературы к тому сводится, [...] чтобы показать, как в новой русской литературе высоко-гармонично сочетались эстетика с этикой, художественное совершенство с нравственной силой» (Венгеров 1912: 8). Из таких гордых высказываний вполне очевидно, что популяризация русской литературной классики XIX в. среди широкой народной массы, ее канонизация в учебных планах средней школы и в академическом литературоведении после 1880-х гг.

могли быть в определенной степени стимулированы «торжеством» и «дождем» переводов русской литературы за рубежом, основанными на высокой оценке нравственно-духовного характера русских писателей XIX в. по сравнению с буржуазно-мещанскими ценностями западной литературы. Можно предположить, что зарубежный бум русской литературы и четкое представление о ее национальном характере также послужили главным толчком к различным движениям или попыткам «национализировать» русскую литературу, т. е. распространять русскую литературную классику в широких слоях российского общества как общенациональную ценность, которую каждый гражданин России должен разделять и которой должен гордиться.

5. Вместо заключения: представление о завершении истории литературы — одновременность процессов национализации литературы в Европе — странное сочетание антимассового духовного характера русской литературы с массовым производством литературной традиции

В вышеизложенном процессе «национализации» русской литературной классики XIX в., возникшем в разных сферах российского общества с 1870-х по 1890-е гг., можно наблюдать еще несколько характерных черт, которым следует уделить особое внимание. В заключение попытаемся коротко на них указать и резюмировать.

1. *В основе такой национализации должно лежать представление о завершении (т. е. о конце) истории литературы.* Вообще в любой стране история национальной литературы конструируется по определенной схеме мифического повествования о развитии национального духа от начальной стадии к его высшему достижению с рождением великого национального поэта в новое время. В этом смысле в перспективу истории литературы заранее вписана ее кульминационная, т. е. конечная стадия и, следовательно, за ней неизбежно следует только распад. Действительно, во второй половине XIX в. в Германии, после канонизации Веймарского классицизма (Гёте, Шиллера) как высшего достижения германского народного духа, последующие периоды начали оцениваться относительно невысоко (Hohendahl 1989: 197–198). Может быть, именно здесь есть настоящая причина того, что традиционно в истории русской литературы 1880-е гг. считались эпохой «безвременья». Следующие слова С. Венгерова как бы подтверждают такое предположение: «Мы стоим теперь на рубеже неизвестного литературного будущего. Ушел последний великий представитель русского литературного слова и, Бог знает, выпадет ли еще на долю русской литературы снова приковать внимание мира к себе. Природа очень скупа и, давши всемирной литературе таких гениев, как Толстой и Достоевский, мы можем быть осуждены на целые века мелкого литературного прозябания. Прошло ведь 150 лет, и в Германии не народился никто, равный Гёте. В Англии скоро будет праздноваться 300-летняя годовщина смерти Шекспира, и не народился

ему никто на смену» (Венгеров 1912: 15–16). Такое эсхатологическое представление о завершении истории русской литературы и о ее современном упадке разделяли многие из нового поколения, например, символисты (достаточно вспомнить Д. Мережковского или «Петербург» А. Белого) или футуристы, требовавшие выбросить канонизированных в истории литературы национальных поэтов и писателей с парохода современности.

2. В России этот процесс национализации литературы начался почти одновременно с возникновением подобных процессов в западных странах, и в этом отношении Россия никак не отставала от развитых стран западной Европы. Рассматриваемый нами период широкомасштабной национализации литературной классики в России как раз совпадает с тем временем, которое Э. Хобсбаум называет эпохой «массового производства традиций», накрывшей всю Европу с 1870-х гг. к началу Первой мировой войны (Hobsbawm 1983: 263–307). Во Франции, как указывает М. Гини, широкомасштабную национализацию литературы в школьных программах начали предпринимать с 1870-х гг. (Guiney 2004: 72), а по мнению П. Хогендаля, и в Германии именно к 1870-м гг. среди образованных людей сформировалось общее понимание, что Германия, как и ее европейские соседи, имеет своих собственных классических писателей и произведения, которые дают им право называть себя цивилизованным народом (Hohendahl 1989: 196). Таким образом, как это ни странно, общеевропейская волна национализации литературы как важная часть массового производства традиций почти одновременно с другими развитыми странами достигла и России, считавшейся тогда самой отсталой в смысле формирования буржуазно-гражданского и национального общества страной в Европе.

3. Из этого факта следует, что в процессе национализации литературы в России присущее ей общенародное массово-популярное производство традиций, основанное на буржуазно-капиталистических ценностях западного типа гражданского общества, странным образом сочеталось с явно противоречащей этим ценностям антибуржуазной и антимещанской духовно-религиозной характеристикой самой русской литературы. Как отмечают исследователи, вообще в Западной Европе искусство и литература нового времени функционировали в качестве эффективных средств для распространения ценностей буржуазно-гражданского общества и национальной культуры (Bürger, Shaw 1985: 17; Jusdanis 1991: 122). Однако в России, наоборот, в национализации литературы в качестве национальной особенности подчеркивался именно тот духовно-моральный и религиозно-мистический характер русской литературы XIX в., который давно уже был потерян в западных литературах из-за проникновения буржуазно-мещанских ценностей во все жизненные сферы западного общества. Если верить словам П. Казановы о том, что «[национальные] литературы [...] не есть чистая эманация национальной идентичности. Они конструированы через те сопернические отношения и борьбу между литературами, [...] которые всегда являются интернациональными» (Casanova 2004: 36), то вполне возможно, что чрезмерное подчеркивание антибуржуазного и антимассово-

мещанского духовно-религиозного характера русской литературы как главной национальной особенности путем массового производства и общенародной популяризации национальной традиции литературы, каковые в это время были распространены и в буржуазных странах Запада, тоже в некоторой степени является отражением интернациональных сопернических отношений с литературами западных стран.

Во всяком случае, не будет преувеличением сказать, что за относительно короткое время с 1870-х по 1890-е гг. российское общество было широко охвачено масштабным процессом «национализации» русской литературной классики XIX в. — несомненно, это был большой исторический поворот, который не только радикально изменил способы производства, распределения и потребления родной литературы в широких областях общественной жизни России того времени. Именно через этот исторический поворот русская литература XIX в. впервые в своей истории стала общенациональным культурным достоянием всего народа России, и в то же время была признана как общечеловеческая ценность для всего мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Архангельский А. 1904. Труды академика А. Н. Пыпина в области истории русской литературы // *Журнал Министерства народного просвещения*. № 2. Ч. 351. Отд. 4. С. 73–125.
- Банк Б. 1969. *Изучение читателей в России. XIX век*. М.
- Брандес Г. 1887. Четыре лекции Георга Брандеса в Петербурге и в Москве // *Вестник Европы*. Т. 6. Кн. 11. С. 322–351.
- Венгеров С. 1909. *Основные черты истории новейшей русской литературы*. 2-е изд. СПб.
- Венгеров С. 1912. *В чем очарование русской литературы XIX века?* СПб.
- Венгеров С. 1917. *Русская литература в средней школе, как источник идеализма*. Пг.
- Венгеров С. 2004. *Русская литература XX века*. М.
- Девель В. 1892. *Городские и сельские библиотеки и читальни для народа*. СПб.
- Динерштейн Е. 1983. *И. Д. Сытин*. М.
- Динерштейн Е. 1986. «*Фабрикант читателей*»: А. Ф. Маркс. М.
- Динерштейн Е. 1998. А. С. Суворин. *Человек, сделавший карьеру*. М.
- Достоевский Ф. 1984. Пушкинская речь // Ф. М. Достоевский. *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 26. Л. С. 129–149.
- История 1983. *История русской литературы*. В 4 т. Т. 4. Л.
- История 1991. *История русской литературы XIX века (Вторая половина)*. М.
- История 2001. *История русской литературы XIX века. 70–90-е годы*. М.
- История 2005. *История русской литературы XIX века*. В 3 ч. Ч. 3. М.
- Каидзава Х. 2008. Распространение чтения среди народа и формирование национальной идентичности в России // Т. Mochizuki (ed.). *Beyond the Empire: Images of*

- Russia in the Eurasian Cultural Context*. Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University. С. 197–208.
- Милюков П. 1994. *Очерки по истории русской культуры*. В 3 т. Т. 2. Ч. 1. М.
- Незеленов А. 1880. *О преподавании русской словесности*. СПб.
- Некрасова Е. 1889. Народные книги для чтения в их 25-летней борьбе с лубочными изданиями // *Северный вестник*. № 7. С. 1–24.
- Острогорский В. 1878. (ред.). *Систематический обзор русской народно-учебной литературы*. СПб.
- От ученого комитета. 1905. От ученого комитета Министерства народного просвещения // *Журнал Министерства народного просвещения*. Ч. 360. Отд. 1. С. 40–79, 114–144.
- Пругавин А. 1890. *Запросы народа и обязанности интеллигенции в области умственного развития и просвещения*. М.
- Пыпин А. 1886. Русский роман за границей // *Вестник Европы*. Т. 5. Кн. 9. С. 301–344.
- Пыпин А. 1898. *История русской литературы*. Т. 1. СПб.
- Рейтблат А. 1991. *От Бобы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века*. М.
- Рубакин Н. 1903. Книжный поток // *Русская мысль*. № 3. С. 1–22.
- Смирновский П. 1871. Заметка о программе русской словесности // *Журнал Министерства народного просвещения*. Ч. 153. Отд. 3. С. 79–91.
- Тихонравов Н. 1898. А. С. Пушкин. Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 6 июля 1880 г. // *Сочинения Н. С. Тихонравова*. Т. 3. Ч. 1. М. С. 504–529.
- Тургенев И. 1880. Речь И. С. Тургенева, читанная в публичном заседании Общества любителей российской словесности по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве // *Вестник Европы*. 1880. Т. 4. Кн. 7. С. IV–XIII.
- Учебные планы. 1877. Учебные планы предметов, преподаваемых в мужских гимназиях Министерства народного просвещения // *Журнал Министерства народного просвещения*. № 7. Ч. 192. С. 36–173.
- Царевский А. 1893. *Значение русской словесности в национальном русском образовании*. Казань.
- Ambler E. 1972. *Russian Journalism and Politics: Writings and Publications of A. S. Suvorin*. Detroit: Wayne State University Press.
- Boulogne P. 2015. Europe's Conquest of the Russian Novel: The Pivotal Role of France and Germany. In: T. Seruya, H. Pięta (eds.). *IberoSlavica. Special Issue: Translation in Iberian-Slavonic Exchange*. Lisbon: CompaRes/CLEPUL. Pp. 179–206.
- Brooks J. 1981. Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of the Classics. In: I. Banac, J. Ackerman, R. Szporluk (eds.). *Nation and Ideology: Essays in Honor of Wayne S. Vucinich*. New York: Columbia University Press. Pp. 315–331.
- Bürger P., Shaw M. 1985. The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature. In: *Cultural Critique*. Vol. 2 (6). Pp. 5–33.
- Byford A. 2007. *Literary Scholarship in Late Imperial Russia: Rituals of Academic Institutionalisation*. Oxford: Legenda.

- Casanova P. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Guiney M. 2004. *Teaching the Cult of Literature in the French Third Republic*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hobsbawm E. 1983. Mass-Producing Tradition: Europe, 1870–1914. In: E. Hobsbawm, T. Ranger, (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 263–307.
- Hohendahl P. 1989. *Building a National Literature: The Case of Germany, 1830–1870*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jusdanis G. 1991. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kaizawa H. 2020. “The Period of Stagnation” Fostered by Publishing: The Popularization, Nationalization and Internationalization of Russian Literature in the 1880s. In: Y. Tsumi, T. Tsurumi (eds.). *Publishing in Tsarist Russia: A History of Print Media from Enlightenment to Revolution*. London: Bloomsbury Academic. Pp. 69–94.
- Levitt M. 1989. *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*. Ithaca: Cornell University Press.
- Levitt M. 1992. Pushkin in 1899. In: B. Gasparov, R. Hughes, I. Paperno (eds.). *Cultural Mythology of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley: University of California Press. Pp. 183–203.
- Phelps G. 1955. *The Russian Novel in English Fiction*. London: Hutchinson’s University Library.
- Vogüé E.-M. de. 1971. *Le Roman russe*. Lausanne: L’Age d’Homme.

ТРАДИЦИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА В ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

1. Литературоцентризм в России

Несомненно, Россия является литературоцентричной страной, в основе культуры которой лежала и лежит литература. Действительно, литература представляет собой центр всех видов искусства в истории русской культуры. «Будущее России — это будущее ее литературы. Не будет значительной русской литературы — не будет и России» (Ермолин 2005: 179). Эта формула наглядно показывает и доказывает роль и значение литературы в России.

Как справедливо отметил Орландо Файджес, причина литературоцентричности России в XVIII–XIX вв. кроется в отсталости политического режима и равнодушии русской литературы к социальным проблемам (Figes 2003). В отличие от европейских стран, где в XVIII–XIX вв. начали проявляться демократические политические порядки, в России до середины XIX в. еще не существовало законных институтов для свободного выражения своего политического мнения. В суровых политических условиях, как это ни противоречиво звучит, литература в России стала орудием и оружием борьбы против крепостного права и империализма. Поэтому литература всегда была в России далеко не просто литературой, но и идеологией, и философией, и политикой и т. д. В результате она всегда могла стоять в самом центре культуры: как пишет Е. Евтушенко в своем стихотворении, «Поэт в России — больше, чем поэт». Справедливо добавить к этому, что литература в России всегда больше, чем литература.

При этом после революции литературоцентризм начал переживать кризис. Как известно, после революции в СССР увеличилась роль изобразительного искусства. Живопись, плакаты, графика и фотография воспринимались не только как виды искусства, но и как средство пропаганды и агитации. Однако литературоцентричность при советской власти не изменилась. В СССР, где господствовал монологический принцип социалистического реализма, способы существования литературы и писателей были весьма разнообразны. Литература должна была выражать себя твердым и уверенным голосом, при этом

не важно, какой идеологической позиции она придерживалась. Таким образом, при советской власти почти все направления литературы — официальная литература, подпольная литература, литература русского зарубежья — все они представляли собой своего рода разновидности «великого нарратива» (термин Жан-Франсуа Лиотара). Вот почему и в это время в русской культуре не была потеряна литературоцентричность.

2. Постсоветская эпоха — «сумерки литературы» или ее рассвет?

Напряженные отношения между литературой и политикой стали толчком к развитию литературоцентризма в России. Однако литературоцентричность, традиционная для России, подверглась кризису сразу после распада СССР. Что произошло с литературой в это время? В конце 1980-х гг. в Россию начали «возвращаться» произведения таких писателей, как Булгаков, Гроссман, Платонов, которые были запрещены при социализме. Цензура, существовавшая долгое время, была отменена. Естественно, многие ожидали качественно нового этапа развития русской литературы.

Вместе с отменой цензуры был расширен литературный рынок. Казалось, обстоятельства способствовали дальнейшему развитию литературы, однако, по выражению Топорова, «в девяностые годы литература обвалилась» (Топоров 2000: 193). Появились «средние» жанры, детективы, фэнтэзи, читатели предпочитали «легкое» утешение массовой литературы классике, так как сама жизнь 1990-х гг. была достаточно сложной. Поэтому Шаталов сделал такой пессимистический прогноз: «Нет больше в России писателей. Нет и не будет. Они больше России не нужны» (Шаталов 2002: 180).

Таким образом, в самом начале XXI в. был объявлен кризис литературоцентризма. Казалось, Россия теряет и будет продолжать терять свою литературоцентричность. Появилось выражение «сумерки литературы». По мнению Латыниной, «[...] это десятилетие литература проиграла. При всем том, что ей была вручена козырная карта — свобода слова. Мы вступили в эпоху литературных сумерек». «Тревожно бить в бубны и тамтамы, топтать ногами, жечь костры? Или, помолясь, тихо отправляться спать в надежде, что утро придет само собой?» (Латынина 2001: 1).

Правда, в постсоветском периоде постмодернистская литература не могла показать новый путь людям, как это делала традиционно в России литература. Вместо этого она чаще всего вела к пародии или демонтажу прошлой идеологии. Хотя значительно выросло количество писателей и печатных произведений, не было видно больших имен среди писателей того времени. Вот почему Латынина определила этот период как «сумерки литературы».

Однако при всех пессимистических прогнозах, если мы можем видеть хотя бы мелкое мерцание в этих «сумерках», то это будет ряд женских писателей. Именно в это время, когда в России «литература проигрывает», такие талантливые женские писатели, как Л. Улицкая, Л. Петрушевская, С. Алексиевич,

Т. Толстая и другие начали раскрывать свои возможности и потенциал. Не стоит ограничивать их творчество узкой категорией «женская проза» или «женская литература», что иногда звучит с нотой пренебрежения. Не включая свои произведения в категорию феминистической, они являются прекрасным примером новой идентичности русской литературы. При этом можно обнаружить у этих писателей общие нарративные стратегии, уникальное отношение к истории и людям. Условно определим их «как нарратив маленького человека».

3. На вопрос «что делать?» отвечают женские писатели

Как известно, в советской литературе существовал идеологический монизм, и это чаще всего объясняется своего рода разновидностью русского модерна: все голоса героев и автора привели к единственной идеологии, «великому нарративу», т. е. официальному голосу «утопии». Жители утопии даже не сомневались, что окружающий их мир мог быть устроен из фиктивной материи. Пережив ряд исторических событий — революцию, гражданскую войну, мировые войны — утопия стала крепче и прочней, однако эти события оставили жителям утопии разного рода повреждения и травмы.

Женские писатели обратили внимание именно на эти расколы. Они прислушались к «другим» голосам утопии — голосам «маленьких людей», которые не могли быть высказаны и записаны в прошлом. В этом контексте особое внимание заслуживают С. Алексиевич и Л. Улицкая благодаря их отношению к истории, точнее их специфической стратегии повествования об истории и человеке.

Именно благодаря этим писателям «литературоцентричность» смогла не потеряться и в постсоветском периоде. Как журналист, Алексиевич, создав новый жанр, «документальную повесть», внимательно выслушивала и передавала собственные истории маленького человека. Для нее важна не история события или государства, а история «чувств» человека:

«Мой факт — не событие, а чувство; а сюжет — жизнь. Я пишу историю чувств в надежде, что человек всегда хочет прочесть о другом человеке, а не о войне или Чернобыле. Собираю доказательства не того, что мы были, а скорее — как мы были. Какие. И как отвечали на вопрос, зачем мы были» (Алексиевич 2000: 37).

Эти «маленькие люди» у Алексиевич смело раскрывают боль, скрытую за великим нарративом о спасении мира и великой победе. Одна женщина, участвовавшая во Второй мировой войне, признается писателю, что не могла рассказать дочери, знавшей ее как «героя Великой Отечественной войны», о другой правде войны, такой как «грязь, вши, бесконечная кровь» (Алексиевич 2016: 20). Подобные истории считались «мелочами» более сорока лет, и жители утопии, которых учили «любить войну», не хотели их слышать. Алексиевич говорит: «несколько раз я получала отосланный на читку текст с припиской:

“О мелочах не надо ... Пиши о нашей великой Победе...”. А “мелочи” — это то, что для меня главное — теплота и ясность жизни» (там же: 19).

Автор утверждает, что для власти нужны были «маленькие», безмолвные люди. Для власти «большой человек» — это тревожное и неудобное существо, и ей нравятся маленькие люди, которых легко модифицировать и использовать. Алексиевич объясняет отношения между идеей и человеком следующим образом:

«Я поняла — большой идее нужен маленький человек, ей не нужен большой. Для нее он лишний и неудобный. Трудоемкий в обработке. А я его ищу. Ищу маленького большого человека. Униженный, растоптанный, оскорбленный — пройдя через сталинские лагеря и предательства, он все-таки победил. Совершил чудо. Но историю войны подменили историей победы. Он сам об этом расскажет...» (там же: 22–23).

Писатель говорит, что она ищет «маленького большого человека», который может рассказать свою историю в утопии, где остались только великие люди «с биографией». Алексиевич ищет униженного, растоптанного, оскорбленного, того, кто «пройдя через сталинские лагеря и предательства, все-таки победил и совершил чудо». Этим же отличается ее маленький человек от «традиционного маленького человека» в русской литературе. Как известно, именно образ «маленького человека» сделал свой вклад в русскую литературоцентричность XIX в. Однако Алексиевич идет дальше. Для автора он уже не маленький человек, а маленький «большой» человек. Стратегия ее «маленького нарратива» кроется в том, что автор не просто записывает, а выслеживает «человеческий дух, где страдание творит из маленького человека большого человека. Где человек вырастает» (там же: 22). Главное, охватить такой момент «роста» и «взрыва» маленького человека.

Будучи жителями Советского Союза, маленькие люди испытывали два вида страданий. Во-первых, это физическая боль в результате ряда трагических событий, таких как войны или чернобыльская катастрофа, которым не может противостоять маленький человек, и, во-вторых, это психологический шок, который испытывают жители утопии, когда они осознают, что ценность, сохраненная превыше всего, могла быть фиктивной. Например, солдаты и медсестры, направленные на фронт в Афганистан, были шокированы тем, что афганцы, которые должны были их любить, на самом деле их ненавидели. Они становятся более ранимыми, когда осознают, что идеи «целостности» мира, которым они верили всю жизнь, могли оказаться только иллюзией. Именно в такие моменты для них «все рухнуло». Цитаты из романа «Цинковые мальчики»:

«Но афганку мы спасли. Вечером заглянули с хирургом в стационар. Хотели узнать, как она себя чувствует. Она лежала с открытыми глазами, увидела нас... Зашевелила губами ... я думала: она хочет что-то сказать. Поблагодарить. А она хотела в нас плюнуть ... я тогда не понимала — они имеют право на не-

ненависть. Почему-то ждала от них любви. Стояла окаменевшая: мы ее спасаем, а она ... (Алексиевич 2016а: 182). «С самого начала ... Я начну с того момента, когда все для меня рухнуло. Все рассыпалось ... Ходили на Джелалабад ... Стоит у дороги девочка, лет семи ... у нее перебитая рука висит, как у разорванной тряпичной игрушки, на какой-то ниточке. Глаза-маслины неотрывно смотрят на меня ... В шоке от боли ... Я соскакиваю с машины, чтобы взять ее на руки и отнести к нашим медсестрам ... она в диком ужасе, как зверек, отскакивает от меня и кричит, она удирает и кричит. Ручонка болтается, вот-вот совсем отлетит» (там же: 126).

Алексиевич унаследовала и воскресила один из важнейших образов русской литературы XIX в. Однако ее «маленький человек» четко отличается от гоголевского и чеховского, а также маленького человека Достоевского. «Маленький человек» у Алексиевич далеко не объект наблюдения или предмет сострадания. Он — человек, умеющий «выговорить» свою жизненную историю, и этим, оставшись «маленьким», смог стать «большим человеком». Своим голосом он смог потрясти крепкие стены утопии и стать угрозой царству «целостности».

Как Алексиевич прямо затрагивает трагические события XX в. (революция, гражданская война, Первая и Вторая мировые войны, афганская война, чернобыльская трагедия, распад СССР) и спорит с официальной историей голосом маленьких людей, так и Улицкая также ставит «маленького человека» в центр своего повествования. Однако, кажется, она не обращает особого внимания на историю, которая сильно изменила судьбу ее героев. Улицкая сделала «великую» историю утопии просто фоном биографии маленького человека, показывая хронику империи как сумму биографий маленьких людей, ориентируясь на традиции русской литературы. В ее произведениях биография маленького человека представлена ярче и привлекательнее, чем история самой утопии (например «Медея и ее дети», «Люди нашего царя» и др.). Таким образом, творчество Улицкой является хроникой маленького человека, как это показывают сами названия ее произведений: «Сонечка», «Бедные родственники», «Люди нашего царя», «Медея и ее дети» и т. д.

Как же стратегия Улицкой, продвигающая жизнь маленьких людей, отражает взгляд писателя на свое время и историю? На этот вопрос можно найти ответ в ее романе «Медея и ее дети», показывающем интересные отношения между историей и «маленьким человеком». Являясь семейным романом, он часто рассматривается с точки зрения мифологической поэзии, о чем свидетельствует и имя героини. Однако этот роман можно рассматривать в контексте постоянного конфликта между историей и маленьким человеком. Время романа затрагивает весь XX в., а пространство простирается за пределы Советского Союза, Европы и Америки. Жизнь семьи Медеи и ее родственников тесно связана с историей России XX в. Особенно Медея, родившаяся в 1900 г., была свидетельницей почти всех трагических событий XX в. в России — революции, гражданской войны, коллективизации, сталинских репрессий, Второй

мировой войны, истребления крымских татар и распада СССР. Эти события изменили судьбу и жизнь Медеи и ее «детей», разбросанных по всему миру, им пришлось жить жизнью, полной неожиданных поворотов. Однако «маленькие» Синопли, не сопротивлялись этим историческим катаклизмам, не были уничтожены, смогли прожить этот непростой век. В отличие от героев Алексиевич, страдающих от травм и заявляющих о своей боли, герои Улицкой не ищут причины для жизненного экстаза и трагедии во внешних обстоятельствах или истории.

Интересно, что Медея, живущая без какой-либо политической идеологии и без специальной «биографии», является центром сопротивления против «великого повествования» утопии. Дом Медеи — место встречи для ее «детей-родственников», собравшихся из разных мест Советского Союза. На первый взгляд кажется, что она ведет пассивный образ жизни, не покидая Крым, где она родилась. Однако она защищает и исцеляет тех, кого ранили идеология и история. Она показывает, как бессильный маленький человек, особенно женщина, может бороться с «великим государством» и защищать своих близких. При этом автор прямо не дает подробного описания исторических событий и не оценивает идеологическую позицию героев. Акты спасения Медеи также лишь кратко упомянуты в повествовании, информация дана посредством диалогов, писем, записок, завещания и т. д.

Например, Медея спасла жизнь своей подруге Елене после октябрьского переворота. Елена, принадлежавшая к армянской аристократической семье, после революции лишилась своих родителей. Медея спасла ее жизнь, приказав брату-революционеру Федору жениться на ней. Такой факт читатели могут узнать спустя несколько десятков лет через диалог Георги и Маши:

«Ну и дура ты, Маша! У вас все мировое зло — советская власть. А у нее одного брата убили красные, другого — белые, в войну одного — фашисты, другого — коммунисты. Для нее все власти равны. Дед мой Степанян, аристократ и монархист, денег послал осиротевшей девчонке, послал все, что в доме тогда было. А отец женился на матери ... пламенный, извините, революционер... женился по одному Медеиному слову — Леночку надо спасти... Что для нее власть? Она верующий человек, другая над ней власть. И не говори никогда, что она чего-то боится...» (Улицкая 2017: 57).

Брак Медеи с Самуилом также является своего рода актом спасения. Когда ее будущий муж Самуил признался в том, что не смог расстрелять мужиков, укрывавших во время гражданской войны хлеб от продотрядов, и стал страдать из-за этого, он вызвал у нее чувство сострадания. Она взяла его за руку и спасла его браком. «Когда вы взяли меня за руку, Медея Георгиевна... нет, простите, это я взял вас за руку, я почувствовал, что рядом с вами нет страха». Поэтому их брак можно рассматривать как союз для выживания маленьких людей, которые прошли через время голода и сталинского террора, а не как встречу любящих мужчины и женщины.

4. Будущее литературоцентризма

Литературный процесс любой эпохи неизбежно предполагает конфликты и чередование старых и новых традиций, по которым проходит основное направление литературы, и которые могут изменяться со временем. Очевидно, что современная «постсоветская» русская литература является важным источником информации об авторских нарративных стратегиях, о трансформации литературоцентричности. Если литературоцентричность в русской культуре традиционно имела характер «великого нарратива», то теперь она имеет «разнообразный» и «многослойный» характер как синтез «маленьких нарративов». Многоголосие новой литературы, отсутствие монизма — это одна из ярких черт современности. Таким образом, наблюдаются трансформации от «великого нарратива» к «маленькому нарративу», от «центра» к «периферии», от «большого героя» к «маленькому человеку» и др.

Если проект модерна привел к великому нарративу, то одной из важных характеристик постмодерна является «маленький нарратив» как отрицание модерна. Женские писатели постсоветской эпохи использовали возможность «маленького нарратива», обнаруживая трещины в огромном проекте современности, споря с монизмом утопии, имевшим абсолютный авторитет. Следовательно, они выходят за узкие пределы женской прозы, которая первоначально рассматривалась как вторичная, и открывают новые горизонты современной литературы.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексиевич С. 2000. В поисках вечного человека. Круглый стол «Мемуары на сломе эпох» // *Вопросы литературы*. № 1. С. 37–43.
- Алексиевич С. 2016. *У войны не женское лицо*. М.: Время.
- Алексиевич С. 2016а. *Цинковые мальчики*. М.: Время.
- Ермолин Е. 2005. Россия как литература: вчера и завтра // *Октябрь*. № 3. С. 178–179.
- Латынина А. 2001. Приглашение к разговору. Сумерки литературы // *Литературная газета*. № 47. 21–27 ноября.
- Топоров В. 2000. В поисках зачеркнутого времени // *Знамя*. № 2. С. 193–195.
- Улицкая Л. 2017. *Медея и ее дети*. М.: АСТ.
- Шаталов А. 2002. Путешествие в страну мертвых // *Дружба народов*. № 2. С. 180–184.
- Figs O. 2003. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books.

**Отражения:
свое и чужое**

ЛЕОНИД ГЕЛЛЕР

**ЛЮБОВЬ К ДАЛЕКОМУ.
О РУССКОМ ЯПОНИЗМЕ, О ЕГО ЭВОЛЮЦИИ
И ЕГО ПОСТОЯНСТВЕ**

И когда вы говорили,
Мы далекое любили [...]
И мы верили, что солнце
Только вымысел японца.

Николай Гумилев

Вся Япония — чистая выдумка.
Японцы — это... некий стиль, изысканная фантазия в искусстве...

Оскар Уайльд

I

Предлагаемые заметки касаются одного из многих аспектов необъятной темы *русского ориентализма*¹.

Слово «ориентализм» имеет долгую историю и несколько значений. В самом общем смысле оно относится к разнообразным реакциям западной культуры на появление и присутствие в ее поле зрения того, что традиция называет «Востоком». Некоторое время назад в научных кругах усиленно обсуждались вопросы «диалога между культурами», «межкультурного общения», «культурного взаимодействия», «культурного трансфера», и, соответственно, диалога между Востоком и Западом; мы отсылаем к существующим, подчас очень содержательным публикациям², отвлекаясь здесь от теоретических выкладок. Мы будем придерживаться исходных положений, которые мы наметили в наших предыдущих работах. Во-первых, мы включаем ориентализм в ряд родственных ему явлений / понятий, сыгравших роль в эволюции западных искусств. Таковы прежде всего экзотизм и примитивизм. Заметим, что одним

¹ Данный текст является расширенным вариантом статьи Геллер 2009 (первоначально опубликована на франц. яз.: Heller 2007b).

² См., напр.: Espagne, Werner 1988; Юнак 2006; Лагутина 2008; Thorpe 2009: 39–48; Hess-Lüttich 2009: 49–60; Данилевский 2010; Лобачева 2010 и мн. др.

из связующих звеньев этого ряда являются поиски лучшего мира, иначе говоря, характерный для западной культуры в целом утопизм. Во-вторых, мы учитываем необходимым образом сложность, разнородность понятия Востока, начиная с его очень растяжимой географии. Особенно это видно в России, которая стоит на перекрестке не только Востока с Западом, но и разных Востоков. В-третьих, мы полагаем, что диалог России с Востоком это одновременно, а может быть, и в первую очередь, — ее диалог с Западом³. Михаил Кузмин пишет свои «газеты» из «Венка весен» (1908) не вследствие занятий ориенталистикой, а познакомившись, по совету друга, с «Газелями» (1821–1823) Августа фон Платтена (Лавров, Тименчик 1990: 521).

Эти положения определяют наш подход к ориентализму и его различным проявлениям. Постараемся в предельном упрощении изложить то, что известно, но нужно нам для уточнения нашей проблематики.

«Ориентализмом» в самом общем и наименее строгом смысле можно называть постоянную черту западной, европейской культуры: влияние на нее Востока и ее влечение к Востоку. Так, со времен греческих романов, затем рыцарского эпоса, затем Ариосто и Тассо, а особенно после Галлана и его перевода сказок 1001 ночи (1713), литература непрерывно и все по-новому вбирает в себя восточные темы, мотивы, стилевые и жанровые формы.

В более узком, академическом значении «ориентализмом» до сих пор на Западе именуется начавшееся в XVI–XVII вв. систематическое изучение языков Ближнего Востока, региона, представленного в Библии. Восточная филология почти точно совпадала тогда с филологией «священной», библейской⁴. В помощь такой ориенталистике постепенно развивались исследования географии, истории, народов этого региона. Примерно с того же XVI века, благодаря отчетам и разысканиям христианских миссионеров, началось постепенное знакомство со странами и языками более отдаленного Востока⁵.

В XIX в. «ориентализм» получил новое, очень конкретное терминологическое значение: так в визуальных искусствах, прежде всего в живописи (после знаменитых картин Делакруа и Энгра), стала называться мода на изображение восточного мира, который воспринимался в первую очередь в прежних «библейских» границах, охватывая Ближний Восток и Северную Африку. Мода прошла сквозь все художественные течения века, от романтиков до прерафаэлитов и символистов.

Заново определила значение и охват понятия знаменитая книга Эдварда Саида «Ориентализм» (1978). Термином сегодня невозможно пользоваться, особо не оговаривая своего отношения к изложенной в этой книге концепции.

³ Кроме указ. выше статей о японизме, см. Геллер 2008; Heller 2006; Heller 2007a; Heller 2007b; Heller 2015.

⁴ О взаимосвязи между *philologia orientalis* и *philologia sacra* см., напр., Stolzenberg 2015: 423 *pass.*

⁵ См., напр., Kajdański 1988; Mungello 2005 и др.

Согласно Саиду, «ориентализм» — это свойственная современной западной культуре, развившаяся из обусловленной колониальным видением мира исходной аксиомы о размежевании Востока и Запада система мышления. Абсолютно все аспекты последней — онтологические, эпистемологические, антропологические, естественнонаучные, историософские, культурологические — определяются оппозицией Запад/Восток. Саид проделал тщательный анализ того, как западная культура превращает Восток (в основном все тот же «библейский» Восток, объект академических и художественных ориентализмов) в экран для проекции собственных фантазмов. Как возникает образ Востока, который имеет мало или совсем ничего общего с реальностью представляемых стран, с их жизнью и культурой, зато много общего с самоопределением и самоутверждением Запада посредством репрезентации (и инструментализации) Чужого, Иного, Другого, — и со стремлением подчинить себе Другого, подавить и эксплуатировать его.

Любопытная деталь: рассматривая проявления описанной им системы ориентализма в хорошо знакомых ему франко- и англоязычных контекстах, Саид предположил, что для России, якобы подобной в этом смысле Швейцарии, такого рода мышление мало характерно (Said 1979: 3). Философу, проникнутому левыми настроениями, занятому построением постколониальной теории, могло казаться, что в Российской империи как проблема колоний, так и противостояние между репрезентациями Запада и Востока имели другие формы, более мягкие, чем в известном ему мире. Это, конечно, недоразумение. И если буквально применять определение Саида, окажется, что ориентализм является едва ли не осевым понятием русской «семиосферы», ибо внутри последней активнейшими факторами были с давних пор и остаются по сегоднешний день оппозиции «Россия и Европа», «мы и Восток», «Восток и Запад».

Ориентализм так же активен в литературе и искусстве в России, как в других языковых ареалах (разумеется, с соответственным смещением прицела). Как и в других культурах, смешиваясь с категорией экзотизма, поддерживая «влечение к примитиву» (термин Эрнста Гомбриха), преследуя мечты об иных, лучших мирах, ориентализм позволяет подступаться неконформистским, а иногда и трансгрессивным образом к фундаментальным и всегда актуальным темам сексуальности, индивидуальной свободы, природы и свободы Себя и Иного; к этим темам, конечно, примыкают и вопросы самоопределения культуры, и «колониальные» проблемы власти и доминирования. Русская культура питается многообразием и множественностью Востока; тот помещается на карте в любом направлении от России: не только на востоке, но и на западе, где «ориентальные» роли играют Испания, Италия, Греция, Балканы, и на юге: в арабском, турецком, персидском, индийском и даже полинезийском (из книг Миклухо-Маклая) мирах. Восток может оказаться даже на Крайнем Севере. Белое море в повести «Север» (1918) Евгения Замятина, Монголия в фильме Всеволода Пудовкина «Потомок Чингиз-хана» (1929), Чукотка в романе Тихона Семушкина «Алитет уходит в горы» (1947–1948) составляют фон для сходных

персонажей и сюжетных ходов, заданных той же символикой контрастов между людьми природы и представителями «цивилизованного», городского мира, естественными правилами свободной жизни и кодами развращенной элиты, наивно-интуитивным миропониманием и восприятием, замутненным волей к господству, страстью к наживе, расовыми предрассудками. Короче, не будет чрезмерным преувеличением утверждать, что Восток как принцип порождения сюжета (шире, дискурса) находится везде.

Этой вездесущности, надо заметить, отвечает вездесущность России: с наивной прямоотой об этом сказано в автобиографии Есенина:

19–20–21 <годы> ездил по России: Мурман, Соловки, Архангельск, Туркестан, Киргизские степи, Кавказ, Персия, Украина и Крым. (Есенин 2002: 12)

Нет сомнения: масштаб страны, ее географическая протяженность, ее «все-находимость», составляют один из специфических факторов русского ориентализма. И влияют на «восточность» самой России в глазах и Запада, и Востока. Влас Дорошевич, репортер, который в начале Русско-японской войны проделал маршрут от Греции и Турции до Индии и Китая, выясняя, как там видят Россию, пришел к выводу, что христианская вера и величина страны отчуждают ее в глазах Востока (Дорошевич 1905). Но это отдельная тема. В данных заметках мы выбираем на розе ветров лишь одно, но необычайно значимое направление.

II

Япония безусловно является частью русского Востока, будь он реальным или воображаемым, географическим, геополитическим или художественным. В определенном смысле Япония являет собой «концентрат ориентализма», но в то же время на нее возложена особая функция. Не будучи специалистом в области русско-японских взаимовлияний, обрисую интересующий меня круг проблем, рискуя их «выправить» по-своему.

Когда охват понятия «ориентализм» суживается, концентрируясь на Ближнем Востоке, возникает нужда в специальной терминологии; так, в XIX веке возрождается излюбленное в эстетике рококо понятие «шинуазери», китайщины. Лексикон искусствоведов и продавцов картин обогащается в 1860-е годы словом «японизм». Япония привлекает на Западе всеобщее внимание после экспедиции командора Перри и благодаря всемирным выставкам в западных столицах⁶. Слово «японизм», *japonisme*, популяризует коллекционер и график

⁶ В 1854 г. американская эскадра под командованием Перри под угрозой артиллерийского обстрела вынудила японское правительство отменить запрет на общение с внешним миром. На всемирных выставках в Лондоне (1862) и Париже (1867, 1878) много места занимала экспозиция искусства и ремесел Японии, Китая и Юго-Восточной Азии; на долю Японии выпал особый успех.

Филипп Бюрти (1830–1880), так назвавший цикл статей в протосимволистском еженедельнике «Литературное и художественное Возрождение» (Burdy 1872–1873). Несмотря на некоторое сопротивление (одно время в Англии использовался псевдогаллицизм *Japanesque*), термин будет окончательно принят для описания разных аспектов интереса к японскому искусству и правилам японской эстетики.

Интерес перешел в увлечение, а то переросло в международное движение большого масштаба; его поддерживал, в частности, издатель Самуэль Бинг с замечательным по качеству полиграфии и богатству материала журналом «Художественная Япония», выходившим в конце 1880-х гг. на трех языках (*Artistic Japan*). Один из критиков поставил тогда Хокусая в один ряд с Рембрандтом, Гирландайо и Боттичелли (Wichmann 1982: 12). По замечанию историка, «следуя одна за другой в 1860–1920 гг., все новые волны японизма знакомят художников с новыми ценностями, воплощающими разрыв с традицией и выбор пути эстетического радикализма» (MacKenzie 1995: 130). Японизм играет оказывает влияние на весь модерн, на постимпрессионизм, на Арт Нуво, на большинство ветвей авангарда, врывается во все искусства, не говоря о прикладном искусстве и о моде. Переводы древней и новой японской поэзии, путеводители по японскому зрелищному искусству открывают доступ этому течению в театр и литературу, вдохновляя не только широко популярные оперы, оперетты и экзотические романы — «Микадо» (1885) Гильберта и Сулливана, «Мадам Хризантему» (1888) Пьера Лоти, «Гейшу» (1896) Сиднея Джонса, «Мадам Баттерфляй» (1904) Пуччини, но и творения таких элитных художников, как Марсель Пруст⁷.

Экспериментальный театр и балет начала XX века не менее отчетливо отмечены открытием Японии. Приехав с труппой в Париж на Всемирную выставку 1900 г., актриса и танцовщица Сада-Якко произвела фурор; ее танец и игра в спектаклях труппы очень непосредственно повлияли и на новый театр, в частности, на Гордона Крэга (Lee 2000), и на новый танец Лои Фуллер и Айседоры Дункан⁸.

Европейские зрители были поражены, между прочим, необычностью японского отношения к репрезентации пола в танце или театре кабуки, где сначала женщины играли мужских персонажей, а затем мужчины стали играть женщин: и в том, и в другом случае подчеркивалась как «сверхзаданность» закодированных традицией ролей, так и их взаимопроницаемость: мужественность женщины, женственность мужчины приобретали особое качество, особую ценность. С одной стороны, раскрытие условности половых ролей, с другой стороны — гиперболическая манера эротических изображений в графике, объясняют глубокий интерес к Японии со стороны таких пророков амбивалентности, как Оскар Уайльд или денди из кружка Уайльда, Обри Бердсли,

⁷ См., напр., Wichmann 1982; Meech, Weisberg 1990; Berger 1993; Fraisse 1997 и мн. др.

⁸ См. Bertrand 1996; Jacotot 2005; Picon-Vallin 2002 и др.

который посредством японского кода переосмыслил западную эротико-мифологическую иконографию, нарушая множество запретов и пролагая новые пути для графики.

Влияние Японии проникает в европейскую культуру постепенно, захватывая все новые ее области. В опубликованной в 1904 году статье о японском искусстве, признав большое значение последнего для новых художников, Г. Востоков уловил его сущность в формулировках, достойных внимания и сегодня:

Глубокое чувство природы, [...] необыкновенное чутье ко всякому проявлению жизни в природе, умение подсматривать движение этой жизни в самых скрытых, самых интимных ее формах и поэтизировать их [...] Чуткий ко всяким проявлениям *движения* жизни, японец мало любит форму, этот предел подвижности. Симметричность всего живущего, форм животных и растений — это явное выражение стремления природы к равновесию — оставляет его совершенно равнодушным. Он наблюдает и ухватывает в природе *асимметричное, нарушенное равновесие*, подчеркивает формы в момент изменения. (Востоков 1904: 297; курсив автора)

Исследователь добавляет: «Понятно поэтому, что при таких особенностях японского художественного гения некоторые искусства совершенно не могли в Японии развиться, — это архитектура [...]» (там же). Ошибка ясна — сегодня. С момента публикации статьи пройдет всего 5–6 лет, и черты традиционно японского дома — взаимопротекание простых объемов, подвижность открытых и сплошных плоскостей, геометрия вертикали и горизонтали, столбов и балок, открытость перехода между внутренним и внешним пространствами, — все эти черты присоединятся к промышленно-машинным находкам для того, чтобы обновить западную архитектуру, начиная с проектов Баухауза и кончая американским модерном, привив ее сочетание изящества с функционализмом, модулярностью, минимализмом. С тех пор Япония не прекращает вести разговор с западной архитектурой и дизайном.

Движение японизма быстро доходит до России.

Зимой 1902 г., гастролируя по Европе и Америке, Сада-Якко выступила в Кракове, Москве и в петербургском Зимнем дворце перед Николаем II; русская публика встретила ее с энтузиазмом (Downer 2003). Увидев спектакли японской танцовщицы несколькими годами позже в Париже, Николай Гумилев посвятит ей два стихотворения (1908), — из одного из них мы взяли эпиграф; полностью его две последние строфы выглядят так:

[...]
И когда вы говорили,
Мы далёкое любили,
Вы бросали в нас цветами
Незнакомого искусства,
Непонятными словами
Опьяняя наши чувства,

И мы верили, что солнце
Только вымысел японца.

(Гумилев 1918: 28)

Любовь к далекому незнакомому искусству окрасит весь рубеж веков и далеко переживет революцию.

Задолго до Русско-японской войны, с которой обычно начинают отсчитывать русский интерес к Японии, ставятся оперы, оперетты, балеты-пантомимы на японские темы (напр. *Япония* 1890). Плакатная и рекламная графика, книжная иллюстрация, мода, живопись Бакста, Сомова, Калмакова и многих других полнятся японскими мотивами, причем поначалу не столько благодаря непосредственному контакту с Японией, сколько следуя за прекрасно известными в России Тулуз-Лотреком, Ван Гогом, набистами, Бердсли.

Вместе с переводами западных обзоров и анализов японского искусства и литературы появляются работы русских авторов⁹.

Японизм проявляется в творчестве выдающихся фигур русского поэтического модернизма и авангарда, от Валерия Брюсова и Андрея Белого до Елены Гуро, Велимира Хлебникова, Давида Бурлюка, Николая Гумилева и многих других. Среди них особо выделяется Константин Бальмонт, чье японофильство рассмотрено на фоне Серебряного века в известной книге К. Азадовского и Е. Дьяконовой¹⁰. Русские поэты продолжают делать (среди наиболее известных — Геннадий Айги) попытки освоить традиционные японские поэтические формы и свойственное им ощущение мира (см., напр., Орлицкий 1998). Отсылаем за другими подробностями и библиографией к сравнительно недавно вышедшему французскому сборнику научных работ под редакцией Дани Савелли «Япония в России» (Savelli 2011).

Бегло рассмотрим характерный пример, стихотворение Михаила Кузмина:

Фузий в блюдечке

Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий,
На желтом небе золотой вулкан.
Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан.
Как облаков продольных паутинки
Пронзает солнце с муравьиный глаз,
А птицы—рыбы, черные чайнки,
Чертят лазури зыбленный топаз!
Весенний мир вместится в малом мире:
Запахнут миндали, затрубит рог,

⁹ См. Грабарь [1903]; Астон 1904; Гартман 1908; Востоков 1904 и 1904а; Бернштейн 1904; Татищев 1908 и др.

¹⁰ См. Дяконова 2008; Дьяконова 2017; Азадовский, Дьяконова 1991, 2017; Парнис 1993; Лакоба 2001; Ломакина 2009; Коньшина 2006; Давыдова 2014 и др.

И весь залив, хоть будь он вдвое шире,
Фарфоровый обнимет ободок.
Но ветка неожиданной мимозы,
Рассекши небеса, легла на них, —
Так на страницах философской прозы
Порою заблестит влюбленный стих.

(Кузмин 1990: 199)

Наложение полупрозрачных планов; четкая чистота контура; движение, рожденное из разрушения пропорций и масштаба предметов, и само их разрушающее; забавная, но вполне мотивированная метафорика по-японски «плавающего» мира (чайники-рыбы-птицы); неожиданная, предполагающая диагональную композицию кадровка (ветка мимозы брошена наискось на перевернутое небо): стихотворение открыто играет с основными элементами изобразительного японизма.

Здесь видна больше, чем простая стилизация: этот блестящий опыт экфрасического описания открывает настоящий диалог между двумя формами искусства, словесного и изобразительного. Феномен японизма с самого начала носит «междисциплинарный» характер.

Добавим: в некоторых исследованиях утверждается, что увлечение Кандинского японской гравюрой помогло ему преодолеть традиционную предметность (Westgeest 1998: 52). Напрашиваются параллельные вопросы: а не была ли динамика элементарных форм и «пустого» пространства подсказана Малевичу, кроме других источников, и эстетикой дзен? А что думать о фотографии Александра Родченко? Не вдохновляла ли, между прочим, и японская эстетика его необычные точки зрения, напряженную диагональную динамику, графику черно-белых контрастов, игру с кадром, с масштабами элементов композиции, с планами? Такого рода вопросы, независимо от ответов на них, позволяют уловить специфику японизма внутри более широкой конфигурации ориентализма.

Как и «библейский ориентализм», который прошел сквозь разные художественные течения XIX в., не нарушая их связности, китайские и другие экзотические модели воплощались в западном искусстве в виде более или менее глубоких и продуманных стилизаций, что не обязательно влияло радикальным образом на доминирующую эстетику. В установке же на японскую модель получилось иначе: искусство нашло орудие настоящей эстетической революции, один из способов ухода от подражания природе. Была стилизация, но было и совсем новое понимание формы.

Замечания Востокова о «японском художественном гении», подмечающем самые интимные формы природы, верны; но верно и другое: Запад был покорен японской формально-эстетической изошренностью, которая динамически совмещала принципы ритуализации и точности формы как с экспрессивной деформацией (в частности, с гротеском и остраненностью восприятия), так и со свободой композиции. Запад учился у Японии не столько миметическому

подчинению природе, сколько тому, как уйти от нее в мир знака, жеста, упрощенности, формального парадокса и своего рода развеществления предметного мира — восприятия предметов как понятий.

Схематизируя, можно сказать, что в визуальных искусствах импульс японизма идет по двум основным виткам, которые переплетаются, дополняя друг друга. Обе линии направлены против иллюзионизма, миметизма, против реализма, настроенного на воспроизведение увиденного и узнавание известного. На первой — решение «орнаментальных» задач; это деформизм, прибегающий к искажениям; непривычные иконографические мотивы, необычные точки зрения, перспективы, планы, форматы, кадровки; это эксперименты с материальностью и фактурой вещи, с контуром и плоскостью, линиями и пятнами, с извилистыми чертами, ассиметричными объемами. Вторая линия — опыты по построению не успокоенных, гармонично уравновешенных, а динамичных, полных напряжения композиций, в которых используются функциональные, минималистские, модулярные формы, создающие впечатление естественности несмотря на их простоту и изысканность. Говоря вне связи с конкретными художественными течениями, назовем эти линии *декоративизмом* и *динамизмом*. Они оказались необычайно плодоносными для художественных поисков эпохи.

Японизм оказал влияние на само мышление об искусстве, и на формирование науки о знаках, семиологии. Недаром Сергей Эйзенштейн, размышляя над своим интеллектуальным монтажом после знакомства с японским театром и кино (Китамура, Савелли 2018), описал его по аналогии со структурой японской идеограммы (Эйзенштейн 1968: 284–285). Сорок лет спустя Ролан Барт заново открывает эту «японскую семиотику» (Barthes 1970).

III

Вернемся к нашему упрощенному историческому обзору. Корни русского японизма многочисленны и уходят в прошлые столетия. Нужно ли напоминать, что в XIX веке Япония предстала перед русским читателем в двух знаменитых повествованиях? Записки попавшего в японский плен русского моряка Василия Головнина (Головнин 1851), переиздавались после 1851 года много раз; его сокращенный вариант превратился чуть ли не в обязательное чтение для школьников. Примерно 100 лет спустя (спор о Курильских островах вернулся в повестку дня) их живой пересказ в форме приключенческого романа становится одной из любимых книг советских детей (Фраерман, Зайкин 1953).

Другое повествование вышло из-под пера не моряка, но большого писателя. «Фрегат Паллада» (1858) Ивана Гончарова, отчет об экспедиции Путятина, посланной в тот же год, что эскадра Перри, с конкурирующей миссией «раскрытия» Японии, содержит главы, посвященные «русским в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов». Публиковавшиеся отдельно, они пользовались неизменным читательским успехом.

В последней четверти XIX в. появляются другие книги, различными просветительскими учреждениями распространяются брошюры, дополняющие информацию о Японии, ее нравах, общественной жизни и религии¹¹. Поэтому, как намекалось выше, когда с Запада пришла волна увлечения японизмом, Россия уже была к нему готова. Война 1905 г. лишь подогрела это внимание к Японии, каким бы оно ни было, враждебным или дружественным. В то время, как в Японии после войны русская литература становится предметом чуть ли не культа, в России печатаются обзоры японской истории, экономики, культуры. Начинает развиваться японистика; формируются такие ученые, как лингвист Евгений Поливанов, филологи и историки Сергей Елисеев, Николай Конрад.

Наряду с «ученой» традицией восприятия Японии, существует и другая, народная. Миф о царстве Чипанго, поведенный Марко Поло, влияет, проходя сквозь века, на формирование коллективного воображаемого Европы. В России встреча мифа с рассказами странников и мореходов, слухами о потерпевших кораблекрушение японских моряках, рождает легенду об «опонском» (японском) царстве свободы и благоденствия. Легенда долго бытует в череде других утопических народных фантазий о земле Игната, о Счастливой Даурии, смешивается порой с Беловодьем (как в знаменитом «Путешественнике инока Марка» (Мельников-Печерский 1909: 23–24), процветает в сказках и песнях, зовет на его поиски¹². И вдохновляет творчество таких «мифопоэтических» писателей, как Николай Клюев, Борис Пильняк (бывший на свою беду знатоком Японии) или Андрей Платонов (см., напр., Гюнтер 1992).

Стоило бы присмотреться пристальнее к проявлениям, формам и значению японизма в советскую эпоху¹³; здесь место лишь мельком обозначить ситуацию и отметить ее парадоксальность. Разумеется, формальная революция закончилась вместе с насаждением социалистического реализма в искусстве. Япония изучается в первую очередь как бывший, актуальный и будущий враг, японцам выпадают в кино и романах амплуа шпионов, саботажников и агрес-соров, — и вместе с тем влечение к ней не пропадает. Продолжая дореволюционные традиции, советская японистика достигает мирового уровня. Работу по культурному обмену, начатую обществом, основанным в 1906 г., берет на себя двадцать лет спустя советско-японская ассоциация. В 1930-е гг. плеяда языковедов, литературоведов, переводчиков собирается вокруг Конрада; их наследие живет в переизданиях и вдохновляет очередные поколения до сих пор. В 1929 г. в Москве устраивается фестиваль японских фильмов, первое, на-

¹¹ См., напр., Н. Бартошевский 1868; *Япония* 1872; *Япония* 1897; *Япония* 1901; *Япония и японцы* 1901; Окрейц 1904; Ранцов 1904; Тарапыгин 1910; Шмидт 1917 и мн. др.

¹² См., напр., Мишеля Нике (Michel Niqueux) в кн.: *Le Voyage de trois cosaques* 1996; Строев 2016; Чистов 1967 и др.

¹³ См. библиографию вышедших на русском языке произведений японской литературы и работ о ней в: Конрад 1933–1934. См. *Библиография Японии* 1965; 1960; 1984.

сколько нам известно, такое мероприятие в мире. Пильняк публикует в 1928 г. одну из лучших русских книг на японские темы — «Корни японского солнца». Издаются сборники японской прозы и поэзии попутчиков и пролетарских писателей, снабженные выборочной информацией о текущей литературной ситуации. Иногда находят русского читателя и другие современные писатели; так, роман «Любовь глупца» (1925) Дзюнъитиро Танидзаки выходит в русском переводе уже четыре года спустя; а в том же 1936 г., в котором начинается публикация романа Петра Павленко «На Востоке», описания будущей победной войны Советского Союза против Японии, появляется «Расемон», перевод сборника рассказов Рюносукэ Акутагавы. Вместе с тем, в годы сталинского террора занятия японистикой могли привести в лагерь или к смерти. Конрад получил лагерный срок, Поливанов и Пильняк были расстреляны за «шпионаж в пользу Японии». Конфликты на монгольской границе (1938–1939), потом война, разумеется, еще более препятствуют японской «моде», но врага необходимо знать и о нем пишут советские публицисты и историки Хаим Эйдус, Александр Хамадан, Юрий Жуков¹⁴; меняя тон, они и их наследники продолжают писать, когда мода на Японию возвращается с утроенной силой после победы и особенно в годы послесталинской оттепели.

Наиболее активно интерес к Японии проявляется с тех пор и до сегодняшнего времени в областях кино и мультипликационного кино, научной фантастики, боевых искусств и эзотерических учений.

Обычно отмечают три волны интереса к японской культуре в России: следующие за войной 1904–1905 гг., за оттепелью (1960–1970 гг.) и за падением советской системы¹⁵. На мой взгляд, лучше говорить о трех пиках некоего постоянного процесса, замиравшего лишь на очень непродолжительное время.

Резюмирую сказанное. В этой статье проводятся следующие тезисы: *японизм* является частью современного русского *ориентализма*, он приобретает значение уже в XIX в.; его влияние сильно ощущается в русском искусстве модернизма и авангарда; он играет важную роль в восприятии мира на рубеже двух веков (причем Русско-японская война 1905 года явилась ключевым событием новой эпохи, не только, впрочем, для России: Индия и Африка считают поражение христианско-европейского великана моментом рождения их современного самосознания¹⁶); японизм продолжает жить парадоксальной жизнью в советскую эпоху; а в послесоветское время мы являемся свидетелями не столько его нового рождения, поскольку он никогда не умирал, сколько его нового утверждения.

¹⁴ У. Хаяма (Х. Эйдус) 1936; Хамадан 1936; Хамадан 1937; Жуков, Гольдберг 1938; Жуков 1945; Эйдус 1955; Эйдус 1968 и др.

¹⁵ Напр.: <<http://library.krasno.ru/Pages/News%20Modern%20Lit/Not%20Murakami%20only.htm>>.

¹⁶ См., напр.: Weber, Hayash 2015.

IV

Оставим советский период и перейдем к современной России. Не может не поразить накал присутствия в ней ориентализма и, в частности, японизма.

С большим успехом использует имидж специалиста по дзюдо нынешний русский президент: «Владимир Путин — настоящий русский самурай», говорит один из японских чемпионов этого спорта (Ямасита 2014). Одним из самых читаемых в России и во всем мире русских писателей стал в последние десятилетия переводчик с японского языка: псевдоним Бориса Акунина, *aku-nin*, по-японски означает «злодей». В его книгах «Алмазная колесница» (2003) и «Писатель и самоубийство» (2005; книга вышла под настоящим именем Григорий Чхартишвили), важное место отводится описанию событий из истории Японии. Переводчиком с японского был и Аркадий Стругацкий, один из братьев-фантастов, необычайно популярных в 1960–1980 гг., а сегодня превратившихся в классиков.

Не буду касаться здесь вопроса об огромном влиянии манги, аниме, электронных игр на сегодняшнюю молодежную культуру (Жуковская б. д.).

Свой интерес к Японии подчеркивают художники, знаменитые своим новаторством и антиконформизмом. Эту страну регулярно посещает Александр Сокуров. К «японской» серии документальных фильмов он не очень давно добавил полнометражный фильм «Солнце» (2005) об императоре Хирохито. Владимир Сорокин пробыл в Японии два года, что вдохновило его, по его собственным словам, на написание романа «Пир» (2001). Другой успешный писатель, Виктор Пелевин, также не раз обращался к японской теме. Его наиболее, пожалуй, богатый по замыслу роман «Чапаев и Пустота» (1997) включает очень важный «японский» эпизод. Дмитрий Пригов написал книгу «Только моя Япония» (2001), где он развивает свои эго-поэтические исследования.

Описание всего этого выходит далеко за рамки настоящей работы. Я беру лишь один сквозной сюжет, чтобы посмотреть, что могло измениться за те полтора века, которые прошли между «Фрегатом Паллада» и произведениями современных писателей.

Прибыв в Нагасаки, Гончаров смотрит на холмы, которые возвышаются над портом:

...ему чего-то недостает: он должен быть увенчан белой колоннадой, с портиком или виллой, с балконами на все стороны, с парком, с бегущими по отлогостям тропинками. А там, в рытвине, хорошо бы устроить спуск и дорогу к морю да пристань [...] Тут, на высокой горе, стоять бы монастырю, с башнями, куполами и золотым, далеко сияющим из-за кедров, крестом. Здесь бы хорошо быть складочным магазинам, перед которыми теснились бы суда, с лесом мачт... “А что, если б у японцев взять Нагасаки?” — сказал я вслух, увлеченный мечтами. [...] “Они пользоваться не умеют [...] если б этим портом владели другие? Посмотрите, какие места! Весь восточный океан оживился бы торговлей”. (Гончаров 1952–1953: 42)

Гончаров шутит, но его взгляд здесь — это взгляд хозяина. Потом он меняется: Гончаров оценит японцев, которые показались ему сначала такими смешными, попробует понять их логику, их тактику. Он почувствует что-то вроде солидарности с ними, что, однако, не мешает ему смотреть на них с позиции старшего:

Они видят, что их система замкнутости и отчуждения, в которой одной они искали спасения, их ничему не научила, а только остановила их рост. [...] Они одни, без помощи; им ничего больше не остается, как удариться в слезы и сказать: “виноваты, мы дети!” и, как детям, отдаться под руководство старших. Кто же будут эти старшие? Тут хитрые неугомонные промышленники, американцы, здесь горсть русских; русский штык, хотя еще мирный, безобидный, гостем пока, но сверкнул уже при лучах японского солнца, на японском берегу раздалось вперед! (Там же: 48)

Гончаров, который в произведении недвусмысленно осуждает методы колонизаторов, говорит здесь о «еще мирном штыке». Замечу, насколько относительно те рассуждения, которые, начиная с эпохи Екатерины II, противопоставляют русскую мягкость западной (здесь — англосаксонской) брутальности в вопросе освоения новых земель и новых рынков. Но для нас важно другое. Гончаров в своем рассказе воплощает русского человека, который в соперничестве со своими противниками чувствует себя абсолютным европейцем и без малейшего сомнения считает себя современным человеком и универсалистом. От него исходит спокойная уверенность в собственной силе и самоопределении. Этой ситуации суждено измениться.

В 1935 г., примерно шесть десятилетий после Гончарова, Борис Пильняк удивлялся:

...Говорят, что сердцем Япония — в старом, умом — в новом. Быть может, ум и сердце японского народа идут рука об руку. Но, во всяком случае, каковы те силы, которые есть в японской старине, силы, давшие народу уметь принять все новое! (Пильняк 1935: 126)

Так же удивляется и восхищается Пелевин еще 60 лет спустя:

— Японцы — великий народ, — подумал Сердюк, — великий народ! Только подумать — две атомных бомбы на них кинули, острова отняли, а вот выжили ведь... И почему у нас только на Америку смотрят? [...] Надо за Японией идти — мы же соседи. [...] И им тоже с нами дружить надо — вместе эту Америку и дождем... И атомную бомбу им вспомним, и Беловежскую пушу... (Пелевин 1997: 189)

Восхищение сочетается у Пелевина с констатацией утраты «русскости». «Японский» эпизод романа — это вариация известной легенды об истреблении клана Таира, члены которого привидениями возвращаются мстить врагам. Герой эпизода, обычный русский, в разговоре с японцем немедленно постигает дух философии дзен, овладевает искусством составления хайку, и вскоре его

приглашают вступить самураем в клан Таира. В ключевой сцене романа русский герой высказывает сожаление о потерянных его нацией духовных ориентирах:

У нас сейчас тоже такая жизнь, что человек от всего отступается. А традиции... Ну как, некоторые ходят во всякие там церкви, но в основном человек, конечно, посмотрит телевизор, а потом о деньгах думает. [...] Наверно, [...] это происходит потому, что по своей природе российский человек не склонен к метафизическому поиску и довольствуется тем замешанным на алкоголизме безбожии, которое, если честно сказать, и есть наша главная духовная традиция. [...] (Там же: 201)

Японец отказывается верить в это. Напротив, он утверждает родство обеих духовных культур: в противоположность западному религиозному искусству, загромождающему пространство материальными объектами, русских и японцев объединяет мистическое ощущение пустоты:

Уникальное видение реальности [...], объединяет только нас с вами. Поэтому я считаю, что то, что необходимо России на самом деле, — это алхимический брак с Востоком. (Там же: 205)

Японец помогает русскому открыть его собственную духовность. Но, став самураем, герой вынужден покориться чувству долга и убить себя по-японски, сделав харакири, чтобы спасти честь клана. Так в буквальном смысле происходит потеря своей идентичности.

Дмитрий Пригов в своей книге о Японии на первый взгляд гораздо менее драматичен, чем Пелевин. Но и у него чувствуется то же беспокойство. Книга начинается воспоминанием и стихотворением, а заканчивается признанием и другим стихотворением.

Пригов мечтал о Японии еще до того, как ему представилась возможность туда поехать. В начале книги он цитирует свое старое самоописание, пародирующее эпиграмму Пушкина к Чаадаеву («Он в Риме был бы Брут. В Афинах Периклес, А здесь он офицер гусарский»):

В Японии я б был Катулл
А в Риме — чистым Хоккусаем
А вот в России я тот самый
Что вот в Японии Катулл
А в Риме — чистым Хоккусаем
Был бы.

(Пригов 2001: 10–11)

Нужно ли комментировать эту декларацию смешения всех позиций? И этот отказ от самоопределения, готовность быть всем, кроме самого себя? К концу произведения авторское «я», как кажется, возвращается, — писатель признается:

Но я, как уже давно всем понятно, пишу совсем не про Японию. И вообще, всякая чужая неведомая земля — просто наиудобнейшее пространство для развертывания собственных фантазмов. (Там же: 316)

Можно подумать, что Пригов пересказывает мысль Оскара Уайльда о том, что вся Япония — лишь чистая выдумка, явление стиля. Но вот как заканчивает Пригов рассказ о своей собственной Японии:

Японская хрупкость

Вот и подумалось про японцев —
 Кушают палочками
 Какие—то травки
 Как кузнечики лапками в сухих растениях перебирают
 [...]
 И подумалось в качестве японца обо всем другом
 Что оно — другое?
 [...]
 И вот что еще подумалось об японцах —
 Что они обдумали, как им быть японцами
 А им, видимо, быть японцами сподручнее таким образом
 Какие они и есть
 [...]
 И еще подумалось не об японцах —
 Вечное шебуршение недовольной совести
 В русских слизистых душах
 Не есть ли память предположенной и неосуществленной
 Мелодичной и облагораживающей японской сухости.
 [...]

(Там же: 317)

Здесь не только русское «Я» вновь расплывается перед четкими контурами японской идентичности, но и Япония как бы обретает вдруг потенциальную, никогда не сбывшуюся русскость, и становится отражением вымечтанной России (книга Ясуси Иноуэ, где рассказано о японских моряках, потерпевших при Екатерине Великой кораблекрушение у берегов Российской империи и затерявшихся на ее просторах, озаглавлена «Мечты о России»).

Взгляд поэта неожиданно совпадает с мнением историка:

Чем обеспечивались устойчивость и развитие японской культуры? Во-первых, это особая, свойственная ей, явность (эксплицитность, артикулированность). [...] Такая эксплицитность, выпуклая явность особенно показательны в сравнении с невнятностью российских социальных институтов. Достаточно сопоставить институцию самурайства с российским дворянством, опричниной или «чекизмом», в которых не только отсутствовали артикулированные кодексы чести, но и чье нравственное позиционирование в обществе выглядит весьма неоднозначно. (Жуковская б. д.)

Более того. Случайно ли склонны к японизму как раз те среди писателей и художников, кого бичуют критики с позиций неославянофильства, то есть те, кто обвиняется в новом «западничестве»? Действительно, японизм конца XX — начала XXI в. превратился в средство постмодернистского сомнения в себе, в средство деконструкции, и, стало быть, такой японизм — повторяя позу, характерную для эпохи модернизма, — есть еще и способ стать ближе к Западу.

ЛИТЕРАТУРА

- Азадовский К. М., Дьяконова Е. М. 1991. *Бальмонт и Япония*. М.: Наука [2-е дополн. изд.: М.: Нестор-История, 2017].
- Анучин Д. Н. 1907. *Япония и японцы. Геогр., антроп. и этногр. очерк*. М.: тип. И. Н. Кушнерев.
- Астон В. Г. 1904. *История японской литературы*. Владивосток: тип. газ. Дальний Восток.
- Барт Р. 2004. *Империя знаков*. М.: Праксис.
- Бартошевский Н. 1868. *Япония. Очерки из записок путешественника вокруг света. Взгляд на политическую и социальную жизнь народа*. СПб.: тип. В. Веллинга.
- Бернштейн Н. 1904. Японская музыка // Брокгауз-Ефрон. *Япония и ее обитатели*. С. 304–311.
- Библиография Японии Института Востоковедения АН СССР 1960. *Литература, изданная в Советском союзе на русском языке с 1917 по 1958 г.* М.: Изд-во восточной литературы.
- Библиография Японии Института Востоковедения АН СССР 1965. *Литература, изданная в России с 1734 по 1917 г.* М.: Наука.
- Библиография Японии Института Востоковедения АН СССР 1984. *Литература, изданная в Советском союзе на русском языке с 1959 по 1973 г.* М.: Наука.
- Брокгауз-Ефрон 1904. *Япония и ее обитатели*. СПб.: тип. Брокгауз-Ефрон.
- Булгакова Е. И. 1899. *Япония и японцы*. М.: Изд. кн. скл. А. М. Муриновой.
- Венюков М. И., Гюмбер Э. 1872 (заимств. из соч.). *Япония*. М.: Об-во распротр. полезных книг.
- Востоков Г. 1904. Японское искусство // Брокгауз-Ефрон. *Япония и ее обитатели*. С. 260–295.
- Востоков Г. 1904а. Язык и литература Японии // Брокгауз-Ефрон. *Япония и ее обитатели*. С. 296–303.
- Гартман С. 1908. *Японское искусство*. СПб.: тов. Р. Голике и А. Вильборг.
- Геллер Л. 2008. К описанию экзотизмов. Предложения // *Филологические записки*. Вып. 27. С. 5–30.
- Геллер Л. 2009. Лики ориентализма: новый русский японизм // Л. Л. Федорова (ред.). *Стереотипы в языке, коммуникации и культуре*. М.: изд-во РГГУ. С. 201–211.
- Геллер Л. 2020. Лев Толстой и явление примитивизма // А. А. Фаустов (ред.). *Универсалии русской культуры 8*. Воронеж: изд-во ВГУ. С. 201–211.
- Георгиевский М. 1904. *Япония и японцы*. М.: Северное эхо.
- Головнин В. М. 1851. *Записки Василия Михайловича Головнина в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах*. СПб.: тип. Н. Греча.

- Гончаров И. А. 1952–1953. *Фрегат «Паллада»* // *Собрание сочинений: в 8 т.* Т. 3. М.: ГИХЛ.
- Грабарь И. [1903]. *Японская цветная гравюра на дереве*. [СПб]: изд. Кн. Щербатова и В. В. фон Мекке.
- Гумилев Н. 1918. Сада-Якко // Н. Гумилев. *Романтические цветы*. СПб.: Прометей.
- Гюнтер Х. (H. Günther) 1992: Чевенгур и опоньское царство // *Russian Literature*. Vol. 32/3. С. 211–225.
- Давыдова Л. П. 2014. Классические японские танка в русской поэзии: особенности генезиса и функционирования // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. № 2. С. 70–74.
- Данилевский Р. Ю. 2010. Россия и Германия: взаимопроникновение литератур (проблема культурного трансфера) // *Русская литература* № 1. С. 239–242.
- Дорошевич В. 1905. *Восток и война*. М.: тов. Сытина.
- Дьяконова Е. 2017. “Я видел сон, что каждый там поэт...” Образы Японии в поэзии Серебряного века // *Япония: Ежегодник*. М.: АН СССР. Ин-т востоковедения.
- Есенин С. 2002. Автобиография 1923 // *Собрание сочинений: в 7 т.* Т. 7, кн. 1. М.: Наука, Голос.
- Жуков Ю. Н. 1945. *Русские и Япония: Забытые страницы из истории русских путешествий*. [М.]: Изд. Главсевморпути.
- Жуков Ю. Н., Гольдберг М. С. 1938. *Как мы били японских самураев. Сб. статей и документов*. [М.]: Мол. гвардия.
- Китамура Ю., Савелли Д. 2018. Оправданная экзотика, или Приезд театра кабуки в Советский Союз в 1928 году // *Вопросы литературы*. № 5 [перевод статьи из сборника *Le Japon en Russie*].
- Коваленский М. Н. 1904. *Старая и новая Япония*. (Историч. очерк). М.: Шанин.
- Колокольникова В. Я. 1898. *Страна восходящего солнца (Япония)*. (Очерк). М.: А. Я. Панафидин.
- Конрад Н. И. 1973. *Очерки японской литературы*. М.: Худож. литература.
- Коньшина Н. Д. 2006. *Влияние японской культуры на литературу и живопись России конца XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии*. Саратов.
- Кузмин М. А. 1990. *Избранные произведения*. М.: Худож. литература.
- Лавров А. В., Тименчик Р. Д. 1990. *Комментарии // М. Кузмин. Избранные произведения*. Л.: Худож. литература.
- Лагутина И. Н. 2008. *Россия и Германия на перекрестке культур. Культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII — первой трети XX века*. М.: Наука.
- Лакоба С. З. 2001. Хлебников и Азия // Мочидзуки Т. (ред.). *Русская культура на пороге нового века*. Саппоро: Ун-т. Хоккайдо. С. 271–281.
- Лобачева Д. В. 2010. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // *Вестник ТГПУ*. Вып. 8. С. 23–27.
- Ломакина Е. В. 2009. *Жанровое своеобразие сборника Елены Гуро «Небесные верблюжата»*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара.
- Мельников-Печерский 1909. Мельников П. И. (Андрей Печерский). *Полное собрание сочинений: в 14 т.* Т. 7, СПб.: А. Ф. Маркс.

- Окрейц С. С. 1904. *Япония и японцы*. СПб.: Н. С. Аскарханов.
- Орлицкий Ю. Б. 1998. Цветы чужого сада (японская стихотворная миниатюра на русской почве) // *Арион*. № 2 // Электронный ресурс: <<https://haiku.ru/frog/orlitsky.htm>>.
- Парнис А. Е. 1993. «Туда, туда, где Изанаги...»: Некоторые заметки к теме «Хлебников и Япония» // А. В. Гарбуз (ред.). *Искусство авангарда: язык мирового общения*. Уфа: Музей совр. искусства «Восток». С. 90–102.
- Пелевин В. О. 1997. *Чапаев и Пустота*. М.: Вагриус.
- Пильняк Б. А. 1935. *Камни и корни (Очерки Японии)*. М.: Гослитиздат.
- Пригов Д. А. 2001. *Только моя Япония. Непридуманное*. М.: Новое литературное обозрение.
- Ригель Р. 1890. *Япония или три шаловливые женщины микадо. Комич. балет-пантомима*. Либретто. СПб.: Типогр. Штауфа.
- Строев А. Ф. 2016. Мифы о Сибири в эпоху Просвещения // Е. Е. Дмитриева, О. Б. Лебедева, А. Ф. Строев (ред.). *Сибирско-французский диалог XVII–XX веков и литературное освоение Сибири*. М.: ИМЛИ РАН. С. 33–48.
- Тарапыгин Ф. А. 1910 (ред.). *Япония прежде и теперь. Три чтения*. СПб.: Комиссия нар. чтений.
- Татищев К. Н. 1908. *Японское искусство*. Тифлис.
- Федорова М. Н. 1904. *Дальний Восток. Япония, Корея, Манчжурия: Историк-геогр. и этнограф. очерк*. СПб.: Помощь.
- Фраерман Р. И., Зайкин П. Д. 1953. *Жизнь и необыкновенные приключения капитан-лейтенанта Головнина, путешественника и мореходца*. М.: Молодая гвардия.
- Хамадан А. М. 1936. *Япония на путях к «Большой войне»*. М.-Л.: Соцэргиз.
- Хамадан А. М. 1937. *Японский шпионаж*. М.: Партиздат.
- Хаяма У. 1936. (Эйдус Х. Т.). *Япония*. М.-Л.: Соцэргиз.
- Чистов К. В. 1967. *Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв.* М.: Наука.
- Шмидт П. Ю. 1917. *Япония. Культурно-географический очерк*. Пг.: П. П. Сойкин.
- Шрейдер Д. И. 1895. *Япония и японцы. Путевые очерки совр. Японии*. СПб.: А. Ф. Девриен.
- Эйдус Х. Т. 1955. *Очерк новой и новейшей истории Японии*. М.: Госполитиздат.
- Эйдус Х. Т. 1968. *История Японии с древнейших времен до наших дней*. М.: Наука.
- Эйзенштейн С. М. 1968. За кадром (1929) // *Избранные произведения: в 6 т. Т. 2*. М.: «Искусство». С. 284–285.
- Юнак А. Е. 2006. *Диалог Восток-Запад как проблема философии культуры (на примере развития диалога культур Японии и Европы XVII–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филос. наук*. Ростов-на-Дону.
- Ямасита Я. 2014. Владимир Путин — настоящий русский самурай // Электронный ресурс: <<http://www.baltinfo.ru/2014/05/17/Yasukhiro-Yamasita-Vladimir-Putin-nastoyaschii-russkii-samurai-426038>>.
- Япония (Очерк)* 1897. СПб.: Комиссия нар. чтений. [2-е изд. 1901].
- Япония* 1901. *Историко-этнографический очерк*. М.: журн. *Народное благо*.
- Япония (Очерк)* 1904. М.: В. Сизяков и К°.
- Япония и японцы* 1897. СПб.: журн. *Досуг и дело*.

- Barthes R. 1970. *L'Empire des signes*. Genève-Paris: Flammarion.
- Berger K. 1993. *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Bertrand A. 1996. *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*. Paris: Droz.
- Burty P. 1872–1873. Japonisme // *La Renaissance littéraire et artistique*. [1872, № 8, 11, 14, 16; 1873, № 3].
- Delank C. 1996. *Das imaginäre Japan in der Kunst: „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. München: iudicium Verlag.
- Diakonova E. 2008. Japonism in Russia in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries. In: Y. Mikhailova, M. Steele (eds.). *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*. Folkstone: Global Oriental Ltd. Pp. 32–46.
- Downer L. 2003. *Madame Sadayakko. The Geisha Who Seduced The West*. London: Review (edition Kindle).
- Espagne M., Werner M. 1988. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII et XIX ss.)*. Paris: Recherches sur les civilisations.
- Fraisse L. 1997. *Proust et le japonisme*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.
- Heller L. 2006. The Russian orientalism: an encounter with the West. In: E. Waegemans (ed.). *Russia and the West: Missed Opportunities, Unfulfilled Dialogues*. Contactforum-Universa Press. Pp. 27–33.
- Heller L. 2007a. L'orientalisme russe: parenté, altérité, étrangeté? // F. Lesourd (éd.) *L'Altérité. Études sur la pensée russe*. Lyon: Univ. Jean-Moulin. Pp. 95–107.
- Heller L. 2007b. Un aspect du nouvel orientalisme russe: le japonisme // *Chroniques slaves* № 3 (Grenoble). Pp. 51–60.
- Heller L. 2015. Tolstoï et le primitivisme // F. Lesourd (éd.) *Tolstoï et la vie intellectuelle de son temps* Paris: IES. Pp. 43–50.
- Hess-Lüttich E. 2009. West/East and North/South dialogue of cultures. Interculturality and communication. In: H. Arlt, D. Daviau (eds.). *Culture, Civilization and Human Society*. Vol. I. EOLSS/Unesco. Pp. 39–60.
- Jacotot S. 2005. Sada Yacco à l'Exposition universelle de 1900 : l'entrée en scène du corps japonais en Occident // *Revue du Musée d'Orsay*, 48/14. Printemps. P. 18–25.
- Kajdański E. 1988. *Michał Boym — ostatni wysłannik dynastii Ming*. Warszawa: Wydawnictwo Polonia.
- Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*. [1888–1891: 36 numéros]
- Lee Sang-Kyong 2000. Edward Gordon Craig and Japanese Theatre. In: *Asian Theatre Journal*. Vol. 17, № 2.
- MacKenzie J. 1995. *Orientalism. History, theory and the arts*. Manchester: Manchester U. Press.
- Meech J., Weisberg G. 1990. *Japonisme comes to America: the Japanese impact on the graphic arts. 1876–1925*. New York: Harry P. Adams.
- Mungello D. 2005. *The Great Encounter of China and the West. 1500–1800*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Niqueux M. 1996. Préface // *Le Voyage de trois cosaques de l'Oural au royaume des Eaux Blanches*. Paris: L'Inventaire.
- Nute K. 1994. Frank Lloyd Wright and Japanese Architecture: A Study in Inspiration. In: *Journal of Design History*, № 7 (3).

- Picon-Vallin B. 2002. Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident // O. Aslan, B. Picon-Vallin (éds.) *Butô (s)*. Paris: CNRS Eds.
- Said E. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage.
- Savelli D. 2011 (éd.) *Le Japon en Russie: imaginaire, savoir, conflits et voyages // Slavica Occitania*, № 33.
- Stolzenberg D. 2015. Les “langues orientales” et les racines de l'orientalisme académique: une enquête préliminaire // *Dix-septième siècle* (3) № 268. P. 409–426.
- Thorpe K. 2009. Cultural Exchange. In: Arlt H., Daviau D. (eds.). *Culture, Civilization and Human Society*. Vol. I, EOLSS/Unesco. Pp. 39–60.
- Weber T., Hayashi A. 2015. Mahatma Gandhi: the Japanese Connection // Электронный ресурс: <<https://www.mkgandhi.org/articles/mahatma-gandhi-the-japanese-connection.html>>.
- Westgeest H. 1998. *Zen in the fifties. Interaction in art between East and West*. University of Chicago Press.
- Wichmann S. 1982: *Japonisme*. Paris: Chêne-Hachette.

ВОСПРИЯТИЕ СОВЕТСКОГО КИНО В ПОСЛЕВОЕННОМ ТАЙВАНЕ

Введение

Советское кино является неотъемлемой частью мировой кинематографии. На протяжении долгих 70 лет, в связи с различными условиями каждого исторического этапа развития советского кинематографа, в нем отмечались различные творческие каноны, темы, идеи, а также функции.

Советское кино зародилось в 20-е гг. XX в. Лев Кулешов и Сергей Эйзенштейн разрабатывали киноязык и ставили монтажные эксперименты. Дзига Вертов сосредотачивался на кинодокументалистике и занимался съемками документального кино.

При этом Ленин придавал большое значение месту кино в искусстве. Широко известна его фраза из беседы с Анатолием Луначарским: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». В то же время Ленин считал цензуру обязательным делом: «Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место». Очевидно, что руководитель государства обращал внимание на пропагандистскую и просветительскую функции кино (Болтянский 1925: 16–19). В 30-е гг. при Сталине советское кино не только играло роль пропаганды и просветительства, но и имело развлекательную функцию. «Просмотр фильмов» стал одним из видов культурного досуга.

В сороковые годы с помощью кинотехники велась летопись предвоенных и военных реалий, и в то же время кино играло важную роль в процессе воодушевления и вдохновения народа. Однако советское кино не было ограничено вышеуказанными функциями. На последнем этапе развития произошел новый поворот. Стремясь к эстетическому осмыслению, режиссеры советского кино непрерывно заставляли зрителей размышлять о жизненных и философских проблемах. Хотя все это, как и сам Советский Союз, стало уже достоянием истории, советское кино имеет важные заслуги в развитии культуры и искусства XX в.

Тема распространения советского кино на Тайване давно привлекает внимание исследователей. Она в основном изучается в рамках истории тайвань-

ской кинематографии. Используя такой исторический источник, как «Вестник правительства провинции Тайвань»¹ (Taiwansheng zhengfu gongbao) и газетные статьи, Е Лун-янь восстановил историю тайваньской кинематографии раннего послевоенного периода. В своей монографии он также описывает положение советского кино (Ye 1995). Продолжая исследования Е Лун-яня, С. А. Торопцев упоминает, что в связи с произвольным переводом и переименованием трудно определить, какие именно фильмы были привезены на Тайвань (Торопцев 1998: 30). Кэнъити Кавасэ указывает, что показанные на Тайване советские фильмы отображают смысл классово-борьбы и распространения революции (Kawase 2015: 55).

Исследователи обратили внимание на краткий бум показа советских фильмов в прошлом веке. Их рассмотрение в основном ориентируется на списки лицензированных кинофильмов, опубликованных в «Вестниках правительства провинции Тайвань». Хотя Е Лун-янь одновременно анализировал газетные материалы, отсутствие оригинальных русских названий фильмов привело к затруднениям в восстановлении общей картины восприятия советского кино на Тайване.

Таким образом, в отличие от предыдущих исследований, которые сосредотачиваются на истории развития тайваньской кинематографии, в настоящей работе в центр внимания поставлено советское кино, ему придана многообразная ценность и значение в определенных условиях времени и пространства. В связи с тем, что оригиналы фильмов, показанных в то время на Тайване, уже утеряны, причем восстановить атмосферу просмотра и реакцию аудитории почти невозможно, для данного исследования необходимо провести «археологические раскопки» из соответствующих сохранившихся исторических архивов и документальных сведений. В исторические материалы включены: государственный вестник, газетные рекламные тексты², кинокритики, «бэнь-

¹ Правительство провинции Тайвань — это бывшее административно-исполнительное управление провинции Тайвань (Taiwansheng xingzheng zhangguan gongshu), основанное 1 сентября 1945 г. в Чунцине для принятия управления Тайванем после Второй мировой войны. Оно было ликвидировано 16 мая 1947 г. В это же время было сформировано правительство провинции Тайвань. В связи с этим с 1 декабря 1945 г. по 15 мая 1947 г. «Вестник правительства провинции Тайвань» назывался «Вестник административно-исполнительного управления провинции Тайвань».

² Для данного исследования собраны рекламные тексты и статьи, опубликованные в «Тайваньской ежедневной газете Синь Шэн» (Taiwan xinsheng bao), «Китайской ежедневной газете» (Zhonghua ri bao) и «Центральной ежедневной газете» (Zhongyang ri bao). «Тайваньская ежедневная газета Синь Шэн», впервые вышедшая в свет 25 октября 1945 г., является первой официальной газетой на Тайване после окончания периода японского управления. Основанная Гомиьданом «Китайская ежедневная газета» вышла в свет 20 февраля 1946 г. В ней в основном сообщались новости, происходившие на юге Тайваня, в городе Тайнане. Основанная также Гомиьданом «Центральная ежедневная газета» вышла в свет 1 февраля 1928 г. в Шанхае, с 12 марта 1949 г. продолжала издаваться в Тайбэе.

ши» (benshi, небольшой листок, на котором помещено краткое содержание фильма), а также дневники. В ходе сопоставления и анализа собранных данных реконструирована целостная картина проката советских фильмов на Тайване и рассмотрены особенности интерпретации советского кино вне контекста русской культуры.

Проблема перевода названий фильмов, с которой столкнулся С. А. Торопцев, заключается в том, что названия иностранных фильмов, показанных как в континентальном Китае, так и на Тайване, в переводе на китайский были понятны китаеязычной аудитории, но выглядели совсем не так, как в русском оригинале. Одним из способов решения этой проблемы является возвращение к первоисточнику, т. е. к китайским периодическим изданиям. Привезенные на Тайвань советские фильмы в основном уже были показаны в таких китайских городах, как Шанхай, Гуилинь и Чунцин, следовательно, статьи о фильмах и кинокритики из газет и журналов³, выходивших в этих городах, позволяют установить оригинальные названия.

Первые показы советских фильмов

С первых лет своего развития советское кино быстро распространилось не только внутри страны, но и по всему миру, в том числе в странах Азиатско-Тихоокеанского региона. Первым советским художественным фильмом, публично показанным в континентальном Китае, был фильм Всеволода Пудовкина «Потомок Чингисхана». Кинопоказ прошел в 1931 г. в Шанхае (Hu 2002: 66). Шанхай считается колыбелью китайского кино. В этом городе в 20-е гг. уже началось производство фильмов, бурно развивались кинопроизводство и кинопрокат.

Ли Дао-синь отмечает, что после Мукденского инцидента (1931 г.) и Первого Шанхайского сражения (1932 г.) китайский драматург Ся Янь (Xia Yan, 1900–1995) и киногруппа Коммунистической партии Китая начали активно распространять марксистскую теорию литературы и искусства, упоминая рассуждения Ленина о кино, а также теоретические и творческие работы деятелей советской кинематографии. В 30-е гг. в китайских кинотеатрах можно было посмотреть немало известных советских фильмов. Например, в 1933 г. на шанхайский экран выходили фильмы «Путевка в жизнь», «Встречный», «Златые горы» и другие (Li 2005: 117).

Необходимо отметить, что в области распространения советских фильмов в Китае важную роль играла кинокомпания «Азия» (Yazhou yingpian gongsi), основанная советским консульством в Чунцине в 1931 г. (Feng 2018: 143). Эта компания занималась не только поставкой советских фильмов в Китай, но и переводом их на китайский язык.

³ В эти источники включены такие газеты, как «Да Гун бао» (Da Gong bao), «Шэнь бао» (Shen bao), «Центральная ежедневная газета», а также журнал «Культура Китая и СССР» (Zhong su wenhua zazhi).

Анализ исследователя Фэн Цин-гуя показывает, что в военный период с 1938 по 1946 г. в тогдашней столице Чунцине в газетах и журналах были опубликованы статьи и рецензии о советских фильмах, показаны следующие фильмы: «Петр Первый», «Как закалялась сталь», «Ленин в 1918», «Профессор Мамлок», «Радуга» и другие. В то время правительство Китайской Республики ценило, однако, не социалистический характер самого советского кино, а его систему государственной монополии, идейно-воспитательную и пропагандистскую функции. Правительство Китайской Республики подражало советской модели использования кинематографа как элемента политики государства и проводило национализацию частных кинокомпаний с целью централизации управления, и укрепления государственной идеологии (Feng 2018: 146–148).

Кроме того, в газетах, изданных в континентальном Китае, можно встретить множество рекламных текстов о советских фильмах. В частности, в 1935 г. в Нанкине был показан «Чапаев», в Шанхае — «Веселые ребята»; в 1937 г. в Нанкине — «Мы из Кронштадта»; в 1938 г. в Чунцине — «Тринадцать» и «Петр Первый»; в 1939 г. в Шанхае — «Пугачев», в Чунцине — «Груня Корнакова (Соловей-соловушка)» и «Детство Горького». О большой популярности советского кино в Китае свидетельствует то, что в один и тот же день в трех чунцинских кинотеатрах шли разные советские фильмы. В качестве примера возьмем четвертую полосу «Центральной ежедневной газеты» за 5 ноября 1938 г. На ней размещена реклама кинотеатров, в которых идут кинохроника и фильмы «Юность поэта», «Тринадцать», «Лягушата-летчики» и другие фильмы.

Что касается первоначального появления советского кино на Тайване, оно отмечено еще в период японского управления, начавшийся в 1895 г. и длившийся до 1945 г. Как и в 1931 г. в Шанхае, первым публично показанным здесь советским художественным фильмом также был «Потомок Чингисхана». Из статей, опубликованных на второй полосе вечернего издания «Тайваньской ежедневной новой газеты» (Taiwan riri xin bao) за 15 и 20 марта 1931 г., видно, что этот фильм имел пропагандистский характер и был запрещен к показу в Англии, поэтому с трудом получил разрешение на прокат после строгой проверки японских колонизаторов.

Кино на Тайване было использовано колонизаторами в качестве инструмента пропаганды своей политики, демонстрации политических достижений, а также просвещения колонизированного населения. На кинопрокат глубокое влияние оказывали международные отношения японских колонизаторов с другими странами. Например, из-за инцидента на мосту Лугоу, произошедшего в июле 1937 г., японское колониальное правительство запретило импортировать на Тайвань китайские фильмы; далее из-за нападения на Перл-Харбор в декабре 1941 г. был прекращен импорт фильмов, произведенных странами антигитлеровской коалиции (Ye 1998: 208–209). Помимо «Потомка Чингисхана» в 1940 г. цензуру прошли еще три советских фильма (Lu 1961: 29). По предположению С. А. Торопцева, они должны были быть кинохроникой (Торопцев 1998: 14).

Ситуация с показом советских фильмов в послевоенные годы

В августе 1945 г. закончилась эпоха японского колониального господства на Тайване. Непосредственно за этим последовал нестабильный переходный период, продолжавшийся четыре года. В конце 1949 г. на Тайвань было перемещено правительство Китайской Республики, основанной в 1912 г. По поводу этого периода существует несколько высказываний в соответствующих исследованиях по теме истории тайваньской кинематографии. Е Лун-янь называет его «ранним периодом ретроцессии» (Ye 1995). С. А. Торопцев считает, что в связи с тем, что после войны большинство привезенной на Тайвань кинопродукции относится к старым шанхайским фильмам 1930-х гг., этот период также называется «шанхайским» (Торопцев 1998: 7). Хун Го-цзюнь употребляет термин «послевоенный период», имеющий более широкое и глобальное значение. Это употребление позволяет исследователю не ограничиваться лишь господствующими в те годы в мировой политике странами и их идеологиями (Hong 2011: 34–35).

В послевоенный период на Тайване по-прежнему бурно развивалась киноиндустрия, однако, как заметил С. А. Торопцев, развивалось не кинопроизводство, а кинопрокат (Торопцев 1998: 25). Для правительства развитие индустрии кинопроката представляло собой в то время один из важных источников поступления налогов. Частным предпринимателям показ фильмов приносил большую коммерческую прибыль. Что касается широкой публики, просмотр фильмов помогал народу на время забыть о проблемах реальной жизни. По обобщению Хун Го-цзюня, такие явления, сформировавшиеся еще в японский колониальный период, как «бэнси» (benshi, кинокомментатор), гастрольный показ и импорт фильмов, продолжили свое развитие после войны (Hong 2011: 20–21).

В этот период в основном показывали старые китайские фильмы, привезенные на Тайвань «бродячими торговцами» из континентального Китая. Так как технология производства западных фильмов была относительно лучше китайской, к тому же нужно было учитывать потребности рынка, то позднее почти все кинотеатры заключили договоры на показ фильмов с представителями иностранных кинодистрибьюторов, находившимися на Тайване (Lu 1961: 32–33). Среди привозных иностранных кинолент наибольшую часть составляли американские фильмы, в первую очередь произведенные восемью киностудиями Голливуда. Они также пользовались самой большой популярностью у местных зрителей. В то же время на Тайвань было привезено и несколько советских фильмов.

По поводу причины импорта советских фильмов на Тайвань исследователи высказывают мнение, что это было связано с поддержанием дипломатических отношений Китайской Республики и Советского Союза (Ye 1995: 96) и с заключением двустороннего договора (Ye 1995: 152–153, Huang & Wang 2004: 90, Kawase 2015: 55). 14 августа 1945 г. в Москве представители обоих

государств заключили «Договор о дружбе и союзе между Союзом Советских Социалистических Республик и Китайской Республикой»⁴ с целью укрепления двусторонних отношений и способствования сотрудничеству в политической, экономической и дипломатической областях. На самом деле еще до заключения договора советские фильмы уже неоднократно завозились и демонстрировались в городах Китая, причем фильмы, привезенные на Тайвань, скорее всего, до этого были уже показаны в материковом Китае.

Кроме того, необходимо уделять внимание «трехсторонним» отношениям в ранний послевоенный период. По словам Ван Чао-гуана, в то время количество советских фильмов, импортированных в континентальный Китай, увеличилось. Эти киноленты стали инструментом для поддержания дружеских отношений между Гоминьданом (Китайская национальная партия), Коммунистической партией Китая и Советским Союзом. Каждой стороне приходилось учитывать собственные интересы, при этом каждая старалась не подрывать мирные отношения друг с другом (Wang 2013: 191). Правящий Гоминьдан, с одной стороны, разрешал показ советских фильмов, а с другой — выдумывал поводы для препятствий их публичной демонстрации. Таким образом, советские фильмы стали также оружием, используемым в «трехсторонней» борьбе.

1946–1948 годы. Бум показа советских фильмов

Советские фильмы были привезены на Тайвань вместе с китайскими и зарубежными лентами. Фильмам, просмотренным и одобренным соответствующими институтами пропаганды⁵, было выдано разрешительное удостоверение на право проката, после чего они получили возможность выйти на экраны тайваньских кинотеатров. Первое условие цензуры, разумеется, — не нарушать «три народных принципа» (т. е. национализм, народовластие и народное благосостояние) как выражения идеологии Китайской Республики и Гоминьдана. Очевидно, что в то время особое внимание уделялось влиянию кино на формирование идеологического мышления народа. Более того, содержание фильма не должно было противоречить указам правительства и нарушать дух времени. Также оценивался идейный характер фильма. Последнее условие заключается во влиянии содержания фильма на нравственные качества, поведение, декларируется требование не вредить общественным нравам⁶.

⁴ Договор был расторгнут в 1953 г.

⁵ Работой по проверке фильмов занимались институты пропаганды, выступавшие в качестве представителей правительства и Гоминьдана. Здесь имеется в виду комитет по пропаганде административно-исполнительного управления провинции Тайвань и управление пропаганды партийного комитета провинции Тайвань при Гоминьдане.

⁶ Критерии цензуры цитируются по ст. 5 «Временных правил цензуры кинематографии провинции Тайвань» (Taiwansheng dianying shencha zhanxing banfa), подписанных и утвержденных 20 декабря 1945 г. и упраздненных 12 августа 1947 г., а также по ст. 8

Названия прошедших цензуру фильмов, вместе со страной, кинокомпанией и номером удостоверения, были опубликованы в списке «Вестника правительства провинции Тайвань». В нем зафиксировано всего 36 пунктов с указанием страны «Советский Союз» или названия советской киностудии. Кроме того, фильм «Она защищает Родину» ошибочно зарегистрирован как американский. Следовательно, всего 37 советских фильмов были официально одобрены властями, что составляет на самом деле лишь 3% общего объема прошедших тайваньскую цензуру фильмов. Это 22 художественных фильма, 3 мультфильма и 12 документальных фильмов. Из них на экранах тайваньских кинотеатров были показаны 17 художественных фильмов, 2 мультфильма и 3 документальных фильма. Были также показаны 2 документальных фильма, которые оказались не зарегистрированы в списке «Вестника правительства провинции Тайвань».

С хронологической точки зрения количество показанных советских фильмов в истории тайваньской кинематографии оказывалось удивительно большим. Однако с синхронной точки зрения это число — лишь «капля в море». В континентальном Китае, по словам Ван Чао-гуана, с мая 1946 по сентябрь 1948 г. (за исключением июля 1948) количество советских фильмов, прошедших цензуру гоминьдановского правительства, составляет 260, в том числе 3 фильма были запрещены к показу (Wang 2013: 193). Из этого примера можно заключить, что количество привезенных на Тайвань советских фильмов гораздо меньше, чем привезенных в континентальный Китай.

Далее на основе газетной рекламы рассматривается реальная ситуация с показом советских фильмов на Тайване. Размещение рекламы является одним из способов знакомства широкой публики с кинофильмами. В рекламном тексте, кроме китайского названия и кинотеатра проката, обычно предлагается и информация о кинопроизводстве, режиссере, героях и киносеансе, а также используются яркие и привлекательные рекламные слоганы. В тексте большого объема иногда помещается карикатурное изображение героев.

Реклама показа советских фильмов впервые появляется на первой полосе «Тайваньской ежедневной газеты Синь Шэн» за 21 марта 1946 г. Вместе с американскими, французскими и китайскими кинофильмами скоро были выпущены в тайваньский прокат и такие советские фильмы, как «Швейк готовится к бою», «Зоя»⁷, «Wukelan kang de ji» [Украина противостоит Германии] и «Профессор Мамлок».

«Положения об управлении кино и театром провинции Тайвань» (Taiwansheng dianying xiju shiye guanli guize), объявленного 11 марта 1948 г.

⁷ Фильм «Suoya chuan» [Биография Зои], зарегистрированный в «Вестнике правительства провинции Тайвань», вероятно, является фильмом Лео Арнштама «Зоя». Дело в том, что в рекламном тексте, напечатанном в чунцинской газете «Да Гун бао» за 7 декабря 1949 г., к названию фильма «Danniang» [Таня] добавлено название «Suoya chuan». В журнальной статье о фильме, изданной в Шанхае, также использовалось название «Suoya chuan». Сюда необходимо еще добавить, что китайское название фильма

После анонса реклама советских фильмов в газетах публиковалась с середины апреля по начало ноября того же года. Главная тематика показанных советских фильмов, безусловно, является военной, так как только что оконченная война еще не стерлась из памяти тайваньцев, также переживших ее. В этот список включены кинокартины «Зоя», «Бесценная голова»⁸, «Она защищает Родину», «Актриса», а также посвященные теме антифашизма «Швейк готовится к бою» и «Профессор Мамлок»⁹. Слова, записанные в дневнике тайваньским интеллигентом, врачом У Синь-жуном (1907–1967), передают положительное впечатление местного зрителя о советском фильме, отличающемся от показанных на Тайване фильмов других стран. 13 июня 1946 г. он с сыном посмотрел фильм Фридриха Эрмлера «Она защищает Родину». В своем дневнике он пишет, что за последние годы не видел картины, которая бы взволновала его так же сильно, как эта. Сын тоже посмотрел фильм с удовольствием (Wu 2008a: 276).

В 1946 г. на экраны тайваньских кинотеатров вышел фильм-сказка «Волшебное зерно» (реж. Валентин Кадочников и Федор Филиппов). Он был показан в Шанхае с субтитрами на китайском языке, а на Тайване к этой картине прилагалось устное объяснение на тайваньском диалекте. Поскольку в первые годы после окончания японского правления японские надписи еще были не вполне запрещены, в некоторых рекламных текстах можно встретить названия фильмов или рекламные слоганы, написанные катаканой или японскими иероглифами старой формы написания. Однако в следующем году это явление уже исчезло.

Кроме того, в 1946 г. показывалась и кинохроника Советского Союза. Она шла в качестве дополнения после основного фильма на одном и том же киносеансе. Следует отметить, что в то время народ получал визуальную информацию из-за рубежа в основном в кинотеатрах.

В 1947 г. после инцидента 28 февраля государственная власть установила более репрессивный военный режим, при этом социальная атмосфера и отношения между этническими группами становились все более и более напряженными. Индустрия кинопроката на какое-то время затихла. Что касается

Danniang — это имя Таня, которое героиня использовала после начала войны и вступления в партизанский отряд.

⁸ Это фильм режиссера Бориса Барнета, который входит в состав «Боевого киноборника» № 10.

⁹ Еще 3 фильма, названия которых пока не определены в связи с нехваткой материалов. Первый, «Wukelan kang de ji» [Украина противостоит Германии], вышел в прокат в 1941 г. и был посвящен войне с Германией. Второй, «Xierou shanhe» [Тело и страна], согласно кинокритике Бай Кэ (Bai Ke, 1914–1964), напечатанной на седьмой полосе «Тайваньской ежедневной газеты Синь Шэн» за 27 июля 1946 г., рассказывает о битве за Ленинград и о подготовке летчика. Название третьего, «Vixie danxin», означает буквально «Кровь за справедливость и преданное сердце».

советских фильмов, они появлялись на экранах вплоть до мая 1947 г., однако их прокат в этом году уже не получил такого развития, как в предыдущем. По найденным данным можно судить лишь о пяти месяцах, в которые осуществлялся выход советских фильмов в прокат. Среди них такие, как музыкальные комедии Григория Александрова «Цирк» и «Веселые ребята», фильм Александра Файнциммера «Котовский», мультфильмы «Теремок» и «Пропавшая грамота», а также документальный фильм «Всесоюзный парад физкультурников», выпущенный в 1945 г. В нем был показан парад, состоявшийся 12 августа 1945 г. в Москве на Красной площади.

1948 год считается последним годом бума показа советских фильмов на Тайване. Тогда демонстрировались такие художественные фильмы, как первая и вторая серии «Петра Первого», «Каменный цветок» и «Старинный водевиль», а также 4 документальных фильма. Среди них «Молодость нашей страны» и «Всесоюзный парад физкультурников»¹⁰ не были упомянуты в «Вестнике правительства провинции Тайвань», но ранее они уже выходили на экраны кинотеатров в континентальном Китае. Фильмы «Сталинград» и «Wuyi laodong jie» [Первомайский праздник труда] были разрешены и показаны подряд в течение одного сеанса. Стоит отметить, что в дневнике У Синь-жуна зафиксированы две фразы об этих двух документальных фильмах¹¹. По его словам, в «Сталинграде» отражается величие славянского народа, а в «Первомайском празднике труда» — великолепие Советского Союза (Wu 2008b: 12)¹².

Бум проката продолжался лишь три года. Несмотря ни на что, до массового запрета всего, связанного с Советским Союзом в 1950-е гг., советское кино было естественной частью культурной жизни тайваньцев. С 1949 г. на показ советских фильмов был наложен запрет, существовавший вплоть до 1990 г., когда их импорт на Тайвань был вновь разрешен. Широкая публичная демонстрация состоялась лишь в январе 1992 г. на фестивале советского кино, к которому начали подготовку еще до распада СССР. В рамках фестиваля на тайваньские экраны вышли 10 художественных фильмов и 5 мультфильмов. По приглашению организаторов на Тайвань также приезжали известный режиссер Эльдар Рязанов и актриса Татьяна Догилева¹³.

¹⁰ Фильм был выпущен в 1947 г.

¹¹ Согласно дневнику, У Синь-жун посмотрел эти фильмы в Тайбэе в кинотеатре «Синь Минь» (Xin Min) 22 января 1948 г. Однако согласно рекламным текстам, напечатанным в «Тайваньской ежедневной газете Синь Шэн», в этот день в этом же кинотеатре был показан другой фильм, а эти документальные фильмы были показаны с 23 по 27 января 1948 г. Здесь требуется дальнейшее уточнение.

¹² Были также фильмы, упомянутые в «Вестнике правительства провинции Тайвань», но не выходившие на экраны, такие как художественные фильмы «Тринадцать» и «Остров сокровищ», мультфильм «Песенка радости», документальный фильм «Разгром Японии», а также 2 художественных и 8 документальных фильмов.

¹³ См.: репортаж на 20-й полосе «Центральной ежедневной газеты» за 17 января 1992 г.

Советские фильмы как инструмент идеологической пропаганды

В связи с поражением Гоминьдана во второй гражданской войне в Китае и основанием Китайской Народной Республики в 1949 г., 7 ноября того же года МИД Китайской Республики заявил о разрыве дипломатических отношений с Советским Союзом. В конце того же года правительство Китайской Республики было перемещено на Тайвань. С 1950-х гг. на Тайване начали проводить политику «антикоммунизма и сопротивления Советской России». Идеология Советского Союза и коммунистической партии стала табу в жизни тайваньцев. Впоследствии было запрещено распространение всего, что касалось России и Советского Союза, в том числе импорт и показ советских кинофильмов¹⁴. Как указано выше, лишь в апреле 1990 г. было объявлено об отмене запрета и разрешении на импорт.

Какую роль играло советское кино в период запрета, продлившегося сорок лет? Для рассмотрения этого вопроса показательным примером может быть фильм Григория Александрова «Цирк». Его премьера в Советском Союзе состоялась 25 мая 1936 г. В конце того же года он уже вышел на китайские экраны. Через десять лет, в конце мая 1947 г., его стали демонстрировать на Тайване. В отличие от рекламы, опубликованной в континентальном Китае, где изображены героиня Марион Диксон, предприниматель Франц фон Кнейшиц, а также приведен один из кадров фильма, тайваньская версия киноафиши содержит лишь краткие, зато броские, эффектные и «застывшие» фразы о содержании картины, такие как «шедевр советского кино», «грандиозные декорации», «чрезвычайный юмор, разнообразные ощущения, очаровательная романтика», «лев, песня, полет, магия луны», «представительная комедия», «в главной роли — советский Чаплин», «комизм, большой комизм». Так как в то время было показано много кинофильмов с участием известного комика Чарльза Чаплина, было легче представить картину через знакомое зрителям имя.

Однако после разрыва отношений между Китайской Республикой и Советским Союзом ситуация кардинально изменилась. Критика советских фильмов стала пропагандистским инструментом властей, причем язык, использовавшийся в тогдашней агитации и пропаганде, напоминает пресловутую фразу в отношении романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго»: «Не читал, но осуждаю».

В статье, опубликованной на шестой полосе в приложении к «Центральной ежедневной газете» за 20 июня 1953 г., можно наблюдать, как используются метафоры для пропаганды антисоветской идеологии. В этой типичной пропагандистской статье, в частности, говорится, что в фильме «Цирк» есть выступления людей и зверей. Чтобы люди и звери успешно выступали, нужен жестокий руководитель. Теперь за «железным занавесом» находится большой

¹⁴ Однако показывались фильмы-экранизации русской литературной классики. В марте 1957 г. был показан американский фильм Анатоля Литвака (Anatole Litvak) о дочери царя Николая II «Анастасия». Кроме того, был популярен американо-итальянский фильм Кинга Видора (King Vidor) «Война и мир», показанный в июле 1958 г.

цирк, официальная власть — руководитель, а люди — бедные подчиненные. С помощью рассказа о содержании фильма автор выражает свое негативное отношение к Советскому Союзу, однако затем добавляет, что сам фильм «Цирк» он не видел. Парадокс заключается в том, что с формальной стороны власти принимали законы, запрещающие враждебную идеологию, но в то же время использовали одинаковые с ней методы и формы пропаганды.

Заключение

Советское кино имеет не только художественно-эстетическую ценность, но и выполняет такие функции, как политическая пропаганда и просвещение масс. Просмотр кинофильмов стал одним из видов культурного отдыха в советское время.

Приход советского кино на Тайвань в прошлом столетии произошел не непосредственно из Советского Союза, а через посредство Японии и континентального Китая, к тому же под контролем господствующей идеологии. Распространение советских фильмов на острове было обусловлено по большому счету политическими и идеологическими факторами. Именно в политический переходный период, между 1946 и 1948 г., советские фильмы получили возможность демонстрироваться на Тайване. В то время советское кино обладало, скорее всего, коммерческой ценностью. По рекламным текстам, напечатанным в газетах, можно ощутить атмосферу, в которой осуществлялся показ фильмов.

Когда же политическая ситуация стала более напряженной, советское кино под влиянием господствующей идеологии оказалось жертвой истории. С одной стороны, киноленты лишились права на демонстрацию, а с другой — превратились в атакуемый антикоммунистами объект.

По сравнению с другими иностранными фильмами, количество советских фильмов, показанных на Тайване, небольшое, а период демонстрации короткий. Однако исследование восприятия советского кино на Тайване дает возможность рассмотреть особенности распространения советской культуры вне ее почвы, особенно в сфере повседневной жизни представителей другой культуры.

ИСТОЧНИКИ

«*Da Gong bao*» [газета «Да Гун бао»]

«*Shen bao*» [газета «Шэнь бао»]

«*Taiwan riri xin bao*» [Тайваньская ежедневная новая газета]

«*Taiwansheng zhengfu gongbao*» [Вестник правительства провинции Тайвань]

«*Taiwan xinsheng bao*» [Тайваньская ежедневная газета Синь Шэн]

«*Zhong su wenhua zazhi*» [журнал «Культура Китая и СССР»]

«*Zhonghua ri bao*» [Китайская ежедневная газета]

«*Zhongyang ri bao*» [Центральная ежедневная газета]

ЛИТЕРАТУРА

- Болтянский Г. 1925. *Ленин и кино*. М.: Государственное издательство.
- Торопцев С. А. 1998. *Кинематография Тайваня*. М.: Эдиториал УРСС.
- Feng Qing-gui. 2018. *Zhongguo xian dangdai wenxue yu yingxiang duoюuan xushi yanjiu* [Мультинарративное исследование по китайской литературе и кинематографии эпохи модерна и современности]. Taipei: Song Ye Publishing.
- Hong Guo-juin. 2011. *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hu Ping-sheng. 2002. *Kangzhan qian shinianjian de shanghai yule shehui (1927~1937): yi yingju wei zhongxin de tansuo* [Мир развлечений в Шанхае за десять лет до Японо-китайской войны (1927–1937): исследование в области кино и драмы]. Taipei: Taiwan Student Books Company.
- Huang Ren and Wang Wei (eds.). 2004. *Taiwan dianying bainian shihua* [Сто лет тайваньской кинематографии]. Taipei: Chunghwa Film Critics Association.
- Kawase K. 2015. Zhanhou yu taiwan shangying de dianying: 1945 (minguo 34) nian~1949 (minguo 38) nian [Фильмы, показанные на Тайване с 1945 по 1949 г.] // *Dianying xinshang* [Film Appreciation Journal]. No. 164. Tr. by Chen Wan-pin. Pp. 50–60.
- Li Dao-xin. 2005. *Zhongguo dianying wenhua shi (1905–2004)* [История китайской кинокультуры (1905–2004)]. Beijing: Peking University Press.
- Lu Su-shang. 1961. *Taiwan dianying xiju shi* [История кинематографии и театра на Тайване]. Taipei: Yinhua Publishing.
- Wang Chao-guang. 2013. *Yingyi de zhengzhi: minguo dianying jiancha zhidu yanjiu* [Политика киноискусства: исследование по институтам цензуры кинофильмов с 1912 по 1949 г.]. Beijing: China Renmin University Press.
- Wu Xin-rong. 2008a. *Wu Xinrong riji quanji. 1945–1947* [Дневники У Синь-жуна. 1945–1947]. Ed. by Zhang Liang-ze. Tainan: National Museum of Taiwan Literature.
- Wu Xin-rong. 2008b. *Wu Xinrong riji quanji. 1948–1953* [Дневники У Синь-жуна. 1948–1953]. Ed. by Zhang Liang-ze. Tainan: National Museum of Taiwan Literature.
- Ye Long-yan. 1995. *Guangfu chuqi taiwan diangying shi* [История тайваньской кинематографии в ранний период ретроцессии]. Taipei: National Film Archive.
- Ye Long-yan. 1998. *Rizhi shiqi taiwan dianying shi* [История тайваньской кинематографии в период японского управления]. Taipei: Taiwan Interminds Publishing Inc.

ЭНХЗАЯ ВАНДАН

«ЧЕЛОВЕК-МОСТ»: РОЛЬ Ц. ГОМБОСУРЭНА В ФОРМИРОВАНИИ И ВОССТАНОВЛЕНИИ РУССКО-МОНГОЛЬСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

Культура [...] это не количество прочитанных книг, а количество понятых.
(Фазиль Искандер. Стоянка человека)

Россия и Монголия, будучи непосредственными соседями, имеют давние и традиционные связи, уходящие корнями в далекое прошлое. На рубеже XIX–XX вв. Монголия прошла несколько важных — детерминирующих ее будущее развитие — этапов, вследствие чего в начале XX в. при поддержке России приобрела свою независимость (Суходолов, Болдбаатар, Кузьмин 2013: 93). Таким образом, берет начало концептуально новый период в российско-монгольских отношениях. История двусторонних отношений XX в. изучена довольно хорошо (Эрдэнэбаяр 2018: 4–20); во многих исследованиях по этой теме этапы советского периода (в особенности период после 1946 г.) характеризуются такими атрибутами, как «дружеский», «братский»¹. Но радикальные изменения, происшедшие в обеих странах в конце XX в., определили их взаимные отношения: в конце 1980-х гг. наступил переломный момент в истории двусторонних отношений, восстановление которых началось в первой половине 1990-х и продолжается по сей день. В XXI в. развитие отношений Монголии и России, испытывающих на себе вызовы процесса глобализации, во многом будет зависеть от того, что они могут извлечь из совместного прошлого.

Одним из конструктивных инструментов в историческом взаимоотношении России и Монголии были культурные связи. Восстановление (и распространение) этого межкультурного наследия крайне важно с точки зрения укрепления современных взаимоотношений и создания основ для дальнейшего плодотворного диалога в условиях глобализации.

¹ Дружескими можно назвать, например, отношения в области науки, интенсивность которых берет начало именно в этот период: 29 октября 1947 г. между СССР и МНР было подписано Соглашение об усилении научного сотрудничества и проведении совместных научных исследований (История 1981: 186).

Глобализация — это один из наиболее часто употребляемых терминов в современном научном дискурсе. Согласно общему определению, глобализация означает, прежде всего, возникновение все более широкой системы взаимосвязей и взаимозависимостей, в которой географические ограничения социальных и культурных систем постепенно отодвигаются на задний план (Waters 1995: 3) и люди осознают это изменение. Конечно, мы видим, что в условиях глобализации усиливаются, с одной стороны, волны этнических (и религиозных) конфликтов, а с другой — поиски путей сохранения разнообразия национальных культур, что отражается в вопросах, выдвинутых учеными из самых различных областей науки. А ведь суть глобализации (как нам кажется, по крайней мере относительно культуры) — это не вытеснение национальных ценностей, не унификация, а именно — диалог культур, без которого у человечества (особенно при воздействии новейших технологий в сфере информации и коммуникации) просто нет шанса выжить. Вся наша история — это история становления, взаимодействия, диалога различных культур, и свидетельство того, что познание собственной культуры, самих себя возможно только через познание других культур, поскольку «ни один народ [...] не достиг культуры сам по себе» (Гердер 2013: 507). От столкновений и соединений одних культур рождаются новые, вспомним, например, тибетскую культуру, возникшую вследствие столкновения и взаимодействия двух древних — индийской и китайской — культур. История мировых цивилизаций изобилует фактами, указывающими на то, как воздействует диалог культур на ее развитие. Новые идеи и веяния переходят из одной культуры в другую и распространяются не в силу того, что заменяют уже существующие традиции. Ренессанс, родившийся в Италии, стал фактом и ценностью общей европейской культуры, всеобщим достоянием, и сохранил эту позицию не путем разрушения или унификации национальных культурных течений того времени, а наоборот, проявляясь национальным голосом, способствовал самоидентификации локальных культур, формировал и обогащал одновременно общеевропейскую и отдельные национальные культуры². В прогрессе культуры явно действует не последовательность (замена одних культурных течений другими), а одновременность, сопряженность и, в конечном счете, взаиморазвитие. По бахтинской идее диалогизма культуры, все они сосуществуют, перекликаются и переосмысливают друг друга, находятся в постоянном диалоге, в котором нет ни территориальных, ни временных границ.

У Монголии и России имеются богатые традиции укрепления культурного диалога, которые формируют современные формы ее развития. В этом диалоге особый статус получает деятельность монгольского переводчика-дипломата

² Такое понимание диалога культур находим, например, у Померанца: «Сложился своего рода концерт наций, в котором каждая тема (Возрождение, барокко, классицизм и т. д.) попеременно проигрывается всеми инструментами, и то одна, то другая национальная культура захватывает ведущую роль» (Померанц 1994: 173).

Ц. Гомбосурэна, о котором пойдет речь в данной статье. По нашим наблюдениям, в научной сфере мы уделяем внимание судьбе и личности переводчиков (как часто это бывает и в случае исследователей) только тогда, когда их уже нет среди нас, поэтому цель наша — познакомить читателей (пока не поздно) с деятельностью Ц. Гомбосурэна, соответствующей тематике настоящего сборника во многих отношениях. Имя этого человека, пользовавшегося у современников несомненным авторитетом, навсегда вошло в историю общественной и культурной жизни Монголии и ее взаимных отношений с Россией рубежа XX и XXI вв. Он внес неизмеримо большой вклад в распространение русской культуры и литературы в Монголии и сыграл важную роль в процессе возрождения русско-монгольских культурных связей и традиций, но нельзя сказать, что эти факты широко известны в научном кругу. Восстанавливая роль Гомбосурэна на ниве русско-монгольских связей, мы отдаем должное его огромному, многостороннему труду.

Старшее поколение монгольской интеллигенции знает Гомбосурэна прежде всего как государственного деятеля, так как он долгое время был дипломатом, дважды министром иностранных дел. К концу второго срока (1996 г.), в самый тяжелый и шаткий период новейшей истории Монголии, ему удалось улучшить статус страны за рубежом, расширить ее культурные ресурсы и восстановить традиционные связи. Неудивительно, что его доселе считают «краеугольным камнем внешней политики» независимой Монголии, поскольку он руководил внешней политикой страны в период политической и экономической перестройки, перехода от социалистического режима к демократическому. Для молодого поколения он известен более всего как переводчик, так как с начала 2000-х гг. он в основном занимался переводом и предоставил монгольским читателям несколько десятков крупных произведений русской и мировой литературы.

В этих двух перспективах и будет рассмотрена деятельность Гомбосурэна, в которой он четко представил необходимость межкультурного диалога и сохранения национальных культур. Его по праву можно назвать человеком-мостом, сумевшим создать диалог между культурами, государствами, между старым и новым режимом, между веками и поколениями.

* * *

Жизнь и деятельность Гомбосурэна тесно связана с Россией (и СССР) и русской культурой, с которой он познакомился в 1961 г., когда ему было всего 18 лет. Он учился в Московском государственном университете печати по специальности «Техника и технология полиграфической промышленности» до 1966 г., после чего работал технологом, а затем заведующим производственным отделом Монгольского Государственного издательства. С 1974 по 1976 г. изучал политологию в институте при ЦК КПСС в Москве, а в 1978 г. окончил

курс Дипломатической академии МИД СССР. Но уже с 1976 г. был начальником отдела МИД, а с 1982 г. два года выполнял службу заместителя министра иностранных дел. В 1984 г. он возвратился в Москву, так как был назначен послом-советником посольства Монголии в СССР. После трехлетней службы в Москве, в 1987 г. Гомбосурэн поручают должность заместителя заведующего отделом внешних связей ЦК МНРП, а в следующем году он становится министром иностранных дел Монголии. В этой должности он остается вплоть до 1996 г., то есть два (!) срока подряд, включая период демократической революции 1989 г. и последующие события, перевернувшие все общество и дальнейшую историю Монголии.

За годы учебы в Москве Гомбосурэн прекрасно овладел русским языком. Работая в Государственном издательстве Монголии, он имел возможность познакомиться с ведущими деятелями литературы и культуры того времени, в том числе с яркими писателями и переводчиками. Так открылась для него возможность стать претендентом на работу переводчика.

В то время монгольское правительство следовало принципам советской политики, в том числе и культурной. Список книг, назначенных для перевода на монгольский язык, поступал по партийной линии в виде рекомендации и отражал цель советской власти распространить в широком кругу коммунистическую идеологию и практику социалистического строительства. Но это не означало, что монгольская культурная политика слепо подчинялась советской политике и определялась исключительно приспособлением к ней. Переводческое искусство в Монголии имеет долгую историю — уже с XIII в. оно начинает стремительно развиваться и оказывает самое широкое влияние на историю и культуру Монголии. Эта многовековая традиция определяла характер реализации переводческой политики и в советско-монгольскую эпоху, поэтому художественный перевод поручали только тем, чьи способности были неоспоримы в самых высоких профессиональных кругах. Так, молодому Гомбосурэн надо было пройти экзамен и перевести десять страниц из историко-революционного романа А. П. Кешокова «Чудесное мгновение». Монгольский вариант проверял известный переводчик Г. Амар, которому принадлежат переводы таких памятников русской и мировой литературы, как «Бедная Лиза» Карамзина, «Униженные и оскорбленные» и «Белые ночи» Достоевского, «Последний из могикиан» Купера или «Страдания юного Вертера» Гёте. Этот факт свидетельствует о том, что Гомбосурэн принадлежит к «старой школе» монгольских переводчиков. В результате он получил разрешение на перевод объемного исторического романа Кешокова, с которым он справился за два года. Видимо, опытный редактор Л. Дашням, написавший предисловие к монгольскому изданию, не нашел изъянов в тексте начинающего переводчика, и книга была издана в 1972 г. под названием «Гайхамшигт эгшин».

Так началась переводческая деятельность Гомбосурэна, разделенная дипломатической службой на два периода: до 1988 г. и после 1996 г. Оба периода тесно связываются с русской литературой. Вероятно, глубокое знание русского

языка и читательский интерес к русской литературе предопределили путь Гомбосурэна-переводчика³.

В дальнейшем для раскрытия характера межкультурного диалога советского периода мы будем рассматривать переводы, осуществленные Гомбосурэном в это время в свете советско-монгольских отношений. М. М. Бахтин в «Эстетике словесного творчества» писал, что человека можно изучать только через тексты, созданные или создаваемые им (Бахтин 1979: 282). Какая же информация вырисовывается из обсуждаемых нами переводов Гомбосурэна?

В конце 1960-х, когда Гомбосурэн начал переводить, укрепляются всесторонние связи с СССР. В рамках сотрудничества непрерывно осуществлялись огромные совместные проекты. В сфере образования, например, таким проектом был договор об обучении монгольских студентов в вузах СССР, благодаря которому десятки тысяч монгольских граждан получали образование за рубежом, среди которых был и сам Гомбосурэн. Подобные программы сотрудничества способствовали не только интенсивному развитию двусторонних отношений, но и становлению новой интеллигенции (близкой к русской культуре), что определило дальнейшую историю Монголии и ее связи с Россией. Согласно преобразовательным целям государства, в эти годы также активно переводятся произведения русской и советской литературы, весомую часть которых составляют книги, пропагандирующие советскую идеологию и образ жизни. Принципиален в этом смысле роман Кешокова. Появление на монгольском языке эпоса о становлении советской власти в Кабардино-Балкарии несет в себе важные сведения как о советско-монгольских культурных связях данного периода, так и о монгольском направлении советской культурной политики, которое отражается в переводческой концепции Монголии. Что мы имеем в виду? Во-первых, выбор произведения свидетельствует о дружеских отношениях Монголии и Советского Союза и о намерении продолжать пропаганду советской культуры и социалистической модели жизни. Это подтверждают и такие произведения, переведенные Гомбосурэном в начальном периоде его деятельности, как повесть «Особое подразделение» («Онцгой салбар», 1974), за которую В. М. Кожевников получил Государственную премию СССР, что, вероятно, способствовало ее переводу на монгольский язык, или «Повесть о моем друге П. Андреева («Анд нөхрийн тухай тууж», 1983), главная тема которых — советский человек, его характер и мировоззрение. Но национально-историческая проблематика романа А. П. Кешокова (осмысление поворотных исторических событий в судьбе кабардинского народа) была более актуальна для Монголии рубежа 1960–1970-х гг. Строительство новой жизни с советской помощью поставило страну на путь модернизации, которая впоследствии стала не только показателем прогресса, но и фоном для понимания и осмысления своего стату-

³ После народной революции 1921 г. русский язык стал главным иностранным языком, с которого переводили на монгольский язык, включая все жанры письменной литературы. До середины 1950-х гг. было переведено и издано 1707 произведений из 39 стран мира, из них 84,5 % составляли переводы с русского языка (Чинбаяр 2019: 31).

са. Особенность «Чудесного мгновения» («Гайхамшигт эгшин») состоит в том, что, наряду с популяризацией социалистического образа жизни, в этом произведении разносторонне показано национальное своеобразие кабардинского народа. Художественный синтез этих двух начал, осуществленный Кешоковым, особенно близость к этнической и фольклорной традиции народа, по нашему мнению, давал ответы на вопросы, связанные с самоидентификацией монгольского народа в условиях тесного сотрудничества с СССР. Таким образом, вырисовывается стратегия монгольской стороны, которая при выборе переводимых произведений советской литературы имела в виду и национальные особенности собственной культуры, заботясь о том, чтобы переводная литература, которая оказывала огромное влияние на развитие современной монгольской литературы и была источником освоения социалистического реализма, имела перспективы в решении таких проблем, как сохранение традиционной, национальной культуры при распространении идей и достижений иных культур. О наличии такой стратегии говорит и следующее произведение, переведенное Гомбосурэном — «Царь рыба» Астафьева. В период его издания (1982 г.)⁴ интенсивность советско-монгольских отношений, особенно на экономико-политическом уровне, не ослабевает, а порой становится буквально космической. Кульминационным пунктом истории сотрудничества стал советско-монгольский полет в космос (В. Джанибекова и Ж. Гуррагча), состоявшийся в марте 1981 г. Но если перейти на территорию литературы и культуры, то картина эта получает несколько иной оттенок⁵. В повести «Царь рыба», изданной в СССР в 1976 г., изображается быт, обычаи и традиции сибирских народов, близких к монголам. Если принять во внимание главную тему произведения Астафьева, а именно отношение человека к природе, единство человека с окружающей средой, являющуюся путеводной нитью традиционного монгольского мышления, то можно сделать вывод, что при выборе произведений для перевода одним из главных критериев было согласование тем и идей советской литературы с традицией и индивидуально-национальными чертами монгольского народа, было важно представлять эти культуры во всем их разнообразии в условиях, когда политические и экономические процессы предполагали полную ассимиляцию. В результате произведение «Царь рыба», благодаря своей теме и поэтическому языку, на котором Гомбосурэн воссоздал его, стало фактом монгольской культуры. «Большое кочевье» А. Л. Буйлова, изданное в Монголии в переводе Гомбосурэна в 1989 г., тоже близко монгольскому народу по духу и идее, так как повествует о жизни эвенов-оленоводов, родственной с образом жизни монголов-кочевников, что лишний раз подтверждает наше предположение.

⁴ Гомбосурэн выполнил перевод романа по версии, опубликованной в «Роман-газете» в 1978 г. Позже он перевел главы, исключенные в то время советской цензурой, и новый, полный монгольский перевод романа был издан в 2017 г.

⁵ Этот факт противоречит распространившемуся в исследованиях 1990-х гг. мнению, будто монгольская культура была полностью русифицирована (Санждорж 1995).

К 1988 г., когда был напечатан перевод отрывка из романа «Дети Арбата» в газете «Утга зохиол урлаг», советско-монгольские связи заметно ослабевают («Дети Арбата», первый том из будущей тетралогии Рыбакова, был издан отдельной книгой в переломном 1989 г.). С этой точки зрения выбор Гомбосурэна становится символическим, так как перевод и издание произведения, в котором беспощадно раскрывается правда о сталинской эпохе, демонстрирует переворот в мышлении монгольской интеллигенции и намерение деидеологизации связей с советской властью. Об этом свидетельствует и то, что в этом же номере газеты была опубликована статья Е. Евтушенко «Пастернакийн шагналын тухай» (Чинбаяр 2019: 157) в переводе Чулуунбаатар (рус. «О премии Пастернака»).

Гомбосурэну, который своими художественными переводами к этому времени сделал уже немало для распространения русской культуры в Монголии, было суждено стать министром иностранных дел и привести в действие упомянутые выше, но пока еще нечеткие устремления монгольского общества. Так, в 1988 г. начинается восьмилетняя дипломатическая служба, во время которой переводческие дела, бывшие, помимо всего, финансовой необходимостью, откладываются в сторону. Мост, соединяющий культуры и литературы народов Монголии и Советского Союза, в строительстве которого Гомбосурэн играл солидную роль, уже построен, теперь ему предстоит стать мостом между государствами и создавать не переводы, а условия для переговоров, переводить не литературные тексты с одного языка на другой, а позицию страны представителям мировой политики.

В конце 1989 г. Монголия переживала острый социально-экономический кризис, вызванный целым комплексом причин как внутреннего, так и внешнего характера. Народ осознает, что существующий политический строй препятствует дальнейшему развитию, и хочет перемен (эта тенденция наблюдается и в других странах социалистического лагеря, вспомним Польшу, Венгрию, Югославию, Румынию и т. д.). Этому способствовали такие новые инициативы советской политики середины 1980-х гг., как «гласность» и «перестройка». В декабре 1989 г., несмотря на крепкий мороз, начались публичные демонстрации, которые организовали молодые демократы, требующие введения многопартийной демократической системы. К январю 1990 г. число демонстрантов значительно увеличивается, активисты продолжают организовывать протесты (голодовку, забастовки и т. д.). Их поддерживают не только в Улан-Баторе, но и в дальних промышленных центрах и селах страны. Эти события, вошедшие в историю под названием демократической революции, окончились в марте 1990 г. отставкой правительства, введением многопартийных выборов и принятием новой конституции (Ганжуров 2011: 149–150). Отказ от советской модели политической системы и переход к принципиально новому этапу развития монгольской государственности создали предпосылки осуществления радикальных демократических реформ в стране (Гуреева 2011: 183). Но вследствие этих решений и распада СССР Монголия оказалась без союзника и была

вынуждена в невероятно сложных условиях встраиваться в систему международных отношений, выстраивать собственные взгляды, поддерживать их, сохраняя при этом свой суверенитет. Серьезным испытаниям подверглись многолетние двусторонние связи. Отношения с северным соседом по всем направлениям (экономике, культуре, науке и т. д.) в тот момент были равны нулю (Гольман 2014). Расстройство советско-монгольских отношений начала 1990-х гг. тяжело отразилось и на жизни простых людей, которые обвиняли советскую власть в экономическом и общественном кризисе Монголии. Будучи министром иностранных дел, Гомбосурэн играет исключительную роль в процессе восстановления традиционных связей с Россией. Значительным шагом в этом процессе был Договор о дружественных отношениях и сотрудничестве между Россией и Монголией, подписанный президентами двух стран в январе 1993 г. (Нолев 2015: 147). Благодаря этому договору снова расширились и активизировались политические контакты на разных уровнях, изменился характер взаимоотношений России и Монголии.

В 1996 г. Гомбосурэн ушел в отставку, и можно сказать, что к этому времени политические (а позже и экономические) отношения между Монголией и Россией были восстановлены. Деятельность Гомбосурэна переходит снова на почву культуры.

В последние два десятилетия переводческая деятельность Гомбосурэна была чрезвычайно продуктивной и вновь привлекла к себе внимание монгольской читающей публики. Период этот начинается в конце 1990-х гг. работой над «Мастером и Маргаритой» Булгакова. Перевод на монгольский язык романа, ставшего к этому времени мировой классикой, говорит о явном намерении переводчика донести до монгольских читателей достояние мировой литературы, расширить их культурный опыт. Наше предположение подтверждают и последующие переводы. Роман «Мастер и Маргарита» вышел в 1998 г. под названием «Мастер, Маргарита хоёр». В 1999 г. под названием «Айдас» издается перевод «Страха», являющегося следующим томом тетралогии Рыбакова, а в начале 2000-х гг. — дополненные и отредактированные переводы произведений Ильфа и Петрова, издание которых на родине было запрещено с 1949 до хрущевской оттепели середины 1950-х гг. Роман «Двенадцать стульев» был издан в 2000 г. под названием «Арван хоёр сандал», а в 2001 г. — «Золотой теленок» под названием «Алтан тугал».

После этого Гомбосурэн переводит роман «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, и в течении нескольких лет он выполняет перевод остальных томов великого пятикнижия автора. Возможно, не будет большим грехом сказать, что с нашей («достоевистской») точки зрения, перевод на монгольский язык великого пятикнижия Достоевского является одним из самых больших достижений Гомбосурэна как в истории зарубежной рецепции писателя, так и в диалоге русской и монгольской культур. Монгольская переводная литература, так сказать, была обязана этим и себе, и русско-монгольской литератур-

ной связи. Дело в том, что творчество Достоевского дошло до монгольской публики — по сравнению с другими странами Азии или социалистического лагеря — очень поздно, только во второй половине XX в., когда в 1956 г. появился перевод романа «Бедные люди» (монг. «Ядуу хүмүүс»), осуществленный Н. Наваан-Юндэном. Вероятно, это было обусловлено политическими и цензурными препятствиями, ведь в эпоху соцреализма Достоевский был частично запрещен и на родине. Тем временем вызывает интерес тот факт, что к этому периоду в коммунистическом Китае произведения автора давно уже стали явлением литературной жизни, так как начали печататься с 1918 г. (Жуньмэй 2017: 411), не говоря о Японии, где рецепция Достоевского начинается намного раньше, и после Второй мировой войны были изданы три Полных собрания сочинений на японском языке (Саису 2017: 80). История восприятия Достоевского после появления первого монгольского перевода останавливается на целых три десятилетия, так как следующее издание на монгольском языке осуществится только в 1983 г. Это было «Униженные и оскорбленные» («Дорд үзэгдэгсэд»), а чуть позже, в 1985 г., «Белые ночи» («Цагаан шөнө»). Оба перевода были осуществлены Г. Амаром, который, как уже было сказано, проверял первый тестовый перевод Гомбосурэна. В итоге эти повести стали последними изданными в Монголии в XX в. произведениями Достоевского.

Наконец, спустя почти 20 лет, в 2002 г., Гомбосурэн сделал прекрасный перевод «Преступления и наказания», который был издан под названием «Гэм зэм». Книга сразу вошла в список обязательной литературы для старших классов средней школы, таким образом («лучше поздно, чем никогда»), круг читателей Достоевского в Монголии становится значительно шире, причем, увеличиваясь такими молодыми читателями, которые, хотя и выросли в открытой, демократической стране, пережили самые тяжелые времена ее новейшей истории — постсоветские годы экономического и морального кризиса. Следующий том пятикнижия — «Братья Карамазовы» — вышел в свет в 2007 г. под названием «Карамазовын хөвүүд». Свой перевод Гомбосурэн начал в 2007 г. и, как он сам заявил в интервью, опубликованном в газете «Өнөөдөр»⁶, справился с этой грандиозной работой за девять месяцев. В этом же интервью можно найти сведения о его переводческой стратегии: «После “Преступления и наказания” у меня появилось ощущение, что если настойчиво сидеть над текстом, то рано или поздно будут плоды», — говорит Гомбосурэн и продолжает: «Конечно, было много трудностей. Одна из особенностей этого произведения — это очень длинные предложения. С большой смелостью взялся я за перевод и попробовал сохранить структуру предложений и стиль автора. Конечно, легче было бы сократить эти предложения, но я хотел показать, что и на монгольском языке можно складывать подобные предложения». В рамках данной статьи нет возможности обсудить и проанализировать конкретные переводческие приемы, но важно отметить, что главным переводческим мето-

⁶ Версия онлайн: <http://www.info.mn/news/8833.htm>

дом Гомбосурэна является сохранение мира и духа оригинала, не нарушая при этом гармонию монгольского языка. Вот что говорит он в другом интервью в связи с вопросом передачи национально-культурного компонента художественного произведения в переводных текстах: «Не нужно чужое мировоззрение переделывать в монгольское. Монгольский читатель из данного произведения должен узнать обычаи и мышление того народа, познать его духовные особенности, осознать многообразие вселенной, развивая этим свой разум»⁷. Для него художественный перевод — это способ взаимопроникновения и взаимообогащения культур. Вот и рецепт подлинного диалога, осуществленного Гомбосурэном.

Третьей книгой из пятикнижия был роман «Идиот», который вышел в 2015 г. под названием «Солиот». К этому времени Гомбосурэн уже опытный переводчик языка Достоевского, что наглядно отражается в монгольском варианте романа. Хотя в начальном периоде у Гомбосурэна не было намерений выполнить перевод всех больших романов Достоевского, скоро он все-таки берется за следующий том пятикнижия — роман «Подросток» выходит в его переводе в 2016 г. под названием «Хөвүүн заяа». Последний же том, роман «Бесы», был предоставлен монгольским читателям в 2017 г. и имел название «Албингууд».

Как видим, масштабы переводческой деятельности Гомбосурэна очень обширны, но это еще далеко не конец. С 2006 по сей день из произведений русской литературы были переведены также: третий том тетралогии А. Н. Рыбакова «Прах и пепел» (монг. Үнс, чандруу, 2009); повести Ю. В. Трифонова «Дом на набережной» («Үйлтэй байшин»), «Обмен» («Солио холио») и «Другая жизнь» («Ондоо амьдрал»), которые вышли в виде сборника в 2015 г. под общим названием «Үйлтэй байшин. Гурван тууж»; роман Бунина «Жизнь Арсеньева» («Арсеньевын амьдрал», 2017), принесший писателю Нобелевскую премию в 1933 г.; «Товарищи по оружию» К. Симонова («Зэвсэг нэгтэй нөхөд», 2019), а также роман лауреата Нобелевской премии С. Алексиевич «Чернобыльская молитва. Хроника будущего» («Чернобылийн эмгэнэлт залбирал», 2016). Последний пример указывает на то, что Гомбосурэну близок и жанр документальной литературы — так, им были переведены на монгольский язык роман Л. Юзефовича «Самодержец пустыни», посвященный барону Унгерну фон Штернбергу («Цөлийн эзэрхийлэгч (Унгерн)», 2011); книга Л. Млечина «Брежнев», вышедшая в 2013 г.; воспоминания К. Симонова («Далеко на востоке. Халхингольские записки») о событиях, связанных с конфликтом на Халхин-Голе, где он был военным корреспондентом армейской газеты «Героическая красноармейская» (Ганин 2013: 22), а также его беседы с маршалом Г. К. Жуковым, которые были изданы в 2014 г., к 75-летию победы над японскими войсками, под названием «Халхын голын тэмдэглэл»; воспоминания атамана

⁷ Перевод интервью наш — Э. В. Монгольский вариант см.: <http://unuudur.mn>.

Забайкальского казачьего войска Г. Семенова «О себе. Воспоминания, мысли и выводы» («Өөрийн тухай: дурсамж...», 2019) и многие другие тексты, которые мы не будем перечислять, поскольку — согласно тематике сборника — наш фокус направлен лишь на переводы произведений русских и советских писателей. Но при этом стоит указать на то, что благодаря художественным переводам Гомбосурэна монгольская публика приобщалась не только к русской, но и к подлинной мировой культуре, ведь произведения таких классиков, как, например, Достоевский или Булгаков, являются достояниями всего человечества. Таким образом, переводческая деятельность Гомбосурэна создала основу диалога между культурами не только России и Монголии. По нашему мнению, не ставится под сомнение то, что Гомбосурэн выступает посредником в межкультурном диалоге более широкого масштаба.

Пушкин писал, что переводчики — это «почтовые лошади просвещения» (Пушкин 1978: 354), которые — добавим к этому — бегут галопом, как Заседатель из тройки Чичикова, чтобы реализовать свою культурную миссию. Культурная миссия Гомбосурэна в истории взаимоотношений России и Монголии, как мы видим, является разделом, мимо которого нельзя пройти без внимания и которая заслуживает особой памяти. Распространяя сокровища русской и мировой литературы, он способствует культурному взаимодействию и взаимообогащению, как «почтовые лошади просвещения» или как некий мост, соединяющий два удаленных друг от друга объекта. Своими переводами он связывает культурные миры Монголии и России, но не уподобляет их друг другу, также как мост, соединяя удаленные объекты, не преобразует их один в другой.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. 1979. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство.
- Ганжуров А. В. 2011. Деятельность Монгольской Народно-Революционной Партии после отставки Ю. Цеденбала (1985–1990 гг.) // *Власть*. № 3. С. 147–150.
- Ганин Н. И. 2013. Необъявленная война // *Халхин-гол. Взгляд на события из XXI века*. М.: ИВ РАН. С. 11–32.
- Гердер И. Г. 2013. *Идеи к философии истории человечества*. М.: Центр гуманитарных инициатив.
- Гольман М. 2014. Россия и Монголия: от спада до стратегического партнерства // Электронный ресурс: <<https://ru.journal-neo.org/2014/10/21/rossiya-i-mongoliya-ot-spada-do-strategicheskogo-partnerstva/>>.
- Гуреева Н. П. 2011. Некоторые вопросы развития конституционализма в Монголии // *Вестник МГИМО-Университета*. № 5. С. 182–188.
- Жуньмэй Ч. 2017. Особенности восприятия идей Ф. М. Достоевского в Китае // *Вестник Российского университета дружбы народов*. Серия: Философия. № 21 (3). С. 411–418.

- История 1981. *История советско-монгольских отношений*. М.: Наука.
- Полев Е. В. 2015. Современная отечественная историография российско-монгольских отношений: в поисках новых концептуальных моделей // *Власть*. Т. 23. № 9. С. 144–149.
- Померанц Г. С. 1994. *Диалог культурных миров* // Электронный ресурс: <<http://ecsoc-man.hse.ru/data/770/332/1217/018Pomerants.pdf>>.
- Пушкин А. С. 1978. Критика и публицистика // А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений: в 10 т.* Т. 7. Л.: Наука.
- Саису Н. 2017. Восприятие романа «Идиот» в Японии // *Философский политолог*. № 1. С. 79–88.
- Санждорж М. 1995. *Хорьдугаар зууны Монгол: түүхийн тойм*. Улаанбаатар.
- Суходолов А. П., Болдбаатар Б., Кузьмин Ю. В. 2013. Российско-монгольские отношения в начале XX века (1900–1921 гг.): Экономика, дипломатия, культура // *Известия ИГЭА*. № 6. С. 92–99.
- Чинбаяр О. 2019. *Издание произведений русских писателей XX века в Монголии*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.
- Эрдэнэбаяр Г. 2018. *Отношения Монголии и России в постбиополярный период (1991–2017)*: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.
- Waters M. 1995. *Globalization*. London: Routledge.

ВАСИЛИЙ РОЗАНОВ КАК ТУРИСТ: К ВОПРОСУ ЖАНРОВОЙ СТРАТЕГИИ

В некотором смысле, как нам представляется, сейчас подходящее время для размышления о едва ли не самом любимом развлечении современного человека — туризме. Правда, принимаясь за подготовку к написанию настоящей статьи, мы не намеревались начинать ее подобным замечанием. Но все-таки надо сказать, что пандемия, обрушившаяся на человечество, заставляет нас изменить отношение к туризму, как и ко многим другим вещам. Даже кажется, что мы привыкаем представлять массовый туризм как надолго потерянное явление.

На наш взгляд, эти обстоятельства следует иметь в виду, когда мы перечитываем туристические очерки, написанные Василием Розановым. Как мы увидим, он обратился к этому жанру именно тогда, когда массовый туризм начал занимать важное место в российском обществе, которое подвергалось ускоренной модернизации. И Розанов в своих туристических очерках затрагивает различные аспекты модернизации, к которой он относился амбивалентно. Между тем, мы перечитываем его очерки с предчувствием коренных изменений роли туризма и их возможных последствий для нашего мира, очевидно, окончательно распрощавшегося с эпохой модерна.

Забегая вперед, можно сказать следующее: туристические очерки Розанова примечательны жанровой стратегией, при которой он, сознавая литературную традицию «записок путешественника», все же пытается создать новый поджанр, более соответствующий российскому обществу начала XX в., массовый характер которого становился все заметнее и в развитии туризма. Иначе говоря, Розанов писал свои очерки в двойном контексте: с одной стороны, он разворачивает свои мысли о том, что он видел и слышал, как серьезный мыслитель, а с другой — охотно записывает впечатления о местном быте, людях, а также комфорте туристических заведений как неопытный турист. Такая двойственность, на наш взгляд, составляет писательский замысел Розанова, поскольку он придавал большое значение как признанию в интеллигентском кругу, так и откликам широкого читателя, в частности, общению с ним скорее на эмоциональном уровне, которое он всегда пытался поддерживать (Нонака 2015).

Как «апологет быта, дома, семейной жизни» (Николюкин 2018: 10), Розанов оказался скорее заурядным туристом, не проявлявшим неиссякаемого интереса к новому и чужому. Но туристические очерки, написанные им по поводу не очень большого числа поездок, являются весьма «розановским» не только потому, что они, как и другие его сочинения, «всегда взволнованы, переполнены чувством» (Фатеев 2013: 251), но и потому, что они двояко адресованы с тем, чтобы открыть новое дискурсивное пространство в русской печати начала XX в. — записки туриста эпохи массового общества.

Чем отличается турист от путешественника

Читая розановские туристические очерки, следует учитывать, что писатель был за границей всего три раза: в Италии в 1901 г., в Швейцарии и Германии в 1905 г. и повторно в Германии в 1910 г. (Фатеев 2013: 462f). Правда, внутри страны он путешествовал чаще: Кавказ (1898, 1907), Прибалтика (1899), Волга (1907), Киев (1911), Бессарабия (1913). Его очерки печатались в массовой периодике, например, в «Новом времени» и «Русском слове», а книга «Итальянские впечатления» (1909) вызвала широкий резонанс среди критиков (Фатеев 2013: 469–470). В этом отношении можно сказать, что туристические очерки составляли важную область профессионального писательства Розанова.

Нужно заметить, что писатель получал свежие впечатления от поездок, которые отражались на его мыслях и творчестве. Хорошо известно розановское восклицание по поводу впечатления от Рима: «Знаете, о чем я думаю непрерывно здесь: а что, если бы что я вижу — увидал Пушкин. Ведь какие бы еще толики прибавились к его творениям?! [...] Заграница — целый университет. Хорошо потрогать историю руками, мало о ней читать» (письмо 1901 г. к А. С. Суворину; Розанов 2006: 348–349). Примечательно, что Розанов верил, что итальянские впечатления помогут ему углубить мысли об отношениях православия и католичества: «Мне казалось, что я в силах сдвинуть вопрос с этой мертвой точки. В Италии свежим, неутомленным взглядом я подглядел многое, чего раньше, кажется, не видели путешественники» (там же: 349). Правда, надо сказать, что восхищение увиденным и уверенность в понимании его сути более или менее характерно для начинающего туриста. Но таким был и Розанов, отправившийся в свою первую зарубежную поездку.

Конечно, Розанов относился к своему положению осознанно. По этому поводу В. А. Фатеев отмечает: «Для Розанова это было определенное испытание — в путешествие из Петербурга отправился “турист” совершенно неопытный, непрактичный и еще не совсем избавившийся от провинциализма» (Фатеев 2013: 465). Но существенно то, что писатель пользуется своей неопытностью как туриста, включая незнание иностранных языков, когда он писал о своих поездках как зарубежных, так и внутренних. Например, посылая А. С. Суворину свои очерки о Кавказе и Крыме, Розанов подчеркивает «свежесть» как их достоинство:

Кавказ и Крым, тысячу раз описанный устало-насыщенным пером писателей, все-таки может представить кой-что *новое и свежее*, когда на него смотрит человек, ранее никогда не спускавшийся южнее Орловской губернии. Поэтому, *никого не повторяя* и единственно надеясь на *свежесть смотрящего впервые глаза*, я позволяю себе дать Вам несколько очерков [...]. Думаю, это будет просто и занимательно для читателей, не говоря о наших бесчисленных обитателях юга. (Розанов 2006: 341. Курсив в оригинале)

Можно считать, что это осознанный подход к позиции массового туриста. «Свежесть смотрящего впервые глаза» как основной момент нового быта, начавшего распространяться в начале XX в., послужила для Розанова мотивировкой описывать увиденное и услышанное несистематично, без четкого различения субъективного и объективного, индивидуального и типового, своего и чужого и т. п. Кажущаяся наивность, характеризующая, на наш взгляд, розановский стиль вообще¹, ярче всего выступает в туристических очерках оттого, что Розанов сознательно пользуется позицией туриста, имеющего «право» любоваться тем, что привлекает его внимание в каждый момент. В этом отношении заслуживает особого внимания утверждение В. А. Фатеева по поводу «Итальянских впечатлений»: «Эта книга помогла Розанову найти путь к свободному, образному выражению своих мыслей и чувств, подвела к созданию собственной, чисто розановской формы “опавших листьев”» (Фатеев 2013: 470–471).

Как уже отмечалось, важно учитывать, что Розанов начал писать о своих поездках во время развития российского туризма. По мере того как в России начала XX в. распространялась идея отпуска, все более популярным становился зарубежный и внутренний туризм (MacReynolds 2006: 39). Многие туристические маршруты проходили вдоль течения рек. Строительство же Транссибирской магистрали облегчило движение по Сибири и Дальнему Востоку. Между тем, из Харбина стало возможно плыть еще дешевле, чем ехать по железной дороге (там же: 39–40).

Хорошо известно, что в развитии российского туризма большую роль сыграли такие общества, как Крымско-Кавказский горный клуб, Российское общество туристов (РОТ), Русское и Кавказское горные общества (Долженко 1988: 46). Они организовывали экскурсионные бюро и комиссии для того, чтобы содействовать групповым и индивидуальным экскурсиям по России и за рубежом. С 1910 г. число таких бюро и комиссий различных обществ в России возросло настолько, что к концу 1915 г. превысило сотню (там же: 47–48). Можно сказать, что педагогические и общественные инициативы сильно влияли на развитие российского туризма. Например, руководители Санкт-

¹ Говоря о значении «наивности» для Розанова, М. Е. Крылов отмечает: «Наивность, по мнению писателя, есть искренность и “натуральность” поведения человека. [...] Розанов полагал, что наивность — это цельность восприятия мира, без “святой” наивности нельзя обрести чувство Бога, живой связи с Ним» (РЭ 2008: 1698).

Петербургский Земской учительской школы в 1912 / 1913 учебном году подчеркивали значение образовательных экскурсий, упоминая, что они совершаются будущими учителями и учительницами (Усыскин 2000: 85).

Что же касается зарубежных поездок, то они традиционно являлись символом для тех, кто надеялся нарастить «культурный капитал», что нередко фактически означало «потребление» пейзажей, достопримечательностей и известных городов, а также материальных предметов, таких как шелковая блузка и зажигалка (Gorsuch, Koenker 2006: 12). Как мы увидим, Розанов в своих очерках часто обращается к теме, как «потреблять» не только достопримечательности и города, но и музеи, гостиницы, различные развлечения. Можно считать, что такая тема становилась близкой и даже нужной для многих читателей розановских очерков.

Между тем, как отмечают исследователи, основная тенденция развития российского туризма данного периода склонялась к внутреннему туризму, поскольку, во-первых, он был дешевле зарубежного, а во-вторых, начали говорить об общественном и/или государственном значении развития внутреннего туризма. Так, редакция журнала «Русский турист», который издавался как печатный орган РОТ, обращаясь к примеру французского Туринг-клуба, заявляет в 1911 г., что «туризм тесно связан с жизнью всего общества, жизнью государства, что задачи колоссальны и влияние на жизнь несомненно» (цит. по: Усыскин 2000: 72). Эта тенденция еще более усилилась после начала войны. На Первом Всероссийском съезде по улучшению отечественных лечебных местностей, состоявшемся в Петрограде в январе 1915 г., в резолюциях отмечалось, что с помощью экскурсий по России необходимо отвлечь значительное число русских от путешествий и лечения за границей и сохранить тем самым для родины деньги, вывозимые за рубеж (Долженко 1988: 55).

По поводу развития дореволюционного туризма С. В. Кулик суммирует: «В дореволюционной России туризм во всех его формах так и не стал подлинно массовым явлением. Все это закончилось в 1914 году, когда началась Первая мировая война» (Кулик 2015: 36). Однако, как показывают новейшие исследования, российский туризм начала XX в. занимал важное место в модернизации общества и развитии национального самосознания.

Повторим, что именно в такое время Розанов занимался поджанром туристического очерка, в котором можно и нужно касаться самых различных тем, что и является характерной чертой розановского стиля и творчества в целом.

Как поступать туристу: видение и удобство

Как начинающий турист, Розанов в одной римской галерее оказался перед дилеммой, известной всем туристам. Это — слишком много впечатлений от картин, привлекающих и одновременно утомляющих до физической усталости и психологического раздражения:

Единственное средство этого избежать — перестать странствовать и начать сидеть. Но где сидеть? Весь свет теперь доступен обзору, и наша жизнь никогда не повторится, а хочется все видеть. [...] В конце концов, и сидеть дома — ничего не увидишь, и начав странствовать — увидишь плохо. (29)²

Как известно, видение или взгляд считается одним из самых главных свойств туриста (Urry, Larsen 2011). И Розанов ставит вопрос о том, как ему поддержать хорошее видение. Когда это удастся, турист может превзойти знание, которое он получает дома. По поводу обыкновенной помпейской католической церкви, ранее служившей базиликой (древнее судебное место), Розанов отмечает: «Я все это знал из истории, но было в высшей степени интересно все это увидеть воочию. Вообще, путешествуя по Италии, дотрагиваешься рукою до истории; тогда как, сидя дома, только думал о ней» (86).

Стоит заметить, что Розанов не раз выделяет «остраняющий» эффект туристического видения. Например, когда он поднимался на Везувий на поезде, он ощущал некий страх, по его мнению, типичный для туристов: «Положение путника, когда не работаешь, а только созерцаешь, увеличивало страх. [...] Я вижу планету, как путник, как пассажир вижу — это страшно, к этому я бессилён...» (64). В Кисловодске же он обсуждает, каким видением там следует наслаждаться: «Горы хороши не тогда, когда на них смотришь снизу: пока это — ландшафт, притом без подробностей. [...] Но вот вы взбираетесь. Невольно делая передышку, оглядываетесь назад и почти вскрикиваете от восхищения. Заветная черточка человека — любовь к бесконечному, ширине — удовлетворена: перед вами море воздуха вверху, внизу, в стороны. Дышишь совершенно по-другому» (332).

По мнению Розанова, такое «остраненное» видение нередко предоставляет туристу «чувство планетности» (62), то есть усиленное внимание «к целому свету» (196) или временный отход от самоидентичности в повседневной жизни. Сидя на губе вулкана Везувия, он погружается в размышления о ничтожестве человека: «Что же такое я? Точка, атом. И как я бессилён. И как боюсь. [...] я боюсь страшно, метафизическим особенным страхом, боюсь своей малости и этой огромности» (65).

Отметим, что Розанов, описывая свое остраненное туристическое видение, верит, что оно доступно не только ему, но и каждому туристу, обладающему подходящим видением в поездках. Иначе говоря, он хочет поучать читателей — существенное условие для того, чтобы быть хорошим туристом.

Не менее важным условием туризма Розанов считает практичное удобство в поездках, по поводу которого он охотно дает читателям свои советы и замечания. Например, на Капри он обращает внимание на «пансионы», где можно удобно и дешево жить. Передавая слова знакомого русского офицера о том,

² Здесь и далее цитаты даются по изданию: Розанов 2017. В скобках указан номер страницы.

что тот много лет проводит там летний отпуск по дешевизне жизни, Розанов обсуждает оптимальное денежное решение: «Там я тогда удивился, но теперь по Риму знаю, что, конечно, здесь дешевле, включая и проезды. А выбирая место отдыха, конечно, нелепо останавливаться в Неаполе, “с видом на Капри”, а лучше на Капри, с видом на Неаполь. Так поступит художник и экономный человек» (76). По поводу же волжских пароходов Розанов подробно объясняет, что можно садиться на пароходы любых компаний, так как они, наверно, по причине соперничества «сведены к совершенно одинаковой плате за проезд и совершенно одинаковы в смысле комфорта, величины, хода и пр.» (281). Интересно наблюдать, как он настоятельно рекомендует читателям ездить в каюте второго класса, а не первого, опять же по экономическим поводам:

Разница до того ничтожна, что кажется нелепым самое разделение на «первый» и «второй» классы. Поэтому при большом рейсе, и особенно если поездка совершается семьей, причем цена билетов становится уже значительной, ни в коем случае не следует брать каюты первого класса. Несколько десятков рублей, выигрываемых при этом, гораздо лучше истратить на том же пароходе на что-нибудь более приятное. (282)

Не менее примечательно, что Розанов нередко обращает внимание на «бескультурность» и даже «варварство» российского туризма, которую, полагает он, следует объяснить молодостью или неопытностью нации по отношению к новому массовому развлечению (282). Так, он сетует на то, что за восемь дней пароходного путешествия ни одна пассажирка не играла на рояле в столовой первого класса. Было бы хорошо, по его мнению, если бы кого-то попросили вечером побаловать их «роялью». «И выслушали бы с простой благодарностью непервосортную музыку» (282). Ему не понравилось и то, что в пароходной читальне нет ни одной книги, относящейся к Волге, а также то, что на стенах столовой нет карт ни Волги, ни Российской империи, «по которой бы можно было следить пассажирам, где они будут, к какому городу пристанут в ближайший час, какая река впадает в Волгу в этом-то месте и проч.! [...] Варварство! Дикое варварство!» (283).

Таким образом, можно сказать, что розановские туристические очерки характеризуются сочетанием наблюдений и мнений различных уровней. Они адресованы читателям разных общественных слоев и типов, но, с другой стороны, составлены так, чтобы создать собственный стиль, касающийся одновременно высокого и низкого, духовного и телесного, литературного и политического.

«Своя тема» в дороге: путешествие по христианству

Поездка 1901 г. в Италию дала Розанову много поводов развивать размышления о христианстве и религии вообще. Как отмечает В. А. Фатеев, писателя там притягивало в первую очередь «необычное сочетание языческой древности, следы которой сохранились в многочисленных памятниках, с мощной со-

временной католической культурой и ее душой — Ватиканом» (Фатеев 2013: 465). Как известно, религиозный синтез был важной темой для Розанова, стремившегося к «религиозному оправданию семьи, природы, искусства» (там же: 468). Рим и другие города предоставляли ему много материалов для углубления данной темы. Например, один храм в Помпеях напомнил ему русскую баню, где он ребенком зачитывал молитву «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его» в боязни нечистой силы, исполняя ее по народной вере (84). Также он разворачивает обсуждение древнего верования в отношении «животворящего Солнца» (85). Можно заметить, что Розанов, как типичный турист, находит именно то, что соответствует его собственным интересам.

Естественно, что католические священники также дали ему повод развернуть важную для него тему о роли христианства в обществе. Так, его внимание привлекла общественная активность монахинь: «В Риме преспокойно монахини ходят везде. Я их видел ведущими детей на учење, но видел же во множестве и просто гуляющими, идущими в одиночку, самых молоденьких, без призора. “Я не побегу за приключением, потому что я свободно избрала подвиг”; “если вы станете присматривать за каждым моим шагом — я сброшу мантию”; “я — воин, а не узник”» (31). Ясно, что он одновременно думает о православии, которое, по его убеждению, гораздо более пассивно и отделено от общества. В Мюнхене же на него произвели сильное впечатление «веселость» католической церкви и ее ведущая роль в жизни города: «Гений дела и лежит в этом монашенке, который “все молится”, — ведь такова его функция, но и все смеется, — таков его наряд. [...] От небесной грозы до подземного смеха, католицизм включил в себя необозримую гамму чувств, ощущений, мыслей, раскаяний и греха и расцвел всею ею, как брызгами разбитой радуги» (197).

Примечательно, что Розанова привлекает интимная и частная сторона западного верования, которая представлена, к примеру, в сидении в католических церквях: «Но вот на что обратим внимание: сидение соответствует более домашнему настроению духа, а стояние — более официальному» (39). Как известно, Розанов как мыслитель придает особое значение той интимной и частной сфере человеческой жизни, которая, по его убеждению, сама по себе свята и религиозна. В этом смысле он чувствовал, на наш взгляд, некую близость к западному стилю христианства. В самом деле, он не скрывает восхищения, увидев в маленькой церкви в Женеве стул Кальвина, религиозного кумира своей юности. Как наивный турист, в роли которого он охотно себя представляет, Розанов с юмором описывает, как он попробовал сесть на него хотя бы на секунду. Но девушка (очевидно, дочь смотрителя церкви) следила за ним: «она не отходила, может быть, тоже инстинктивно опасаясь “неделикатности” со стороны иностранца» (120).

Но одновременно с этим Розанов придерживается своей, русской религиозности, что доставляет ему удовольствие и чувство гордости на чужбине. Он описывает, как, войдя в храм во Флоренции, чтобы принять участие в службе, он перекрестился по-православному:

Кое-кто посмотрел на меня в темноте. «Ты зачем тут? И тебя не надо, никого не надо. Мы одни тут и совершенно счастливы. Бог и мы». [...] Это — вера. Да, это тоже вера, не как наша теплящаяся, колеблющаяся, как огонь лампы, тихая, прекрасная, слабая — это другая, но тоже вера, законов которой мы не можем рассудить по совершенно особенным законам своей веры. (92)

Нельзя считать, что Розанов тут впервые дошел до осознания существенной разности своего и чужого верований. Скорее он нашел подтверждение того, о чем давно размышлял. Но увиденное в поездке придает старой мысли новый оттенок и свежий акцент, что делает «философствование» приятным занятием туриста. Розанов им занимается, осознавая свою роль по отношению к читателю.

Чтобы дать общую характеристику розановских размышлений о христианстве в туристических очерках, стоит остановиться на разговоре писателя с одной русской женщиной в Наугейме, где находится русская церковь для туристов и проживающих там русских. Розанов назвал нечаянно начатый разговор с пожилой женщиной «метафизическим». Дело в том, что его ошеломили ее слова о том, что она разделяет Евангелие и православие, т. е. русскую церковь, и то и другое она глубоко любит, но по разным причинам:

Ее ум отнюдь не был философский, и она просто и правдиво выразила то, что чувствовало ее сердце. Не усложнить ли ее мысль так:

- Как человек, — я люблю Евангелие.
- Но, как русская, — я люблю церковь.

Это говорили оттенки ее слов: «Я привыкла»; «Я встречаю здесь все родное»; «Тут — связь моя с родиной»; «Это — давнее, это — наше». Все это, очевидно, синтезируется в мысль: «Я — русская». Но почему она любит читать Евангелие? Ее вечной душе говорят вечные слова, которые Христос сказал «и не евреям, и не хананеям», а человеку, и она их принимает уже не как «русская», а как больной человек, как Анна, как образованный человек [...]. (187)

Этот разговор взволновал Розанова потому, что это была его собственная давняя тема: многомерность религии, в особенности отношения между ее сутью и обрядностью, вечностью и традиционностью, всемирностью и национальностью. Как консервативный по натуре мыслитель, он не мог умалить значение последнего ряда по отношению к первому. На наш взгляд, он был удивлен тем, что образованная, но обыкновенная русская женщина принимает как само собой разумеющееся то различие, которое занимало важное место в его религиозном мышлении.

При этом примечательно, что писатель подчеркивает свою «пассивность» по отношению к собеседнице. Это неслучайно для Розанова, который охотно принимает такую позицию в общении с читателями вообще и с читательницами в частности (Нонака 2013). Можно сказать, что тут он играет роль пассивного туриста, склонного подвергаться различным впечатлениям от увиденного и услышанного в дороге.

Таким образом, Розанов в туристических очерках искренне и глубоко предается наблюдениям и размышлениям о западном христианстве и отношении к нему православия. Но в целом он придерживается своих мыслей больше, чем изменяет их коренным образом. Скорее, он пользуется своими поездками как случаем для пересмотра и варьирования своей темы. Все это, с одной стороны, придает розановским очеркам философский характер, с другой же стороны, они легко читаются, так как они полны такими мимолетными впечатлениями, какими всякий турист мог бы наслаждаться в поездках. На наш взгляд, такая двупланность составляет основную концепцию розановских очерков.

Туризм как любование «своим» и «чужим»

«Свое» и «чужое» представляет собой, на наш взгляд, самый привлекательный предмет для размышлений и разговоров туристов. Как отмечают современные исследователи туризма, «внутренний» (domestic) фильтр постоянно действует во взглядах туристов, как бы далеко они ни путешествовали (Urqu, Larsen 2011: 168). Можно сказать, что любование «чужим» в соотношении со «своим» — это основное действие туристического взгляда и сознания.

Розанов также постоянно вспоминает родину, рассматривая заграничную жизнь или «быт», который для него является такой же важной темой, как и религия. Например, он обращает внимание на жилые дома в Помпеях, потому что «человек всегда несколько похож на свой дом» (80). Правда, век массового общества начинает сближать жилища в европейских и русских городах, но все-таки видна разница, особенно в таких старых городах, как Помпеи:

Дома в Помпеях все невелики и для каждой семьи, с прислугой, был свой дом. Это черта независимости, это вытекает из независимости и, в свою очередь, поддерживает ее. Мы все — жильцы, т. е. странствующие особы, скорее «жмемся» на свете, чем живем на свете. Дом у нас — муравейник. Это всегда Ноев ковчег, но с крайним недружелюбием его жителей. (83)

Примечательно, что Розанов выделяет «независимость» частной жизни, выраженную, по его мнению, в помпейских домах. Независимость или самостоятельность частной сферы человеческой жизни (например, брака и семьи) по отношению к государству и церкви относятся к самым центральным проблемам, занимающим писателя (Нонака 2013). В дороге он постоянно возвращается к своим темам и своей родине.

В этом смысле весьма характерно амбивалентное отношение Розанова к Германии и немецкому обществу. С одной стороны, он надменно отвергает «всемирность» их империи: «Нет, мне кажется, народа менее с “всемирным” призванием, чем немцы» (122); «Из “пивной” Германии явно никакого “второго Рима” не выйдет...» (158). Само собой разумеется, он имеет в виду *свою* империю, чья «всемирность» непоколебима.

С другой стороны, Розанов искренне любит и даже восхищается удобством и культурностью немецкого общества. Культурное богатство Мюнхена, сравненное с состоянием родины, вызывает у него некоторую досаду:

— Что прикажете делать: денег нет.

Вот об этом всегдашнем русском, вернее, всегдашнем петербургском «денег нет» я и вспомнил в Мюнхене, городе всего с 500–600 тысяч жителей и столице такого «по меридиану» крошечного королевства, что если поставить его около нашей империи, то оно покажется величиной с мышиное гнездо. Но оказывается, что это гнездо какой-то райской птицы, а вот на Востоке, напротив, точно поле, изъеденное мышами. (193)

Подобное мнение о Германии представляется более или менее традиционным для русских: сочетание снисходительного отношения к ее «провинциализму» и восхищения перед ее культурностью и систематичностью быта. В этом отношении розановские наблюдения едва ли не стереотипичны. Но нам хотелось бы подчеркнуть, что эта тема имеет глубокое значение для Розанова. Так, в ботанических и зоологических садах в Франкфурте-на-Майне он вспоминает свою родину Нижний Новгород. История Нижнего и Волги, думает он, не беднее майнцкой и рейнской. Ведь в Нижнем всемирная ярмарка и именитые купцы, построившие церковь для Бога и больницу для убогих. «Все нужно, все хорошо, за все спасибо» (202):

Но мне грустно, что дальше воображение не идет, что оно *разнообразнее* не раскидывается. А ведь Бог дал человеку и будни, и праздничек. Все русские пожертвования как-то рабочие, пропитаны потом, нуждою, и, словом — суть «буддень» и «буддни», продолжают будничную работу всем, будничное страдание общества (и это конечно нужно!), но совершенно лишены праздника... (202; курсив в оригинале)

Дело в том, что Розанов в майнцком зоологическом саду увидел «чуда, волшебства природы» (202), то есть кенгуру, спящих фламинго, играющих тюленей, которые сильно его впечатлили и даже привели в «религиозное мление» (202). Он подробно описывает, как кенгуру бегают на двух ногах, удивляясь, что животное не может «переступить с ноги на ногу», а всегда прыгает, как резиновый мяч: «Мяч — он мертвый, резиновый, ему все равно. Но животное? “И сотворил же такое Бог”... Я богомольно, прямо как в храме, — смотрел на него, на них...» (203)³.

Характерно, что Розанов обращает внимание на культурность немецких и других городов не только с бытовой, но и с философской точки зрения. Культурность или «праздник» жизни имеет важное значение и в общественной, и в частной сфере человека, так как она возникает не столько из практических потребностей, сколько из бережного, заветного отношения к жизни как самоцели. В этом отношении, по-видимому, писателю европейские города понравились.

³ Небезынтересно, что Николай Страхов, литературный учитель молодого Розанова, также высказал «естественный вывод о Творце», когда увидел носорога и бегемота в берлинском зоопарке в 1881 г. (Фатеев 2021: 120).

Но важно и следующее. Как бы он ни восхищался культурностью западного общества, Розанов не раз возвращается в своих очерках к излюбленному мотиву: встрече со «своим» на чужбине. Как известно, это также более или менее характерно для массового туризма. Так, писатель подробно изображает, как он обрадовался, войдя в православный храм в Наугейме: «и ощущение гордое и свободное, совершенно независимое “от них”, охватило меня [...]. И эти наши, именно наши плечи, каких не рождается у немцев... Седая грива у одного, “с хитрецей” взгляд у другого. И барыни, высокие и неуклюжие, — все “наше”...» (160).

Граница между «своим» и «чужим», с одной стороны, заманивает туриста своей интуитивностью, а с другой — неопределенностью. Розанов, как и многие туристы, постигает ее интуитивно, следовательно, уверенно; но в то же время она отличается некой неопределенностью в том смысле, что туристу не нужно объективных данных. Ему достаточно бывает плеч и взгляда, чтобы убедиться, что все «наше». Можно даже сказать, что именно поэтому в дороге интересно любоваться «своим» и «чужим». При этом важно заметить, что Розанов любит этим и в поездках внутри России.

«Имперский смысл» туризма: забота о целостности

Для Розанова, как и для многих русских того же периода, внутренний туризм был так же привлекателен, как заграничный. Как утверждает Д. Макканнелл, туризм представляет собой *«ритуал, который совершают против разделения общества»* (MacCannell 2013: 13; курсив в оригинале). Но, продолжает он, эта попытка массового туризма обречена на неудачу, поскольку «туризм, даже если он пытается формировать целостность, все-таки восхваляет разделение» (там же). Как мы увидим, Розанов также занимается этим «ритуалом» в очерках о внутренних поездках, колеблясь между целостностью и разделенностью своей страны. Иначе говоря, он разбирается в «имперском смысле» (217) внутреннего туризма.

В этом отношении важно, что Розанов выбирал как предметы туристических очерков не только такие «русские» места, как Киев и Волга, но и периферийные: Крым, Кавказ, Эстония и Бессарабия. Как отмечает Л. Макрейнолдз, самыми популярными местами внутреннего туризма дореволюционной России были лечебно-оздоровительные и морские курорты в «неславянских» территориях восточной и южной частей империи: «туризм играл исключительно имперскую роль в течении всей своей истории» (MacReynolds 2006: 18). К этому положению как нельзя лучше подходят розановские очерки о периферийных местах империи. Например, по поводу грязелечения на эстонских островах Розанов упоминает об «имперском смысле» их существования, отмечая: «И отблагодарили же они за это» (217). Он описывает в полуидиллическом тоне отдых и лечение на берегу моря на острове Абро (Абурука):

И вот крошечный мальчик или девочка из недвижимого положения на кресле переходит на костыли; а тот, кто был на костылях, бегаёт только с футляром из стальных обручей на ноге. Точно не замечая своей болезни, они резвятся бок о бок с чайками [...]. Чаек здесь только кормят (дети же, кусками бросаемого в воду хлеба) и не трогают. От этого оне не пугливы и только что не садятся на плечо. Как красива эта близость и доверчивость животных к человеку. (216)

Подобная кажущаяся наивность, которой писатель пользуется в описании периферии империи, играет важную роль в представлении ее «целостности». При этом стоит заметить, что он обращается к различным сферам, то к природе, то к социальным институтам. Так, упоминая о русских, занимающих видные служебные места на эстонских островах, Розанов утверждает, что значение университетского образования хорошо заметно именно на окраине:

Вот во второй раз я наблюдаю на окраине, что значит для страны университет, действие которого внутри государства не так заметно. Человек университетского образования, куда бы его судьба ни закинула, в какое бы другое племя, в чужезычную страну, так сказать, ставит везде флаг своего университета [...]; работает, думает, предпринимает по-своему, по-русскому, с твердой уверенностью, что оно не уступает ничему заморскому. Здесь нет фраз о патриотизме, даже мысли о нем нет, а совершается великое патриотическое дело. (220)

Ясно, что «окраина» сильно эстетизируется писателем в связи с подчеркиванием более высокого общественного положения в ней русского населения. Розановский «имперский смысл» периферии состоит в утверждении его первенства при мирном сосуществовании разных народов. Эта тенденция у него проявилась сильнее всего, пожалуй, в очерках о Бессарабии. Как известно, пребывание в поселке Сахарна, имени бессарабской помещицы Евгении Апостолопуло, в 1913 г. вдохновило Розанова, который начал писать книгу «Сахарна» как продолжение «Опавших листьев».

На далекой периферии империи Розанов, воодушевленный разговором с помещицей (повторим, что это его излюбленная мотивировка для развертывания собственной темы), начинает думать об отношениях дворянства, духовенства и крестьянства, которые он считает сложными. Но в конце размышлений на эту тему он пришел к эстетизированному образу: «Народ — лес: стоит и шумит. А дворяне и духовные — мудрая охрана его, мудрое сбережение его» (346). В разговоре же с неким инженером, равнодушно относящимся к церкви, Розанов с пафосом говорит о значении сельских церквей для крестьян:

Знаете, чего народ любит храм Божий и храмосиждительство? В нем он *коронует самого себя*. Вот отчего мысль каждого села — иметь свой храм, непременно свой и непременно отдельный и самостоятельный. [...] «Мой храм», «наш храм», «наш сельский» или «У нас на Никитской улице». И вот он входит в «свое место», «свое владение» и «свое упование», где говорят самые дорогие ему слова. Молятся о Царе и Царице. (365; курсив в оригинале)

Таким образом, у Розанова на периферии особенно легко вызываются эстетизированные образы, представляющие имперскую цельность и целостность. Очевидно, что он сам им верит и заставляет верить читателей. Надо сказать, что розановская кажущаяся наивность имеет и политическую функцию.

Проблема же с подобными образами состоит в том, что они склонны покрывать социальное многообразие, нередко вызывая напряженность и вражду к тому, что могло бы его представить. Нужно заметить, что это и случилось с Розановым, который в Сахарне уделяет внимание «еврейскому вопросу» и черте оседлости. Характерно, что он пользуется случайным разговором с молдавским возничим, нападающим на евреев, которые, по мнению того, эксплуатируют местных жителей. Но слова возничего, как нам кажется, сильно переделаны и приукрашены писателем, играющим роль пассивного слушателя:

«Черта оседлости», может быть, и сохраняет что-то для самой России, но для самой «черты оседлости», и именно для всего русского здесь, для всего *местного*, для этих темных валахов, для хохлов, для поляков, она ужасна. Здесь все съедено, разорено евреями, все извращено и погублено. (340; курсив в оригинале)

Между тем Розанов, как бы удивившись и встревожившись этими словами, делает многозначительную оговорку как турист, имеющий «право» верить своим впечатлениям: «Я слушал, и это мне казалось чем-то совершенно новым, о чем я никогда не слыхал. Передаю все в том “сыром материале”, как взял с земли, не прибавляя ни размышления, ни даже “да” или “нет”, для коего я некомпетентен» (341).

Повторим, что кажущаяся наивность Розанова, как бы субъективна и мимолетна она ни была, имела определенную политическую функцию. Он и сам это хорошо сознавал. Согласно его концепции, имперская многонациональность и многокультурность должны были быть восхвалены только в том случае, если в них утверждалась русская доминантность. И он ее нашел почти везде; только «редкие» исключения приводят его в беспокойство, заставляя снова и снова возвращаться к имперской теме в туристических очерках.

Туризм и молодежь: чему ей научиться в дороге

Путешествие и туризм традиционно имеют тесную связь с молодыми людьми, желающими увидеть мир и получить хорошее воспитание. Как уже отмечалось, в развитии российского туризма в начале XX в. важное место занимали педагогические инициативы. В этом отношении интересно заметить, что Розанов обращает особенное внимание на молодых туристов как за границей, так и внутри России. Он очень одобряет данную тенденцию: «Одно из ценных приобретений наших новых годов — большая подвижность молодежи» (197), которой не мог пользоваться «средний русский человек» прежнего поколения. А теперь не то, подчеркивает он:

С весною почти все ученики частных школ куда-нибудь «собираются». Младшие классы — поближе, осмотреть свою губернию или смотреть «достопримечательные места» соседних губерний; ученики старших классов, а особенно студенты и курсистки — за границу и даже — за границы Европы... [...] На молоденьких, свеженьких ногах побежало русское юношество по всем направлениям... Это — целое преобразование, незаметное, тихое... (198)

Розановский оптимизм по поводу «странствующей или, вернее, начинающей странствовать молодежи» (198) представлен с серьезным намерением помочь развитию данной тенденции. Например, в разделе о летних курсах для иностранцев в Гренобле он одобрительно описывает, как там учатся молодые иностранцы, подробно передавая стоимость и перечень лекций:

Жажда научиться мимоходом очень развита у русских. Отправляясь во множестве на Западе на летние месяцы отдохнуть, толпы русской молодежи обоего пола ищут увидеть что-нибудь интересное и узнать что-нибудь нужное, но часто колеблются в выборе места. Настоящая заметка имеет своей целью помочь в этом выборе. (205)

Кроме учебы, продолжает Розанов, в этом маленьком французском городе учащимся иностранцам часто устраивают экскурсии в Альпы, и есть шансы подружиться с разнообразным обществом итальянцев, немцев, французов, англичан. Он заключает этот очерк надеждой, что его заметка «может указать многим русским добрый путь на предстоящее лето» (206).

Розанов обращает внимание на молодых туристов и по поводу внутреннего туризма. Весьма характерно, что он охотно описывает молодых женщин. В «Русском Ниле» (1907), серии очерков о Волге, он «любовался» двумя учительницами (он так считает) на пароходе:

Эти учительницы постоянно были вдвоем, и прочей публики для них точно не существовало. Примостившись где-нибудь поуютнее, они располагались со своим чаем или пили благоразумное молоко; затем которая-нибудь из них принималась за рукоделие, а другая читала ей вслух. Я прислушался; книжки были интеллигентные, идейные. И негромко они рассуждали между собою во время чтения. Так они учились, большим или малым учением, и во время отдыха. И все было так умно и мило у них. (316)

Розанов ведет себя характерно, прислушиваясь тайком, что чужие читают между собой⁴. В любом случае ясно, что писатель относится к этим туристкам весьма одобрительно.

⁴ Философ Н. О. Лосский в мемуарах пишет, что Розанов хотел узнать, что он читает: «Постучит в дверь моего кабинета и, едва услышав “Войдите”, быстро отворяет дверь, бросается к письменному столу, на котором лежит раскрытая книга, и тотчас смотрит, что я читаю. Может быть, он всех людей старался так поймать врасплох и узнать этим способом их интересы» (Лосский 2008: 169).

На том же пароходе Розанов познакомился с другой девушкой, которая ехала одна с намерением пожертвовать собой, ведя проповедническую деятельность среди народных масс. Писатель о ней беспокоится из-за слишком серьезного тона ее слов: «Идея жертвы, как что-то огромное и новое, сильнейшее самого Евангелия, заняла бедный ум девушки, может быть, начавший помрачаться» (319). Но все-таки он, вдохновленный ее загадочными словами, хочет верить, что она идет на «подвиг»:

И кто запишет эти подвиги? Кто знает о них? Я услышал и точнейшим образом передал первые строки тихого подвига. А сколько их, сколько среди горькой и благородной русской земли! И — клянусь, — как ни бедна и истерзана и, наконец, унижена теперь наша Русь, — я не захотел бы ни за что быть сыном какой-нибудь другой земли, кроме нее. Я думаю, тысячи читателей, пробежав эти строки мои, скажут: «Аминь». (320)

Характерная для него «модуляция» на патриотический тон заслуживает особенного внимания, если учитывать, что в очерках о Европе он желает, чтобы русская молодежь там оценила «деликатность» или «цивилизованность» (198–200). Иначе говоря, Розанов поручает ей две задачи: научиться некоторым «европейским» ценностям и придерживаться «русских». Просветительские намерения у него сильно связаны с патриотическими, что, на наш взгляд, более или менее типично для туристов, привыкающих сопоставлять родину и чужбину. Можно сказать, что Розанов и тут ведет себя как типичный турист и хочет, чтобы и читатели стали такими же.

Вместо заключения: к стратегии «двойного контекста» Розанова

В. А. Фатеев говорит о двупланном и почти противоречивом восприятии Розанова в сегодняшней России: одни считают розановскую «метафизику пола» чуть ли не главным его вкладом в русскую философию, между тем как другие черпают у него вдохновение в связи с идеей православия как основы национального самосознания. Исследователь отмечает: «Как ни странно, оба эти непримиримые направления находят себе поддержку и опору в его сочинениях» (Фатеев 2013: 5).

На наш взгляд, подобная двуплановость понимания розановских мыслей основывается на его писательской стратегии использования двойного контекста, в котором воспринимались его сочинения. Конкретнее говоря, Розанов рассчитывал на оценку как «серьезного мыслителя» среди высших слоев интеллигенции, но в то же время и на массовое восприятие себя как популярного публициста среди широких читательских масс. При этом нужно отметить, что одновременное обращение к этим двум типам читателей становится возможным именно благодаря его особенному стилю.

Что касается туристических очерков, можно заключить, что они являются одним из самых «розановских» жанров, в котором писатель тонко улавливает

изменение российского общества начала XX в., поддерживая контакты с читателями как можно более широкого круга (Нонака 2013; Нонака 2015). Учитывая, что развитие туризма оказывает воздействие на трансформацию всей страны, Розанов пытается осмыслить его возможности, обращаясь к тем, кто мог бы эту трансформацию осуществить.

ЛИТЕРАТУРА

- Долженко Г. П. 1988. *История туризма в дореволюционной России и СССР*. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета.
- Кулик С. В. 2015. Особенности буржуазного и пролетарского туризма в России XX века // *Вестник Новгородского государственного университета*. № 90. С. 35–38.
- Лосский Н. О. 2008. *Воспоминания. Жизнь и философский путь*. М.: Русский путь.
- Николюкин А. Н. 2018. *Розанов*. М.: Молодая гвардия.
- Нонака С. 2013. Значение писем читателей для эволюции творчества В. Розанова («В мире неясного и нерешенного» и др.) // *Japanese Slavic and East European Studies*. Vol. 33. С. 61–83.
- Нонака С. 2015. Самопозиционирование консерватизма Василия Розанова // В. Гречко, С.-К. Ким, С. Нонака (ред.). *Дальний Восток, близкая Россия: Эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии*. Белград: Логос. С. 25–39.
- Розанов В. В. 2006. *Признаки времени (Статьи и очерки 1912 г.)*. М.: Республика.
- Розанов В. В. 2017. *Путешествия. Полное собрание сочинений: в 35 т.* Т. 7. СПб.: Росток.
- РЭ 2008. *Розановская энциклопедия*. Сост. и гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: РОССПЭН.
- Усыскин Г. С. 2000. *Очерки истории российского туризма*. СПб.: Герда.
- Фатеев В. А. 2013. *Жизнеописание Василия Розанова*. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Пушкинский Дом.
- Фатеев В. А. 2021. *Н. Н. Страхов: Личность. Творчество. Эпоха*. СПб.: Пушкинский Дом.
- Фомин А. И. 2015. «Бог послал меня с даром слова...»: *Язык и стиль лирико-философской прозы В. В. Розанова*. СПб.: Гуманитарная Академия.
- Gorsuch A., Koenker D. 2006. Introduction. In: A. Gorsuch, D. Koenker (eds.). *Turizm: The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism*. Ithaca: Cornell University Press. Pp. 1–14.
- MacCannell D. 2013. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press.
- MacReynolds L. 2006. The Prerevolutionary Russian Tourist: Commercialization in the Nineteenth Century. In: A. Gorsuch, D. Koenker (eds.). *Turizm: The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism*. Ithaca: Cornell University Press. Pp. 17–42.
- Urry J., Larsen J. 2011. *The Tourist Gaze 3.0*. London: Sage Publication.

**Строки:
поэзия и проза**

ЕВГЕНИЙ ЯБЛОКОВ

ПАРОВОЗ КАК УЧАСТНИК СЕМЕЙНЫХ КОЛЛИЗИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА КОНЦА 1930-х ГОДОВ

Материалом статьи являются два сходных в сюжетном отношении рассказа Платонова — «Старик и старуха» и «Старый механик». В обоих речь идет о бездетных супругах и позднем обретении ребенка, причем там и здесь, особенно во втором случае, одним из участников процесса «деторождения» оказывается паровоз, с которым связана сложная система коннотаций. Значение паровозной темы в платоновском творчестве общеизвестно, этот вопрос не раз становился предметом рассмотрения. Паровоз у Платонова часто выступает как «равноправный» с людьми персонаж, и его образ содержит антропоморфные черты. При этом изображение паровоза не выходит за рамки жизнеподобия, машина не становится фантастическим существом; однако система отношений людей с паровозом (точнее, отношений «вокруг» него) создает впечатление одушевленности машины и ее непосредственного участия в человеческой жизни, не только духовного, но и «телесного». Вместе с тем, начиная с первых лет творчества писателя, в его мире присутствует дискурс «революции-паровоза», который сохраняет важное значение и в тех случаях, когда речь идет, как кажется, о сугубо «семейных» ситуациях — подобных тем, которые изображены в упомянутых рассказах (к этому вопросу мы вернемся в конце статьи).

Подобно многим платоновским рассказам 1930-х гг., генерационные (связанные с деторождением) коллизии в «Старике и старухе» отражают отношения героев с *временем* — говоря шире, речь идет об оппозиции время vs вечность, и в подтексте совмещены соответствующие системы темпоральных координат. Временная семантика актуализирована в самом заглавии, где оба существительных обозначают финальную стадию человеческой жизни. На первый взгляд это противоречит основной ситуации, в основе которой — стремление «повторить» жизнь и, как кажется, «отступить» от старческого возраста. Однако подчеркнем существенное отличие платоновского рассказа от традиционных сюжетов о возвращении молодости, то есть об «уходе» в идиллическое прошлое. Мечта старухи — не омоложение, а возобновление *полного* цикла

жизни с «приходом» в прежнюю точку: «я бы опять сначала влюбилась в тебя, пожила немного и потом умерла...» (478¹).

Заглавие рассказа отсылает к сказочной формуле «жил старик и старуха», «жили старик со старухой» и пр.; в сказках старики представлены как бездетные (см. Афанасьев 1984: 53, 63, 69, 132, 244), известен и мотив «чудесного» появления маленькой девочки у одиноких старых супругов (см. Афанасьев 1984: 244). При этом у Платонова «реализовано» устойчивое сочетание «мать-старуха», но его компоненты, по сравнению с традиционной семантикой, не дополняют друг друга, а взаимно противостоят: понятия «мать» и «старуха» мыслятся как взаимоисключающие, их «соединение» представлено как нечто необычное. В узусе словосочетание «мать-старуха», «старуха-мать» подразумевает наличие *взрослых* детей. В рассказе же отмечено, что у старика и старухи есть взрослый сын и четверо внуков (477), но они не участвуют в жизни главных героев — характерна адресованная сыну фраза старика «мать плачет по тебе, а я тоскую» (478), словно речь идет о мертвом. Фактическая «бездетность» стимулирует намерение героини вернуться к «исходной» точке жизни с мужем, повторив ее от начала до конца:

— Как бы я хотела встретить еще раз такого же, каким был ты — живой, увлекательный, искренний, такой первобытный! И сама бы я еще побыла молодой: я бы опять сначала влюбилась в тебя, пожила немного и потом умерла... Больше мне уж ничего не надо!

— Ну, едва ли ты потом бы умерла! — отвечал жене старик.

— Нет, правда, умерла бы, — говорила старуха. — Я уже два раза видела бы свое счастье: в первый раз я поспешила и не упомянула его, а во второй — спохватилась бы... (478).

Здесь, по существу, изложен весь сюжет рассказа, построенный на «удвоении» хронотопа, когда «основная» жизнь героев осложняется парадигмой «повторной» жизни. Говоря о смерти, старуха не «приглашает» мужа умереть вместе с ней — предполагается, что после нового жизненного «круга» траектории существования героев должны разойтись. В итоге именно так и происходит: одна умирает, другой остается жить (причем возникает вопрос о том, «смертен» ли он в принципе). Характерно, что в финале, говоря о жене, старик фактически «цитирует» вышеприведенный разговор, заключая: «Она зато счастливой умерла...» (485).

Два «витка» жизни подобны в главном пункте: рождение девочки «симметрично» совершившемуся некогда (вероятно, около сорока лет назад) рождению сына. В сущности, стремление старухи прожить жизнь «сначала», зачав ребенка в «неположенный» срок, — это революционная идея по отношению к системе мироздания, природному порядку. Героиня же считает столь свободное обращение с временем показателем «нормы»:

¹ Рассказы «Старик и старуха» и «Старый механик» цитируются по (Платонов 2011a) с указанием страницы. Курсив в цитатах — наш.

...Она стала говорить, что если б люди не рожали, потому что они старые или потому, что они бедные, или оттого, что настроения у них нету, то давно все умерли бы и никого не было бы, росли бы одни травы с деревьями и ползали ящерицы (479).

Важно, что речь идет о родителях не просто *старых*. Первая же фраза рассказа: «Муж и жена *прожили жизнь*» (477), — создает ощущение близости смерти. Его усиливает топоним Крест: герои живут в городе «под» этим именем, словно буквально «под крестом», как в могиле (ср. фразеологизмы «поставить на себе крест», «поставить крест на своей жизни»). Отметим также эпизод, где старик и старуха «*лежали рядом и вспоминали прошедшую жизнь*», — характерно, в каком образе героиня представляет здесь мужа: «...*покоится* (хотя специально отмечено, что супруги не спят. — Е. Я.) *сейчас рядом с ней и стал уже ветхим, маломощным от старости*» (478). Подобные детали намекают, что герои изначально представлены в «пограничном» состоянии между жизнью и смертью и могут быть соотнесены с типом платоновских персонажей, воплощающих «запредельное» существование

Критик 1930-х гг. А. С. Гурвич усмотрел в платоновском рассказе некрофильские и геронтофильские эксцессы, квалифицируя намерение «старика пенсионера и его жены <...> на склоне лет <...> “почать ребенка”» как «отталкивающий, противоестественный, патологический факт», тем более что в финале наряду с умершей роженицей фигурирует мертворожденный ребенок прораба: «Мертвая старуха, мертвый мальчик, половая близость стариков — все это под флером умильной, проникновенной человечности» (Гурвич 1994: 404). Оставляя в стороне агрессивно-предвзятые оценки (хотя Гурвичу все же не откажешь в наблюдательности и внимании к деталям), заметим, что в рассказе действительно важен образ «проницаемой в обе стороны» границы между жизнью и смертью, воплощена характерная для Платонова модель натально-мортального круговорота. В мифологическом аспекте «бытовая» история обретает расширительное значение — речь идет о намерении «покойных» не просто *ожить*, но «воплотиться», оставив *потомство* в мире «живых».

С «замыслом» старухи, противопоставляющей рождение детей миру «трав с деревьями <...> и ящериц», перекликается дискурс антропогенеза, вводимый несколькими комичными деталями. Героиня говорит, что хочет обрести мужа «первобытным»² (478), то есть, интерпретируя фразу каламбурно, — на «доисторической» стадии. Характерно, что после того как жена пресекает попытку старика «повторить» жизнь не природно-«органическим», а формально-«канцелярским» способом (путем просмотра «архива своей *служебной*, истек-

² В Словаре Д. Н. Ушакова у слова «первобытный», наряду со значениями «относящийся к доисторической эпохе» и «находящийся на низших ступенях культурного развития», отмечено шутовое значение «прежний, бывший» — из старинного канцелярского выражения «уволить, перевести в первобытное состояние» (Ушаков 1939: 88).

шей жизни»³ (479)), он обращается к еще более глубоким «истокам» своего существования, принимаясь читать «старую, забытую книжку <...> В той книге вкратце было написано, что человек произошел от обезьяны. “Неужели?” — испугался пенсионер и вторично обратился к зеркалу, чтобы проверить, насколько это правда» (480). При внешней «несерьезности» эпизода в нем усматривается вариация книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»:

Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор. И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором. <...> Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком (Ницше 1990: 8–9).

Актуализация ницшеанского мотива «любви к дальнему и будущему» (Ницше 1990: 43) уместна потому, что в «Старике и старухе», как и во многих других платоновских произведениях, налицо тема новой, «постисторической» реальности, прямое отношение к которой имеют не только новорожденная девочка, но и сам старик. Если старуха после «повторного» круга жизни возвратится во «внебытийное» состояние, то ее дочь и муж продолжат существовать в утопическом мире, символом которого является «завод *небьющегося* стекла» (482), воплощенная вечность. Возникновение завода служит для старика стимулом к тому, чтобы согласиться на «замысел» жены, — иначе говоря, придает герою сексуальную потенцию. Еще не зная о назначении строительства, он хочет быть причастным к нему: «Неужели я умру и не увижу будущей, высшей жизни?» (481). Любопытство «омолаживает» героя; показательна фраза жены: «А ты опять — как прежний!» (483). «Почав» ребенка, старик на следующее утро идет устраиваться на строительство, становясь там завхозом *детского сада* (482), — фигурально говоря, принимает «хозяйство» будущего, как бы «новый мир»: «Хотя старик заведовал лишь хозяйством в детском саду, но его стало касаться уже все в мире» (483). С этим утопическим миром связана и его будущая дочь.

В аспекте мифологических коннотаций очевидно, что девочка изначально наделена необычными свойствами, поскольку «генетически» причастна вечности в двух «ипостасях»: в виде потустороннего бытия (смерти) и в образе утопической «высшей жизни». Свою «внеисторическую», мортальную природу она демонстрирует при появлении на свет, «убивая» мать, — «старуха-мать» и «дочь-внучка» онтологически «разнородны». О последней в финале говорится: «Вырастет, *матерью новых людей будет!*» (483). Фраза, на первый взгляд имеющая вполне бытовой смысл (= тоже родит детей), с учетом распространенной в советской риторике формулы «новый человек» обретает символическое значение — подразумеваются существа, онтологически «иные», чем прежние люди.

³ Отметим двусмысленность слова «служебный»: наряду с ситуативным значением «относящийся к службе» (ср. «служебное время») в нем актуализировано значение «второстепенный» (Ушаков 1940: 280), то есть неважный.

Наряду с фольклорно-мифологическими параллелями сюжет рассказа вызывает ветхозаветные ассоциации (вспомним примененный в отношении старика эпитет «ветхий»). Актуализируется история Авраама и Сарры, ребенок которых (правда, мальчик, а не девочка) родился, когда отцу было 99, а матери 90 лет (Быт. 17:17, 24). По поводу деторождения Сарры Бог говорит Аврааму, что «произойдут от нее народы» (Быт. 17:16); сходным образом платоновский герой на реплику жены о возможной «девочке» отвечает: «Подрастет и сама нарожает — мальчиков и девочек» (482). Иначе говоря, «старуха-мать» произвела на свет «новую мать» — ср. образ Авраама и Сарры как «прародителей»⁴. Подобно Библии, в платоновском рассказе подразумевается большой масштаб потомства, причем потенциал будущего «материнства» новорожденной как бы подчеркнут ее собственными размерами: «Ребенок вышел большим» (483). Именно это привело к смерти «старухи-матери» — вместе с тем физические кондиции «дочки-внучки», «новой матери» удостоверяют ее адекватность утопическому миру.

Еще более важны *новозаветные* ассоциации. Центральный мотив рассказа отсылает к эпизоду рождения Богородицы. Как явствует из апокрифического Протоевангелия Иакова (II в.), Богопраматерь Анна родила девочку после долгого бездетного брака (см. Апокрифы 1989: 117–118; Жития 2010: 210). В таком контексте рождающаяся в рассказе девочка обретает явственные «всемирные» коннотации; при этом подчеркнута динамика образа ее отца, переходящего из «ветхого» состояния в «новое».

Отметим дилемму бессмертия и деторождения, актуализируемую в разговоре старика и прораба. Последний как бы агитирует за смерть, подчеркивая не просто ее непреложность, но даже необходимость:

— Умирать ведь тоже нужно: если бы мы были вечными, не надо бы детей рожать. Разве это хорошо?

— Это плохо, — ответил старый человек и, опустив лицо, тихо заплакал (484).

Однако реплика прораба состоит из двух утверждений, и неясно, на какое из них реагирует старик. Ситуативно он подтверждает, что рожать детей (а стало быть, умирать) *нужно*; но ответ героя можно понять и по-другому. Из слов прораба с равным основанием следует, что смерть обусловлена инстинктом деторождения — появившиеся на свет «новые» люди «вытесняют» родителей. Соответственно, референтный план фразы старика «это плохо» неясен; в ней можно усмотреть как отрицание «нужности» умирания, так и отрицание «нужности» рождения, тем более что, отвечая прорабу, старик плачет и причиной слез является, конечно, *смерть* жены.

4 Ветхозаветная топики бурлескно сочетается с антропогенезом по Дарвину — о старике, читающем про обезьян, говорится: «Он не знал раньше, кто его дальние *родоначальники*» (480).

Притом дальнейшие слова прораба, что у него «недавно мертвый мальчик родился» (484), идут вразрез с утешительным аргументом, поскольку в данном случае смерть не «способствовала» деторождению, а *воспрепятствовала* ему, так что вышеописанная логическая конструкция разрушается. Как бы то ни было, в финале прораб помогает старику «устраивать кормление его ребенка и похороны *старой жены*» (485) — не исключено, что кормилицей для девочки станет недавно родившая, но лишившаяся ребенка жена самого прораба, которая, фигурально говоря, выступит в роли «новой жены» старика. Характерно, что прораб ведет старика буквально «за руку» (484), принимая на себя заботу о нем и его ребенке; таким образом, получает продолжение «оборвавшаяся» было линия жизни самого прораба и его жены. Фактически ребенок старика и старухи «принадлежит» двум супружеским парам, как бы совместно «рожден» ими (дополнительная мотивировка того, что он «вышел большим»), а в более широком смысле — несет «всечеловеческие» коннотации.

Возвращаясь к ситуации, когда старик пребывал в нерешительности по поводу «несвоевременного» продолжения рода, отметим, что наряду с «заводом небьющегося стекла» важным «аргументом» для героя явился *паровоз*, созерцание которого придало старику силы как моральные, так и физические:

Паровоз запел в отдалении, везя мимо города Креста пассажиров — может быть, в Ленинград, может быть, на Дальний Восток: люди теперь действуют смело, живут широко и мчатся по земле. «Эва, почну я ребенка! — решил старик. — Правда, я живу — или мне кажется?» (482).

Упоминание о Ленинграде неслучайно: паровоз ассоциируется с живущим там, но «отсутствующим», далеким сыном старика. Герой, увлеченный идеей «нового мира», зачатки которого видит перед собой, действует «по примеру» паровоза, мчащегося в будущее, — паровоз как бы «соучаствует» в зачатии девочки. Подобные эротические ассоциации широко распространены в платоновских произведениях, и одним из наиболее ярких проявления «машинофильного» дискурса (подробнее: Яблоков 2014: 433–446) является рассказ «Старый механик».

В нем тоже можно видеть отголосок сказочного сюжета о чудесном появлении ребенка у немолодых супругов: «Мы бездетные, а он без отца, без матери живет» (517). В отличие от традиционных сказок, сын Петра Савельича и Анны Григорьевны «возникает» сразу во взрослом виде, и это усиливает элемент фантастичности, поскольку его явление воспринимается как «воскресение» умершего во младенчестве (514) их родного сына. При этом, в отличие от феномена «сверхпоздней» фертильности в «Старике и старухе», появление Кондрата не содержит ничего необычного, разве что метафорически «перераспределены» родительские функции — «сын» явлен не матерью, а отцом.

Если для героя рассказа «Старик и старуха» паровоз послужил лишь одним из факторов установления экзистенциальной связи с «большим» временем (по сути, с вечностью) и к тому же «либидинозным» стимулом, то в «Старом

механике» паровоз, в соответствии с профессией героя (к которой в полной мере причастна его жена) выступает одним из главных персонажей. Он объявлен буквально членом семьи Петра Савельича (514), но при этом не явлен в рассказе «воочию» — сопоставим в «Старике и старухе» так же «внесценического» взрослого сына героев, в образе которого подчеркнуты «механические» черты (характерны его ритмичные «одинаковые» письма (477)). Но если сын старика и старухи фатально далек от них, не принимая даже косвенного участия в событиях, то в «Старом механике» машина находится в центре внимания, и ее судьба обсуждается на протяжении всего действия (которое, кстати, охватывает одни сутки, с вечера до вечера).

Учитывая «вовлеченность» паровоза в семью, а также совершившийся в финале «обмен» паровоза («Машина в ремонт пошла!» (517)) на «сломавшего» его Кондрата, можно сказать, что паровоз в рассказе выступает в *сыновней* роли. Такая антропоморфизация вполне обычна для Платонова — симбиоз машинного и детского дискурсов намечен еще в предисловии к книге «Голубая глубина»:

...Кроме поля, деревни, матери и колокольного звона я любил еще (и чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машину, ноющий гудок и потную работу. Я уже тогда понял, что все делается, а не само рождается, и *долго думал, что и детей где-то делают под большим гудком, а не мать из живота вынимает* (Платонов 1985: 487).

«Детскость» машины получает буквальное выражение во фразе Анны Гавриловны: «Водили бы потише, полегче, и паровозы бы у вас здоровые были, как упитанные толстые дети!» (516). Материнской заботой обусловлено и декларируемое ею «неприятие» ударничества: «Всё тяжеловесы они возят и носятся как бешеные, аж рельсы воют» (516) (очевидный намек на машиниста П. Ф. Кривоноса, который в 1935 г. вдвое увеличил скорость вождения грузовых поездов именно на паровозе «Э»). Однако функция паровоза в рассказе далеко не исчерпывается детскими конотациями.

Слова о «паровозе серии “Э”, на котором работал Петр Савельич» (514) ассоциируются с одной из известнейших фраз комедии «Ревизор»: «Э! сказали мы с Петром Ивановичем». Но в гоголевском контексте более актуальны параллели со «Старосветскими помещиками»: например, подобны (конструктивно и тематически) заглавия произведений⁵, сходно отношение к героям — сплав сентиментальной патетики и юмора. Подобно автору «Старосветских помещиков», Платонов акцентирует тему еды («От пищи горе скорее пройдет, в пище есть своя добрая душа, и, когда съешь ее, она в нас очутится...» (516)), хотя

⁵ В платоновском случае названа не пара супругов, а один из них. Однако в ряде прижизненных публикаций рассказ имел заглавие «Жена машиниста» (619), объединявшее обоих героев и к тому же косвенно актуализировавшее образ машины, зато не предполагавшее словесной игры «старосветские» / «старый».

и не утрирует ее так, как Гоголь, — легкий комизм проявляется лишь в финальной дискуссии об «оладьях» и «блинцах» (518).

В отличие от гоголевской идиллии, которая «непроницаема» извне и разрушается лишь смертью Пульхерии Ивановны (сравним финал «Старика и старухи»), в «Старом механике» персонажи находятся в неординарных отношениях с домашним хронотопом: Анна Гавриловна пребывает исключительно в границах квартиры, а Петра Савельича мы видим в «челночном» движении между «внутренним» и «внешним» мирами: герой вечером появляется в квартире, ночью исчезает из нее и следующим вечером вновь появляется. Из двух других персонажей — паровоза и Кондрата — первый существует исключительно во «внешнем» пространстве, второй в итоге перемещается «внутри». Заметим, что реальность, с которой Петр Савельич (и, соответственно, Кондрат) взаимодействует за пределами квартиры, имеет «экстремальный» облик: езда на паровозе в метель и мороз со скоростью 40–50 км/ч, то есть при соответствующем встречном ветре. Однако признаком идиллической структуры можно считать то, что не только пространство, но и повествование в рассказе организовано по «драматургическому» принципу: все железнодорожные и вообще выходящие за границы квартиры («внесценические») эпизоды «исключены» из компетенции повествователя — их изложение «поручено» самим персонажам.

Акцентированный «вьюжный» характер окружающего мира («Он был в поездке, в пурге и на морозе» (511)) заставляет обратить внимание на имена главных героев. В поэтониме Петр Савельич соединены имена «парных» персонажей романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» — Петра Гринева и Савельича. При этом имя жены несущегося сквозь «пургу и мороз» машиниста — Анна Гавриловна — видимо, отсылает к пушкинской повести «Метель», героиню которой зовут Марьей Гавриловной. В обоих произведениях Пушкина мотив снежного хаоса сочетается с матримониальной темой — подобная «комбинация» (хотя в метафорически-гротескном виде) намечена и в «Старом механике».

Поэтоним заглавного героя рассказа примечателен в новозаветном контексте. Рядом с именем Петр отчество Савельич (Савелий < Саул) вызывает однозначные ассоциации с историей апостола Павла, для которого смена имени стала знаком духовного перерождения (Деян. 13:2, 9); соответственно, платоновский герой — потенциальный «Петр Павлович». Имена первоверховных апостолов (в обоих случаях полученные после переименования) символизируют, с одной стороны, изначальную приверженность истине (Симон и Петр как «синонимы»), с другой — трудный переход к ней (Савл и Павел как «антонимы»); сочетание «вариантов» корреспондирует с динамикой характера платоновского героя. В то же время, с учетом пушкинских коннотаций, имя героини Анна / Марья Гавриловна актуализирует богородичный дискурс, напоминая как о святой Анне и рождении ею Марии (вспомним «сверхпозднее» зачатие девочки в «Старике и старухе»), так и о явлении архангела Гавриила к Марии в эпизоде Благовещения (Лк. 1:30–32).

Подобные ассоциации не кажутся случайными, поскольку в «Старом механике» налицо не только детский, но и генерационный дискурс — введен мотив деторождения, сопровождаемый эротическими коннотациями. Характерно, что среди множества возможных дефектов Платонов, прекрасно разбирающийся в устройстве машины, выбрал неисправность, явно придающую паровозу антропоморфный облик: «У него *палец* греется...» (511). Далеко не все читатели представляют себе палец кривошипа⁶; вместе с тем у паровоза отсутствуют конечности и не может быть пальцев в «человеческом» смысле. Поэтому закономерны фаллические ассоциации — образ паровоза как *члена* семьи получает «наглядное» воплощение.

Это впечатление тем более усиливается при неожиданном и внешне немотивированном переходе диалога с производственной на адюльтерную тему:

— А палец-то ведь греется! — упрекнула Анна Гавриловна. — *Глядишь, он погрееется, погрееется, а потом и отвалится, вот и станет машина калеккой!*

— Пока я жив буду, пока я механик, Анна Гавриловна, *у меня ничего не отвалится* — ни в ходу, ни в покое.

— Да ну уж — *ничего у тебя не отвалится!* — осерчала Анна Гавриловна. — *Покуда со мной живешь, у тебя и не валится ничего, потуда ты и механик! А как начнешь дурить, как начнешь на разных вдов да баб бессемейных поглядывать, вот у тебя и повалится все...* (512).

В ответе Петра Савельича вполне обычная разговорная конструкция «у меня» (= при мне, в сфере моей компетенции) по аналогии с фразой «у него палец греется» обретает дополнительное буквально-«телесное» значение (= в моем составе). Соответственно, в подтексте реплики Петра Савельича «у меня ничего не отвалится», саркастически повторенной Анной Гавриловной, реализована семантика кастрации / импотенции. К тому же, говоря о беспутных «стариках» (513), Анна Гавриловна вспоминает некоего Сеньку *Беспалого*, которого, судя по прозвищу, «неподобающее» поведение привело к печальному концу. В вину Беспалому ставится то, что он «беспризорную девчонку на квартиру привел» (513), — заметим, что спустя сутки после этого разговора собственный муж Анны Гавриловны «приведет на квартиру» одинокого юношу.

К тому же реализована «ужасная» судьба пальца, предсказанная женой машиниста: «Глядишь, он погрееется, погрееется, а потом и отвалится» (512). В финале Петр Савельич говорит о машине: «Болящий палец ей вывернули» (517). Именно «отрыв» пальца приводит к появлению «сына» — метаморфоза выглядит вариацией сказки «Мальчик с пальчик», которая в русском фольклорном варианте открывается чудесным появлением ребенка у старых бездетных родителей:

⁶ Сравним ранний очерк Платонова «Герои труда», где он рассказывал о работе своего отца Платона Фирсовича Климентова: «Паровозные пальцы срабатываются, Климентов их выдавливают и вставляет новые, и ни разу не было, чтобы они преждевременно ослабли, были не так вставлены» (8: 599).

Жил себе старик со старухой. Раз старуха рубила капусту на пироги, задела нечаянно по руке и отрубила мизинный палец; отрубила и бросила за печку. Вдруг послышалось старухе, кто-то говорит за печкой человеческим голосом: «Матушка! Сними меня отсюда». Изумилась она, сотворила честной крест и спрашивает: «Ты кто таков?» — «Я твой сынок, родился из твоего мизинчика» (Афанасьев 1985: 336).

Если в сказке рождение сына описано как «оживление» материнского пальца, то в рассказе «Старый механик» существом, из «пальца» которого (во всяком случае, в связи с ним) возникает новый «член семьи», является паровоз. В отличие от сказки, палец отнюдь не мал — это вполне соответствует размерам «производящего» организма.

Паровоз как существо, обладающее «фаллосом», но при этом реализующее материнскую репродуктивную функцию, вызывает амбивалентные «гендерные» ассоциации, имеет *андрогинный* образ. В рамках сюжета отношения Анны Гавриловны с паровозом носят сугубо «заочный» характер, но при этом содержат эротические оттенки. Так, в диалоге о пальце она говорит мужу: «...ты мне всю машину искалечишь, а *чего тогда с тебя взять?*» (511), — словно супружеские отношения исчерпываются состоянием паровоза. В «телесном» смысле Петр Савельич тоже предстает его «двойником», причем возникает чуть ли не намек на «оборотничество» героя: Анна Гавриловна «чутко ощущает еле слышный запах машины от <...> волос и одежды» (514) мужа. Показателен и упрек Петра Савельича жене по поводу Кондрата: «*А ты паровоз любила <...> и меня иногда вдобавок, а надо было вот его*» (518).

Однако у паровоза-«андрогина» есть линии «отношений» с обоими супругами. В контексте темы легкомысленного «вольничания», чреватого «потерей пальца» (512), незнакомый «сын», представленный Анне Гавриловне мужем, метафорически воспринимается как плод связи «старого механика» с машиной — того самого «адюльтера», об опасности которого для стариков говорила жена. Характерно в этой связи замечание Петра Савельича: «Жизнь не бедное дело, в ней все случается...» (513). Наличие «сына» выглядит как доказательство мужской состоятельности Петра Савельича («у меня ничего не отвалится»). Но сбывается и «пророчество» Анны Гавриловны, которая мнимым «ветреным» (ср. движение на паровозе сквозь пургу) поведением мужа мотивировала упадок его мастерства и, соответственно, деградацию машины, «недуг» которой может быть метафорически сопоставлен с актом родов.

«Телесное» родство Кондрата с паровозом подчеркнуто в диалоге, где расхождение между супругами обусловлено различным пониманием слова «железо». Пытаясь успокоить мужа, переживающего из-за паровозного пальца, Анна Гавриловна говорит: «...железо тоже свыкается друг с другом — и терпит» (513), — подразумевая под железом металл «вообще», неживую материю (хотя из разговора о пальце как раз следует, что неживое проявляет свойства живого). Между тем для Петра Савельича железо — металл вполне конкретный; из реплики жены герой делает вывод, что она думает, будто пальцы криво-

шипов изготовлены из железа, и реагирует на это как на проявление крайнего невежества: «Тридцать лет с механиком живешь, а все малограмотная, как кочегар в банной котельной...» (513). Между тем в дальнейшем мотив «свыкающегося» железа откликнется во фразе Петра Савельича о том, что Анна Гавриловна должна «адаптироваться» к сыну «из машины» как к некоему новому устройству: «Вот тебе Кондрат — люби его и действуй дальше по моей инструкции, пока не привыкнешь!» (517).

Очевидно, что в усыновлении (518) Кондрата сублимировано неудовлетворенное родительское чувство Петра Савельича:

...Теперь даже младенческий образ сына уже стусеван был в памяти родителей: время, как мрак, покрыло его и удалило в свое забвение... Умерший сын точно ослабел и отстал где-то от своих родителей и навсегда потерялся в земле. Слабый голос умершего еще звучал иногда в душевном воспоминании отца, но голос тот был уже еле слышен и не трогал болью сердце Петра Савельича; лишь в сновидении, очень редко, образ умершего сына, жалкий и смутный, но живой, близко виделся отцу, и тогда отец кричал по сыну и звал его к себе из могилы (514).

Примечательно, что, несмотря на употребление слова «родители», о соответствующих переживаниях Анны Гавриловны не говорится и она эксплицитно не соотносит Кондрата с умершим некогда младенцем. Параллель между ними возникает в подтексте реплики героини, когда при появлении Кондрата она предвидит лишние хлопоты, думая о муже: «...малога в сыновья привел, — ему только и дела, старому, что заботу мне выдумывать!» (517). В данном случае «малый» — разговорное «парень, подросток» (Ушаков 1938: 183), которое при этом ассоциируется с формулой «старый да малый», означающей равную несостоятельность (прежде всего интеллектуальную) обоих: «старый что малый, а малый что глупый» (Даль 1984: 276). Вместе с тем слово «малый» воспринимается как знак «младенческих» — а также метафизических, поскольку Кондрат выступает двойником умершего ребенка, — коннотаций: «Сколько ему могло быть лет? Лет, должно быть, девятнадцать, двадцать. Столько же, пожалуй, что и сыну Петра Савельича и Анны Гавриловны, если бы он жил на свете» (514). Фактически речь идет о возвращении из потустороннего мира (где, однако, персонаж успел физически измениться в соответствии с законами «земного» континуума).

При всей внешней симпатии автора рассказа к паровозам «воскресший» сын героев, который возник буквально «ex machina», предстает *альтернативной* машине — недаром она из-за него оказалась сломана: «Весь состав встал вразтяжку на подъеме, его начали рвать вперед эти двое — Кондрат и его механик, и у них вышло происшествие» (517). Кондрат является помощником не Петра Савельича, а его напарника (514), но о последнем — таком же (по должности) машинисте, как главный герой, — мы ничего не знаем. Тем самым усиливается впечатление, что за поломку машины ответствен, наряду с Кондратом, Петр

Савельич; недаром Анна Гавриловна именно мужа обвиняет в том, что он «паровоз сломал» (517). Соответственно, стимулом к усыновлению Кондрата служит для Петра Савельича чувство вины:

Когда я увидел, что машина у них совсем изуродовалась и заболела <...> я поругал машиниста, а Кондрату хотел уши нарвать, но потом передумал — пусть, думаю, живет⁷, я его усыновлю и воспитаю, чтоб из него большой механик вышел впоследствии лет... (518).

Кондрат должен стать механиком, и очевидно, что критерии этого звания для Петра Савельича существенно превышают сугубо практические навыки обращения с паровозом. Характерны «синестетические» наставления героя, упрекающего Кондрата: «...надо было *увидеть* звук, если его слышать нельзя...» (517). Восприятие механика не разделено на конкретные чувства, и он не может ограничиться знанием (даже ощущением) «отдельной» машины: «Надо видеть всю целую природу» (515). В этом смысле «механик» — тот, кому на интуитивном уровне внятна система мироздания в целом (ср. термин «небесная механика», относящийся к движению небесных тел, то есть универсальных законов Вселенной). Петр Савельич намерен вырастить из Кондрата если не «сверхчеловека», то, во всяком случае, существо с необыкновенными способностями — какие присущи и самому «старому механику». При этом эксплицитно планы Петра Савельича обусловлены исключительно производственными задачами — усыновление Кондрата с перспективой обучения / воспитания выглядит не столько филантропическим актом в отношении человека, сколько защитной мерой для паровоза: «...будешь сыном, я тебя научу. А так вы нам все машины покалечите!» (517).

Появление Кондрата вносит новые черты в характеры главных героев. Действия Анны Гавриловны, повинующейся распоряжению Петра Савельича насчет нового «сына» — «люби его и действуй дальше по моей инструкции», — сперва показаны как рассудочные, не затрагивающие чувств: «...пусть Кондрат спит удобно и нежно, *если надо его считать сыном, а сердце затем само привыкнет его любить*» (517) (впрочем, эпитеты «удобно и нежно», конечно, вводят эмоциональную окраску). Но следующая сцена оказывается переломной — для мужа с женой «сын» предстает как бы неким неведомым существом: «...Петр Савельич и Анна Гавриловна долго стояли над спящим Кондратом, рассматривая его юное, утомленное и доверчивое лицо, открытый рот и закрытые, запавшие глаза» (518). Именно это созерцание приводит старого механика к выводу, что любовь к сыну должна быть для жены важнее, нежели любовь к паровозу

⁷ Оборот «пусть живет» — ключевая фраза, обозначающая смену отношения Петра Савельича к новому члену семьи. Наряду с фразеологическим значением, которое в шуточной форме обозначает отмену смертной казни (ситуативно речь идет лишь о том, чтобы «нарвать уши» Кондрату), а семантически примерно эквивалентно выражению «бог с ним», в данном случае эта фраза имеет буквальное значение «живет с нами».

и к самому Петру Савельичу, — фактически звучит идея превосходства «живой жизни» над производственными соображениями.

Одним из главных пропагандистских лозунгов 1930-х гг. был, как известно, тезис, выдвинутый И. В. Сталиным в 1931 г. на Первой всесоюзной конференции работников социалистической промышленности: «Техника в период реконструкции решает все» (Сталин 1951: 41). Но, при всей любви писателя-инженера к технике, в рассказе «Старый механик» с паровозом связана угроза дегуманизации (вспомним традиционную метафору «железный путь»); соответственно, освобождение от «машинофилии» открывает дорогу человечности. В этом контексте заглавие обретает дополнительные смыслы: слово «механик» ассоциируется с прилагательным «механический» в значении «бессознательный, безотчетный, невольный, где человек действует как машина» (Даль 1905: 844), а в слове «старый» актуализируется семантика «застарелости», «закоренелости». Впрочем, эти черты героев, несмотря на долголетнюю «изоляция» от мира, когда сфера их интересов была ограничена квартирой и «машиной», не являются «бесповоротными». В частности, знаменитая (причем повторяемая ныне к месту и не к месту) фраза Петра Савельича «без меня народ неполный» (515) означает перспективу *возвращения* «к людям», восстановление связей с ними.

Финал рассказа метафорически интерпретируется в том смысле, что давно умерший сын, которого «отец <...> звал <...> к себе из могилы» (514), наконец откликнулся и воплотился в реальном облике — это, в свою очередь, приведет к «возрождению» старого механика и его жены. Именно в «воскресительном» контексте можно трактовать заключительный (кажущийся «необязательным») диалог героев по вопросу о том, чем лучше завтра кормить Кондрата. Анна Гавриловна отдает предпочтение «блинцам» перед «оладьями», и Петр Савельевич не возражает. Однако дело в том, что «основная символика блина — поминальная, связанная с представлением о смерти и “том свете”» (Гура, Лаврентьева 1995: 193); соответственно, «блинцы», призванные обеспечить «телесное» благополучие нового «сына», которого «надо хорошо питать» (518), выступают и как символ поминок по сыну давнему.

Напоследок — несколько слов об автобиографических аллюзиях «Старого механика». Рассказ увидел свет в конце 1940 г. в журнале «Тридцать дней» (№ 11–12) и, судя по всему, написан вскоре после того, как собственный сын писателя 18-летний Платон, проведя около двух с половиной лет под арестом и в заключении, 4 сентября того же года был переведен из Норильлага в Москву для доследования, а 26 октября освобожден из-под стражи — «возвращен» репрессивно-государственной системой. В этом контексте сюжет о старых родителях, всецело преданных «железной» машине, но вследствие ее поломки получивших «живого» сына, обретает особый смысл. Слово «старый» в заглавии может интерпретироваться и как «давний»: Платонов подразумевает собственный опыт — вспомним, что, «не доучившись в технической школе», он «спешно был посажен на паровоз помогать машинисту» (Платонов 1985: 532).

Метафора паровоза-революции, «воплощенная» в бездушной государственной машине, придает тексту личностное, причем весьма мрачное, звучание. «Паровоз истории» в советском варианте предстает бессердечной силой, которая долгие годы оболыщала героев рассказа «сверхчеловеческими» ценностями, коверкая их души и лишая подлинного тепла. Лишь «сломавшаяся машина» внушает некоторую надежду на то, что гуманное начало в жизни может быть восстановлено.

ЛИТЕРАТУРА

- Апокрифы 1989. *Апокрифы древних христиан*. М.: Мысль.
- Афанасьев А. 1984. *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*. В 3 т. Т. 1. М.: Наука.
- Афанасьев А. 1985. *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*. В 3 т. Т. 2. М.: Наука.
- Гура А., Лаврентьева Л. 1995. Блины // *Славянские древности: этнолингвистический словарь*. В 5 т. Т. 1. М.: Международные отношения. С. 193–196.
- Гурвич А. 1994. Андрей Платонов // *Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии*. М.: Современный писатель. С. 358–412.
- Даль В. 1905. *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т. Т. 2. СПб.; М.: Товарищество М. О. Вольф.
- Даль В. 1984. *Пословицы русского народа*. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература.
- Жития 2010. *Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Димитрия Ростовского*. Кн. 1. М.: Ковчег.
- Ницше Ф. 1990. *Сочинения: в 2 т.* Т. 2. М.: Мысль.
- Платонов А. 1985. *Собрание сочинений: в 3 т.* Т. 3. М.: Советская Россия.
- Платонов А. 2011а. *Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы*. М.: Время.
- Платонов А. 2011б. *Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика*. М.: Время.
- Сталин И. 1951. *Сочинения: в 13 т.* Т. 13. М.: Государственное издательство политической литературы.
- Ушаков Д. 1938. *Толковый словарь русского языка*. В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 2. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- Ушаков Д. 1939. *Толковый словарь русского языка*. В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 3. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- Ушаков Д. 1940. *Толковый словарь русского языка*. В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- Яблоков Е. А. 2014. *Хор солистов. Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*. СПб.: Дмитрий Буланин.

СЕРАФИМА ЦЗУН-ХУЭЙ СЮН

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В СТИХАХ О. МАНДЕЛЬШТАМА¹

Время как материальный образ

Осип Мандельштам — поэт-зодчий своего времени, под его пером возникают образы времени, которые не только разнообразны, но некоторые из них весьма конкретны, даже материальны. Своеобразие временных образов в стихах поэта во многом обусловлено его чувствительностью к пространству. Мандельштам всегда тщательно конструирует пространство в своих стихах, что делает время в этом пространстве конкретным и ощутимым. Как утверждает сам поэт в своей ранней статье «Утро акмеизма» (1912<1913?>)², «акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю — значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии» (Мандельштам 1994: 382–383). Как известно, концепция «духа строительства» сформировалась в ходе литературой борьбы акмеистов и символистов, и мы видим во многих стихах, как поэт следует этой концепции. Одним из примеров является стихотворение «Айя-София»:

Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи подвешен к небесам.

И всем векам — пример Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.

¹ Исследование выполнено при поддержке Тайваньского Министерства науки и технологий (проект № 108-2410-H-002-034 «Код эпохи в поэзии и прозе Осипа Мандельштама»).

² Эта статья была задумана поэтом как поэтический манифест против символизма, однако она была отвергнута Н. Гумилевым и С. Городецким. Статья была опубликована лишь в 1919 году в журнале «Сирена» под редакцией В. Нарбута.

Но что же думал твой строитель щедрый,
 Когда, душой и помыслом высок,
 Расположил апсиды и экседры,
 Им указав на запад и восток?

Прекрасен храм, купающийся в мире,
 И сорок окон — света торжество,
 На парусах, под куполом, четыре
 Архангела — прекраснее всего.

И мудрое сферическое зданье
 Народы и века переживет,
 И серафимов гулкое рыданье
 Не покоробит темных позолот.

(Мандельштам 1990: 63–64)

Это стихотворение написано в 1912 г., в каком-то смысле оно перекликается со статьей «Утро акмеизма». С точки зрения поэта, Айя-София — это здание, построенное на месте, предназначенном Богом. Это место — Константинополь, ныне Стамбул. В связи с его особенностями, собору суждено стать местом сплетения крупных исторических событий и конфликтов, приметы времени поэтому конкретизированы, даже превращены в материальный образ. Эти сплетения отражаются под пером поэта в основном в пространственных образах: столбах, куполах и апсидах собора.

Широко известно, что столбы собора были перевезены по приказу императора Юстиниана (483–565) из храмов Древней Греции и Рима, в частности, из храма Солнца в Риме, из эфесского храма Артемиды (Дианы) и из храмов в Баальбеке. Но Мандельштам упоминает лишь один — Эфесский — храм и утверждает, что все «сто семь зеленых мраморных столбов» собора были привезены оттуда, хотя на самом деле оттуда доставили всего лишь восемь столбов. На наш взгляд, Эфесский храм — это обобщенный образ всех древних языческих храмов. Фактически во время правления императора Юстиниана Эфесский храм был уже разрушен, и столбы являются характерной иллюстрацией обрушения храма, хотя до этого они были символами его прочности и величия.

Мандельштам приводит пример захвата столбов императором Юстинианом не столько для того, чтобы показать могущество Византии, сколько для того, чтобы создать аллегорический образ. Природу такого образа раскрывает в своей статье В. Беньямин. Он так объясняет функцию руин (в данном случае руины — это столбы) для немецкой барочной драмы: «Аллегорическая физиономия природо-истории, представленная на подмостках драмой, действительно переживается как руина. С ней история чувственно переместилась на арену. И запечатленная в таком образе, история оборачивается процессом не вечной жизни, а скорее неуправляемого распада» (Беньямин 2002: 185). Сто семь стол-

бов из языческого храма выступают в качестве именно такой исторической аллегории для Айя-Софии. В соборе античные столбы образуют особое пространство, в нем не только на каждом столбе запечатлены приметы времени, но между каждыми двумя столбами словно развернут виртуальный экран, на котором показаны различные исторические события. Следовательно, столбы выполняют функцию свитка, или веера, что напоминает «веер явлений» Бергсона³. Мандельштам использует образ «веера явлений» Бергсона, чтобы рассматривать события, связанные друг с другом «не в порядке временной последовательности, а как бы в порядке пространственной протяженности» (Мандельштам 1994: 391). Когда античные столбы были перевезены из Эфесского храма в Софийский собор, то между собором и античными столбами из-за «порядка пространственной протяженности» возникла внутренняя связь. Различные исторические события могут, как створки веера, «развернуться во времени», но также с помощью зрительного движения они «поддаются умопостигаемому свертыванию» (там же: 400–401). Софийские столбы, таким образом, представляют собой и конкретный временной образ, и вместе с тем они служат своеобразным комментарием к бергсоновскому «вееру явлений».

Помимо столбов, поэт сосредоточивает большое внимание и на куполе. В нем поэт видит «дух строительства» зодчих⁴. Для поэта купол — «олицетворение законченности и гармонии человеческого бытия» (Бреева 2013: 91). С моменты постройки купол гармонично служит связующим звеном между людским миром и Господом. Более того, на протяжении полутора тысяч лет купол противостоял мощным стихиям, пережил эпоху Византии, нашествие крестоносцев и турецкое владычество. Купол как гениальное рукотворное произведение искусства демонстрирует свою священность и вечность. Недаром поэт говорит, что «голос материи [...] звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой» (Мандельштам 1994: 383). В «членораздельной конструкции» купола поэт видит материализацию времени, торжество «голоса материи», что и вдохновляет его на поэтическое творчество.

³ Учение Бергсона, особенно его мысли о системе явлений, осмысливается Мандельштамом в статье «О природе слова». Поэт очень увлечен идеей Бергсона о внутренней связи явлений, полагая, что таким образом явления могут рассматриваться отдельно от временной зависимости (Мандельштам 1994).

⁴ Собор Святой Софии в Константинополе построили в 532–537 гг. приглашенные императором Юстинианом I греческие математики и архитекторы Исидор Милетский и Анфимий Тралльский. Самая сложная часть проекта — большой купол. Чтобы равномерно распределить давление купола, зодчие с боков собора пристраивают полукупола с залами, а с внешней стороны устанавливают ребра жесткости. Техническое решение зодчих по тем временам считалось революционным. Купол неоднократно выдерживал мощные удары стихии и выстоял вплоть до землетрясения 989 г. После того как купол треснул, византийские власти призвали армянского архитектора Трдата организовать ремонт здания. Трдат не только восстановил купол, но и приподнял его над основным зданием собора. Восстановление купола было завершено к 994 году.

Вокруг стихотворения «Айя-София» существует много тайн, они связаны с постижением поэта вневременности. Например, слово «Айя-София» (*греч.* Ἁγία Σοφία) — изначальное название собора в эпоху Византии — означает «Святая Премудрость Божия», отсюда и русское название собора — «Святая София». Однако собор Святой Софии не уникален: в Киеве, Софии и Новгороде также есть соборы с тем же названием. Однако, собор с названием «Айя-София» уникален, он находится в Константинополе. Кроме того, при написании стихотворения Айя-София находилась под властью Османской империи, она перестала быть христианской святыней и функционировала как мусульманская мечеть⁵. Однако название «Айя-София» (*тур.* Ayasofya) продолжает использоваться турками. Учитывая вышеупомянутые факторы, мы считаем, что Мандельштам не случайно использует это слово для названия своего стихотворения. «Айя-София» является именно тем словом, которое живо своим «звучащим слепком формы» (там же 1994: 389). В эпоху от Византии до Османской империи слово уже стало «достоянием общим», оно было освобождено от временной зависимости, открыто для «всех времен, всех культур» (там же: 389–390). В этой цитате, приведенной из статьи «Слово и культура», поэт разъясняет идею о том, что слово не должно быть ограничено узким для него предметным содержанием и значимостью. Поэт надеется, что слово станет «не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» (там же: 390). Это значит, что само время доказывает универсальность и даже вневременность слова «Айя-София», и на протяжении полутора тысяч лет слово своим звучанием формирует образ времени.

Айя-София в Константинополе — это и христианская святыня, и святыня ислама. Предвидел ли строитель в самом начале строительства собора эту противоречивую двойственность? И возможно ли было ему это предвидеть? Мандельштам ставит этот вопрос перед строителем собора и при этом в качестве примера использует апсиду собора («Но что же думал твой строитель щедрый, / Когда, душой и помыслом высок, / Расположил апсиды и экседры, / Им указав на запад и восток?»). Отсюда возникают два вопроса: кто этот «щедрый строитель»? И почему в качестве примера приводится апсида? Строитель собора легко ассоциируется с Юстинианом Великим — его основателем. Однако нам достоверно неизвестно, соотносится ли на самом деле Юстиниан I с мандельштамовским образом «щедрого строителя»; также неизвестно, действительно ли он обладает «высокой душой и помыслом». Мы даже не можем быть уверены, хвалит или высмеивает поэт этого строителя. Но, несмотря

⁵ Собор был достроен и освящен в 537 г., и с того времени он служил христианской святыней почти тысячу лет. Но после того, как Константинополь в 1453 году завоевали турки-османы, собор был превращен в мечеть и выполнял роль мечети около пятисот лет. Лишь в 1935 г. по распоряжению президента Мустафы Кемала Ататюрка собору был присвоен статус музея. Однако 10 июля 2020 г. Госсовет Турции отменил решение Ататюрка 1934 г. В этот же день президент Турции Эрдоган подписал указ о превращении Айя-Софии в мечеть.

на эти сомнения, мы признаем, что противоречивая двойственность собора — это неоспоримый факт. И олицетворением этой двойственности собора является именно апсида. Особенность апсиды Айя-Софии заключается в том, что во время Византии она служила христианским алтарем, а при Османской империи — исламским михрабом. Со времен Византии и до эпохи Османской империи в апсиде Айя-Софии, в этом волшебном пространстве, пересекались разные религии и культуры; прошлые исторические события оставили свои следы во всех углах, на всех стенах и предметах, и поэтому время стало зримым и ощутимым. Недаром поэт подчеркивает, что особенность апсиды и экседры в том, что они направлены не «на запад или восток», а «на запад и восток» (курсив автора — С. С.). Таким образом, пространство — носитель времени, о чем ярко свидетельствует апсида Айя-Софии.

Полагаем, что с помощью Айя-Софии Мандельштам формирует образ вневременности. Обратим в этой связи внимание на купол собора, а также на детали вокруг него, такие как сорок окон и четыре ангела. Вокруг купола действительно сорок окон, и в этом Мандельштам точен. Но на парусах под куполом изображены не четыре Архангела⁶ (как в стихотворении), а четыре шестикрылых Серафима⁷. Здесь также поэт допускает неточность. Мы знаем, что в 1912 г. Мандельштам только начал свой путь в литературе. До этого он успел побывать за границей, был в Париже и Гейдельберге, где изучал европейскую философию и культуру. В память об этом путешествии поэт написал стихотворение «Notre Dame». Однако он не был в Константинополе и не видел своими глазами мечети Айя-София⁸. К тому же во время Османской империи внутренний интерьер Айя-Софии не был известен внешнему миру, более того, все мозаики с изображениями в то время были покрыты штукатуркой⁹. Тогда откуда поэт

⁶ Мозаика с изображением Архангела находится на сводах, примыкающих к апсиде собора (в апсиде висит известное изображение Богородицы и младенца Христа). На сводах были изображены два Архангела, но к настоящему времени сохранилась только мозаика с Архангелом Гавриилом на южном своде. Эти мозаики были созданы в 867 г. после окончания иконоборчества, и их образы считаются одними из «самых прекрасных в византийской монументальной живописи» (Лазарев 1986: 71). В середине XIX в. (1847–1849) в соборе были проведены работы по реставрации, и реставраторы — братья-архитекторы Гаспар и Джузеппе Фоссати — случайно обнаружили мозаики под толстыми наслоениями штукатурки, но вскоре мозаики вновь замазали.

⁷ Мозаики с изображениями шестикрылых Серафимов относятся к девятому (после окончания иконоборчества) либо к четырнадцатому веку. Изображения огромные, они достигают в длину более 10 метров. По какой-то причине турки считают Серафимов на парусах талисманами, и вместо того, чтобы их замазать, они прикрыли лица ангелов медными масками с многоугольной звездой. В 1935 г. во время восстановления собора реставраторы наконец убрали маску с лица одного Серафима, однако лики остальных трех Серафимов до сих пор закрыты масками.

⁸ До самой своей смерти Мандельштаму так и не удалось побывать в этом городе.

⁹ По поводу покрытия мозаик существуют разные утверждения. Одни считают, что после падения Константинополя в 1453 г. все мозаики и фрески собора были покрыты

знает о существовании четырех ангелов на парусах? Поэт, скорее всего, читал какие-то труды по истории византийской архитектуры и живописи и, видимо, из них получил представление о внутреннем интерьере Софийской мечети.

Из всех возможных книг, которыми мог пользоваться поэт, нас особенно интересует одна — живописный альбом «Айя-София» Фоссати (Fossati 1852)¹⁰. Архитектор Гаспар Фоссати (Gaspard Fossati, 1809–1883) проводил работу по реставрации в Айя-Софии в 1847–1849 гг. по поручению султана Абдул-Меджида I. В процессе реставрации случайно были обнаружены византийские мозаики, замазанные штукатуркой. Вначале мозаики были тщательно очищены реставраторами, но потом по требованию мусульман были снова замазаны. После окончания реставрационных работ Фоссати собрал все свои рисунки и опубликовал их в 1852 г. в Лондоне. Альбом Фоссати был доступен и в России, но только узкому кругу¹¹. Мы предполагаем, что Мандельштам мог ознакомиться с ним и, следовательно, узнать таким образом о местонахождении ангелов. Однако в силу того, что изображения с Серафимами в альбоме расплывчатые, поэт мог спутать Архангела с Серафимом.

Для нас альбом Фоссати интересен тем, что в нем показан реальный облик мечети XIX века. В альбоме изображено много исламских архитектурных сооружений, таких как минбары, михрабы, минареты, щиты с арабской вязью и т. д. Кроме того, изображаются и много мусульман в нефе мечети, которые либо стоят и разговаривают, либо сидят на земле спиной к стене.

Если Айя-София в альбоме Фоссати реальна, то в стихотворении Мандельштама ее образ идеален. И здесь Купол является наиболее подходящим предметом для изображения этого идеала. Поэт, используя движение лучей света, создает для купола особое пространство, в котором лучи проникают через сорок окон и освещают купол, а четыре шестикрылых Серафима (не четыре Архангела) высоко висят на парусах, охраняя купол сбоку («И сорок окон — света торжество, / На парусах, под куполом, четыре / Архангела — прекраснее всего»). Поскольку это единственное христианское изображение в Софийской мечети, то Серафимы для поэта «прекраснее всего». Визуально весь купол словно светится, будто парит в воздухе, а рассеянный свет заливают весь

щитами или штукатуркой. Другие же утверждают, что мозаики были видны в период Османской империи вплоть до XVIII в. Мозаики и фрески полностью замазали штукатуркой в XIX в. В качестве доказательства этого мы можем привести альбом Фоссати: на иллюстрациях все мозаики были уже невидимы. Но на рисунках все еще были видны изображения находящихся под куполом шестикрылых Серафимов на парусах.

¹⁰ Гаспар Фоссати — швейцарский архитектор, который работал в Санкт-Петербурге, а затем в русском посольстве в Константинополе, здание которого он построил. Служа при русском посольстве, архитектор принимал участие в реставрации Софийской мечети (1847–1849).

¹¹ В 1853 г. Гаспар Фоссати прислал в дар Академии Художеств один экземпляр альбома.

собор, делает его «купающимся в мире»¹². Как представляется, Мандельштам сознательно использовал движение световых лучей для изображения времени. Время с движением света втягивается в это сферическое пространство, оно в нем конденсируется и становится видимым. В этот момент время позволяет куполу обрести вечность, а вместе с ней и духовность.

Итак, мы видим, как время конденсируется и материализуется в уникальном пространстве Айя-Софии. В конце стихотворения поэт продолжает описывать образ времени: «И серафимов гулкое рыданье / Не покоробит темных позолот». Гулкое рыдание Серафимов длится уже пятьсот лет. Пока собор остается религиозным и историческим узлом, Серафимы будут продолжаться плакать¹³. Гулкое рыдание не только конкретизирует, но и вокализует движение времени — время обретает голос. Плачущий шестикрылый Серафим — это самый поэтический образ в стихотворении, он демонстрирует, как точно Мандельштам уловил существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений в хронотопе Айя-Софии.

Время как осадочный слой культуры

Кроме того, что время в поэзии Мандельштама проявляется в виде материального образа, иногда оно проявляется и как осадочный слой культуры. Конфликт, дисгармония между новым и старым веками является главной проблемой в мандельштамовской поэзии периода, предшествовавшего Первой мировой войне и революциям в России. Чтобы обнаружить конфликт и дисгармонию между двумя веками, надо прежде всего найти то пространство, где налицо такое сосуществование двух веков, и таким пространством для Мандельштама оказывается Царское Село. Обратимся к стихотворению «Царское Село»:

Поедем в Царское Село!
Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
Поедем в Царское Село!

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях — клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик «здорово, молодцы!»
Казармы, парки и дворцы...

¹² В альбоме Фоссати купол изображен именно так, он весь залит светом. Можно предположить, что эта картина и вдохновила поэта.

¹³ После указа президента Турции Эрдогана 10 июля 2020 г. музей «Айя-София» снова превратился в мечеть, и вопрос о том, чтобы закрыть мозаики, снова становится актуальным.

Одноэтажные дома,
 Где однодумы-генералы
 Свой коротают век усталый,
 Читая «Ниву» и Дюма...
 Особняки — а не дома!

Свист паровоза... Едет князь.
 В стеклянном павильоне свита!..
 И, саблю волоча сердито,
 Выходит офицер, кичась, —
 Не сомневаюсь — это князь...

И возвращается домой —
 Конечно, в царство этикета,
 Внушая тайный страх, карета
 С мощами фрейлины седой —
 Что возвращается домой...

(Мандельштам 1990: 63)

Это стихотворение так же, как и стихотворение «Айя-София», написано в 1912 году. Но в отличие от стихотворения «Айя-София», внимание Мандельштама в «Царском Селе» обращено на родину. Лирический герой призывает товарищей поехать вместе в Царское Село, они хотят увидеть по дороге свободных, ветреных пьяных уланов. Следуя за героями, читатели заражаются их приподнятым настроением и с нетерпением ожидают каких-то приключений. Итак, все отправились в дорогу. По дороге перед ними открываются различные виды, но пьяных уланов нет и нет никаких приключений, перед их глазами только «казармы, парки и дворцы». Эти предметы вдоль дороги располагаются один за другим, пейзаж поэтому однообразен, даже немного скучен. Такие виды будут повторяться, пока они не доедут до Царского Села. Об этом повторении свидетельствует повторение в конце абзаца названий тех трех предметов, которые были названы в первой строке. Кроме того, абзац заканчивается многоточием — под этим подразумевается продолжение описания одного и того же пейзажа.

Казармы, парки и дворцы — эти предметы не только формируют стихотворный размер (ямб, 4 стопы), но они составляют и ритм жизни в Царском Селе. Поскольку расстояние между казармой, парком и дворцом фиксировано, то время можно рассчитать. Сколько раз повторяются «казармы, парки и дворцы», столько же времени требуется на поездку. С нашей точки зрения, эта поездка формирует своеобразный дорожный хронотоп Мандельштама¹⁴. В этом

¹⁴ «Хронотоп» как литературный термин впервые был предложен М. Бахтиным в его труде «Формы времени и хронотопа в романе», в нем философ-литературовед выделил различные хронотопы в романах, одним из них является хронотоп дороги. В данном

хронотопе «время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги)» (Бахтин 1975: 276). Придорожные виды становятся приметами времени, и время становится видимым. Даже доносящийся время от времени гул раскатов военных приветствий не может нарушить этот фиксированный ритм жизни.

По дороге лирический герой с товарищами останавливаются в месте со старыми одноэтажными домами, в которых живут старые генералы. Они по-прежнему живут в своем девятнадцатом веке, и мыслят они также по-старому. Два предмета — журнал «Нива» и произведения Дюма — наглядно демонстрируют консервативные взгляды этого класса. Время здесь как бы останавливается вопреки тому, что уже давно наступил век двадцатый. Но застой времени внезапно прерывается вторжением посторонних людей, то есть лирического героя с его товарищами. Путешественники неожиданно обнаружили «усталый» облик девятнадцатого века. В этих домах персонифицированный девятнадцатый век остановился как бы не по собственному желанию, а по просьбе старых генералов. Тень прошлого века оставляет следы повсюду: на журналах и книгах, на старой мебели, на мундирах генералов. Таким образом, в этом пространстве скапливается осадочный слой культуры прошедшего времени.

Упрямые генералы отказываются от любых изменений, о чем свидетельствуют одноэтажные дома. Невзирая на то, что это были всего лишь старые дома, генералы все равно настаивают на том, чтобы называть их «особняками».

Лирический герой с товарищами так же, как Дон-Кихот, выехавший на дорогу, «чтобы встретить на ней всю Испанию» (там же: 277), выехали на дорогу в Царское Село, чтобы лучше узнать Россию начала XX века. Теперь нам понятно, что поездка в Царское Село — это поездка из настоящего в прошлое, так как именно в этом пространстве старый и новый века поразительно сосуществуют друг с другом. Примером такого сосуществования может стать первая в России железная дорога, проложенная между Петербургом и Царским Селом¹⁵. Однако влияние, оказанное научно-техническим прогрессом на это место, почти незаметно. Недаром поэт упоминает эпизод: паровоз — продукт промышленной революции — привез князя в Царское Село. Но, к удивлению лирического героя, людей здесь совершенно не интересует паровоз, их беспокоит только одно — прибытие важных людей, князя, а также церемония его встречи. Сам князь, офицер, кажется лирическому герою очень высокомерным. Чины, звания, манеры — всем этим «барским замашкам» и бюрократиче-

стихотворении Мандельштам создал своеобразное время-пространство дороги, только оно не совсем соответствует принципам хронотопа дороги Бахтина, что обусловлено жанровыми различиями, различиями в содержании и сюжете, поэтому мы предпочитаем называть этот хронотоп «своеобразным хронотопом» Мандельштама.

¹⁵ Первая в России общедоступная пассажирская железная дорога, Царскосельская, была открыта в 1837 году и соединяла Санкт-Петербург с Царским Селом, паровозы для нее были заказаны в Англии (см.: История железных дорог России 2017).

ским привычкам придается здесь первостепенное значение, даже современный паровоз невольно уступает им свое место, образуя лишь фон.

Лирический герой с товарищами едет в Царское Село, туда же едет и князь, — два маршрута случайно пересекаются. Таким образом, Царское Село становится сплетенной во времени и пространстве точкой для «многообразнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов» (там же). Согласно Бахтину, эта «сплетенная точка» должна стать тем местом, где «социальные дистанции преодолеваются» (там же). Однако, к сожалению, этого не случилось в Царском Селе. Социальная дистанция все еще упорно сохраняется в этом осадочном слое прошлых культурных достижений.

В последнем абзаце стихотворения речь идет о торжественной перевозке мощей старой фрейлины в Царское Село. Мощи означают одновременно и смерть, и святость, что говорит об аллегоричности образа. Человеческие черта были популярным мотивом в барочной живописи XVI–XVII веков — они символизировали быстротечность жизни, тщетность удовольствий и неизбежность смерти (см. аллегорический жанр «ванитас»). Старые генералы, высокомерный князь и фрейлина — все эти фигуры, упомянутые поэтом в стихотворении, имеют официальные титулы и чины, они «глубоко историчны, приметы времени, следы эпохи запечатлены на каждом из них» (там же: 193). Они являются центральными фигурами в этом особенном месте, весь городок как будто вращается вокруг этих персонажей, что и составляет своеобразный ритм жизни жителей — таким образом формируется образ времени.

В стихотворении изображены три поездки: путешествие лирического героя с товарищами, возвращение князя и перевозка мощей фрейлины; цель всех поездок — Царское Село — место, где сохраняются все старые привычки и бюрократические процедуры, недаром Мандельштам называет Царское Село царством этикета. В этом месте поэт видит двойственный характер жизни людей: ее святость и безжизненность.

Время как динамичное движение

Изображение времени у Мандельштама изменилось в 1920-е гг. Ощущая себя отчужденным от новой эпохи, Мандельштам пытается найти то, что существует искони и необходимо для жизни в любое время, вдобавок ко всему выступает как квинтэссенция человеческой культуры. Поэтому, наверное, хлеб стал для поэта самым характерным и представительным предметом. В стихотворении «Как растет хлеб опара...» (1922) Мандельштам сравнивает процесс выпекания хлеба с формированием новой жизни, и время вновь выражается в материальной, зримой форме. Обратимся к этому стихотворению:

Как растет хлеб опара,
Поначалу хороша,

И беснуется от жару
Домовитая душа.

Словно хлебные Софии
С херувимского стола
Круглым жаром налитые
Подымают купола.

Чтобы силой или лаской
Чудный выманить припек,
Время — царственный подпасок —
Ловит слово-колобок.

И свое находит место
Черствый пасынок веков —
Усыхающий довесок
Прежде вынутых хлебов.

(Мандельштам 1990: 138)

Слова, употребленные в стихотворении, такие как *опара*, *колобок*, *дovesок* и *припек* — специфические слова для обозначения предметов и явлений, относящихся к процессу хлебной выпечки, и благодаря их употреблению воссоздается домашняя, жизненная атмосфера. С самого начала Мандельштам уподобляет зарождение новой жизни хлебной опаре: «Как растет хлебов опара, / Поначалу хороша / И беснуется от жару / Домовитая душа». Выдерживание опары — предварительный этап при выпекании хлеба, когда важно определенное время держать опару при более прохладной температуре, чтобы она могла подняться. Вот почему поэт говорит, что опара «поначалу хороша». Когда опара подойдет, начинается процесс выпекания хлеба. Тот, кто печет хлеб, является, по выражению поэта, «домовитой душой». Он стоит у очага и внимательно следит за температурой в очаге. Все его радости и беспокойства связаны с тем, насколько прогрета печь. Очевидно, что время выпекания и прогретость печи являются необходимыми условиями при выпекании.

Затем поэт сравнивает увеличение объема хлеба с куполом Софийского собора: «Словно хлебные Софии / С херувимского стола / Круглым жаром налитые / Подымают купола». О священности и вечности Софийского купола уже говорилось в первой части данной статьи — безусловно, это означает для поэта кристаллизацию человеческой мудрости, которую поэт желает создать для новой жизни. Для достижения этой цели нужно испечь «хлебные Софии». А чтобы «хлебные Софии» могли хорошо подниматься, необходимо соблюдать временной и температурный режим. Только в отличие от процедуры приготовления опары, на этапе выпекания требуется более высокая температура.

Хлеб, время и температура неоднократно упоминаются в стихотворении, что создает некое особое время-пространство. В этом пространстве пекарь печет «хлебные Софии», как поэт ловит «слово-колобок» для своего стихо-

творения. Мандельштам считает, что оба процесса — и выпечка хлеба, и поэзия — являются творческими и пронизаны «духом строительства». Однако каковы истоки идеи этих «хлебных Софий» и «слова-колобка»? Чтобы выяснить это, следует обратиться к прозаическим статьям поэта, написанным в 1921–1922 гг. Это такие статьи, как «Слово и культура», «О природе слова» и др. Они могут рассматриваться как комментарии к данному стихотворению.

Хлеб в стихотворении Мандельштама, безусловно, сохраняет свое устойчивое значение еды, приготовленной из муки, однако любой мандельштамовский образ не является однозначным, и образ хлеба здесь также не будет исключением. Обратимся к статье поэта «Слово и культура», в которой поэт сравнивает слово с хлебом. Он так разъясняет свою концепцию: «Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство [...] Кто поднимет слово и покажет его времени?» (Мандельштам 1994: 389). Когда люди голодны, они едят хлеб. Хлеб утоляет голод, поддерживает жизнь и дает душе силу, хлеб — пища материальная и духовная. Когда приходит новая жизнь / новая эра, она голодна, ей нужна пища — слово-хлеб, которая может ее выразить. И чтобы ее накормить, нужно испечь «хлебные Софии», то есть софийские словесные хлебы. Таким образом Мандельштам приравнивает слово к хлебу, и приходит к выводу, что «хлеб — слово», «слово — хлеб». А если хлеб — необходимая пища, то слово имеет то же значение. Оба они воедино связывают человека с жизнью и культурой.

Для интерпретации художественных образов, связанных с процессами выпекания и выдерживания оптимальной температуры, представляется важным обращение к другой статье поэта — «О природе слова». В ней Мандельштам оперирует термином «эллинизм» для того, чтобы выразить дух русского языка. Очевидно, что этот термин используется поэтом, во-первых, для разъяснения исконной природы русского языка, а во-вторых, чтобы выразить свою позицию в полемике с символистами, с их искаженным и нигилистическим употреблением слов. Поэт считает, что именно из-за искажения слов «восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного» (Мандельштам 1994: 401). Он ценит поэзию Анненского, чей творческий опыт, по его мнению, соответствует «внутреннему эллинизму», ибо этот «внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм» (там же: 400). Что же такое домашний эллинизм? Мандельштам довольно подробно разъясняет это понятие. Он говорит: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое, как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем же самым чувством священной дрожи» (там же). С точки зрения поэта, все перечисленные выше предметы, относящиеся к домашней утвари, могут «согреть мир тончайшим телеологическим теплом» (там же). Особое значение придается такому понятию эллинизма, как очаг / печь: «Эллинизм — это

всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу» (там же). Очевидно, что тепло очага дает человеку «священное» ощущение; человек ценит тепло очага так, как он ценит свое «внутреннее тепло». Словом, очаг — это главное место в доме, которое втягивается «в священный круг человека» и олицетворяет тем самым домашний эллинизм.

Представление об очаге и его тепле получает дальнейшее развитие в стихотворении «Как растет хлеб опара...». Все содержание стихотворения разворачивается именно вокруг очага. В очаге лежит хлебное тесто, у очага стоит человек, он потеет, следит за температурой в очаге, за состоянием хлеба. Поэт создает магическое пространство очага, и в этот священный круг втягивается все. В этом пространстве под воздействием тепла/жара, постепенно поднимаются хлебные купола — поэтому приметы времени конкретизированы и превращены в материальный образ. А пространство в этом очаге с расширением объема хлеба, напротив, становится все уже и уже. Время в этом пространстве очага предстает как динамичное и активное движение.

Когда тесто под воздействием тепла очага постепенно превращается в хлеб, в какой-то определенный момент возникает «припек». Конечно, можно считать припек результатом взаимодействия муки, воды, дрожжей и тепла, но в данном стихотворении припек получает определение «чудный», то есть он возникает из небытия («Чтобы силой или лаской / Чудный выманить припек»). Как полагает А. Давидчик, «хлеб есть софийское бытие мира, без которого нет человека, нет жизни, и значит нет вечности. Но хлеб человеку дан, хотя и в поте лица его. А вот слово не дано человеку: его нужно уловлять, превращать из мертвого в живое» (Давидчик 1991: 239). Хлеб дан человеку, ибо он — продукт человеческого труда. Иное дело припек: его нельзя предугадать, так как это чудо, которое создает время-маг, точно так же и «слово-колобок»: оно легко ускользает, и его ловит лишь время («Время — царственный подпасок — / Ловит слово-колобок»). Таким образом, образ времени в стихотворении явно двойствен: это и чудо-творец, и ловец слов-колобков.

Образ «время — царственный подпасок» удивителен, так как здесь присутствует сравнение не с пастухом, а именно с подпаском. Образ пастуха всегда вызывает библейские и философские аллюзии, см., например, у Мартина Хайдеггера: «Иисус — добрый пастух» или «Человек не господин сущего. Человек — пастух бытия» (Хайдеггер 1993: 208). Аллюзий, связанных со словом «подпасок», гораздо меньше, за этим словом не тянется такой «шлейф». Это слово, использованное Мандельштамом в его стихотворении, включает в себя, во-первых, значение помощника пастуха, во-вторых, значение подростка. Кроме того, Мандельштам называет время-подпаска «царственным», и таким образом время становится вечно молодым, гибким и вдохновенным. Итак, время-подпасок свободно приходит и уходит, блуждает от одного конца к другому началу, от одной эпохи к другой. Главная задача этого «царственного подпаска» — уловить ускользающее слово-колобок, восстановить его животворную силу и связать его с культурой. Говоря об образе «времени — царственного

подпаска», Л. Г. Панова отмечает, что именно этот образ делает стихотворение «уникальным», ибо этот олицетворенный временной образ со своими положительными коннотациями является в поэзии Мандельштама «не типичным», более того, «единственным случаем» (Панова 2003: 389).

Однако стихотворение не заканчивается позитивно. С появлением нового образа — «черствый пасынок веков» — его настроение резко меняется.

Последний и предпоследний абзацы контрастируют друг с другом по форме и по содержанию. Когда «время — царственный подпасок» ловит «слово-колобок» и творит «чудо-припек», «черствый пасынок веков» усиленно старается найти свое место в новой эре. В отличие от образа «время — царственный подпасок» образ «черствый пасынок веков» наполнен нечетким предметным содержанием. В. Агеносов считает, что образ «черствый пасынок веков» соотносится с самим поэтом, «дар которого не востребован временем» (Агеносов 2019: 289). По его мнению, сформировавшийся в этот период образ «черствый пасынок» вместе с появившимся позже «больным сыном» («известковый слой в крови больного сына») составляет рамку ролей «сын — пасынок», и в пределах этой рамки поэт создает в 1920-е годы ряд стихов, посвященных проблеме «поэт и время» (там же).

Комментируя выражение «черствого пасынка веков», Л. Видгоф обращает основное внимание на мотив «сухости» в стихотворении. Он считает, что «черствый пасынок» и «усыхающий довесок» связаны с постоянным «представлением о бесплодии и смерти» у поэта, и делает вывод, что речь в стихотворении идет о «некоем историко-культурном оскудении» (Видгоф 2012: 55). Эти утверждения во многом перекликаются с мыслями Л. Гинзбург. В статье «Поэтика ассоциаций» она указывает на то, что тема сухости для Мандельштама «становится знаком жизненной недостаточности, ущербности» (Гинзбург 1997: 353). И стихотворение «Как растет хлеб опара...» является в этом смысле наиболее знаковым.

Опираясь на представленные выше работы, попытаемся развить изложенные в них идеи, но сосредоточим при этом наше внимание не на метафоре «черствый пасынок», а на глаголе «находить». Как бы усердно ни старался «черствый пасынок», ему дан не «чудо-припек», не «слово-колобок», а «усыхающий довесок» — это его место в новой эпохе. Поэт грустит о себе, и, судя по его тону, кажется, что он издевается над собой. Однако, с другой стороны, глагол «находить» имеет и положительное значение («И свое находит место / Черствый пасынок веков — / Усыхающий довесок / Прежде вынутых хлебов»). В любом случае «черствый пасынок» все равно находит свое место, и это значит, что он кому-то и для чего-то нужен.

В конце статьи «О природе слова» Мандельштам выражает свое мнение о поэте и времени, он говорит, что поток времени увлекает поэта в «открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где свежий ветер вражды и пристрастия современников заменяется унылым комментарием» (Мандельштам 1994: 404). Беспощадность и изменчивость читателей будущего — не-

избежный факт, тогда какую поэзию следует им предложить? Мандельштам уподобляет поэзию «египетской ладье мертвых»: «Все для жизни припасено, ничто не забыто в этой ладье» (Там же). Действительно, даже «усыхающий до-весок» находит место в очаге. Поэтому поэт, «черствый пасынок» или «опальный поэт», верит, что хотя он сталкивается с немилостью и враждебностью своей эпохи, он и его творчество не будут забыты.

Заключение

Образы времени являются глобальными в мандельштамоведении. Мы попытались рассмотреть категорию пространства в единстве с образами времени. Когда пространство сконструировано, соответственно определяются и образы времени, приметы времени и пространства взаимодействуют друг с другом. В пространстве Аяя-Софии, где все предметы глубоко историчны и противоречивы, время также наделено схожими характеристиками, образы таким образом концентрируются и материализуются.

Образ времени в пространстве Царского Села представлен иначе. Царское Село становится предметом дискуссий, связанных с культурой XIX и XX веков. Мандельштамом это пространство осознается как осадочный слой имперской культуры России. Приметы времени, отпечатки эпохи глубоко проникли в характеры героев стихотворения.

В стихотворении «Как растет хлеб опара...» Мандельштам развивает мотив хлеба в бытовом и культурном планах. Поэт подробно описывает процесс приготовления хлеба, создает особое пространство очага, в котором поднимаются софийские хлебы — таким образом формируется динамичный образ времени. С другой стороны, поэт сравнивает процесс приготовления хлеба с чудом, возникающим из небытия. Время в этом трудовом процессе наделено творческими характеристиками. Образ времени здесь двойственен: иногда он чудо-творец, а иногда ловец слов-колобков.

Образы времени поэта разнообразны и неоднозначны, некоторые из них тесно связаны с пространством. Проанализировав три стихотворения, мы пришли к выводу, что категории времени и пространства не находятся в параллельных отношениях, они взаимодействуют друг с другом, и чем больше проявляются приметы пространства, тем очевиднее проступают образы времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Агеносов В. В. 2019. *История русской литературы XX века в 2 ч.* Часть 2: учебник для академического бакалавриата. 2-е изд., пер. и доп. М.: Юрайт.
- Бахтин М. М. 1975. *Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике* // М. М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература. С. 121–290.
- Беньямин В. 2002. *Происхождение немецкой барочной драмы*. М.: Аграф.

- Бреева Т. Н. 2013. *Художественный мир Осипа Мандельштама*. М.: Флинта; Наука.
- Видгоф Л. М. 2012. «Но люблю мою курву-Москву». *Осип Мандельштам: поэт и город*. М.: Астрель.
- Гинзбург Л. Я. 1997. *О лирике*. М.: Интрада.
- Давидчик А. 1991. Проблема «слова и культуры» в творчестве Мандельштама // *Вестник русского христианского движения*. № 162–163. С. 229–246.
- Ермоленко С. И. 2016. Л. Я. Гинзбург о лирике: методологические подходы и перспективы изучения // *Филологический класс*. № 2 (44).
- История железных дорог России. 2017 // Электронный ресурс: <<https://tass.ru/info/4718956>>.
- Лазарев В. Н. 1986. *История византийской живописи*. М.: Искусство.
- Мандельштам О. Э. 1990. *Стихотворения. Переводы. Очерки*. Сост. Г. Г. Маргвелашвили и П. М. Нерлер. Тбилиси: Мерани.
- Мандельштам О. Э. 1994. «Сохрани мою речь...»: *Лирика разных лет. Избранная проза*. Сост. Б. С. Мягков. М.: Школа-Пресс.
- Панова Л. Г. 2003. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры.
- Хайдеггер М. 1993. *Время и бытие*. М.: Республика.
- Fossati G. 1852. *Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H. M. the Sultan Abdul Medjid*. From the original drawings by Chevalier Gaspard Fossati; lithographed by Louis Haghe, Esq. London: Messrs. P. & D. Colnagni & Co.

ОЛЬГА НИКОЛЕНКО

ФОРМЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (1957), отмеченный в общем контексте творчества писателя Нобелевской премией 1958 года «за значительные достижения в области лирики, а также за продолжение традиций эпического романа», несмотря на многочисленность исследований, таит еще немало скрытых смыслов, нуждающихся в тщательном изучении с помощью современных методов и подходов. Одним из таких перспективных методов в изучении романа Б. Пастернака является интертекстуальный метод, основанный на трудах М. Бахтина (Бахтин 1979), Ю. Кристевой (Kristeva 1980, Кристева 1993), О. Ронена (Ронен 1997), К. Леви-Стросса (Lévi-Strauss 1958), Р. Барта (Барт 1989), М. Фуко (Фуко 2004), Б. Гаспарова (Гаспаров 1996) и др., которые разработали эффективную методiku изучения «диалогизма в литературе». Она позволяет рассматривать художественное произведение как открытую динамическую систему в общем тексте мировой культуры. Роман «Доктор Живаго» является ярким тому подтверждением.

Большой вклад в изучение интертекстуальности в романе «Доктор Живаго» сделали такие ученые, как Сергей Буров (Буров 2007, 2009, 2010, 2011), Наталья Фатеева (Фатеева 2012), Ирина Суханова (Суханова 2019), Александр Власов (Власов 2006), Людмила Волосевич (Волосевич 2011) и др. Наибольшее внимание исследователей привлекли межтекстовые отношения романа Б. Пастернака с поэзией Серебряного века (А. Блок, В. Маяковский, А. Белый и др.) и русской классической литературой (А. Пушкин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский и др.). «Стихотворения Юрия Живаго» стали предметом изучения библейского и шекспировского текстов в поэтической рецепции Б. Пастернака. Вместе с тем далеко не всё многообразие интертекстов романа «Доктор Живаго» раскрыто в полной мере, особенно в его прозаической части (поскольку цикл «Стихотворения Юрия Живаго» изучен гораздо больше, чем романная проза, в аспекте интертекстуальности).

В этой связи главной целью нашей статьи является комплексное и многоаспектное исследование интертекстуальности в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Данная цель обусловила такие задачи: изучить интертекстуальные

связи романа «Доктор Живаго» с мировой литературой, философией, фольклором, Библией; определить формы и способы создания интертекстуальности в произведении (прежде всего в прозе); выявить внутреннюю интертекстуальность в романе — текстовые связи между прозаической и поэтической частями; установить влияние интертекстуальности на развитие жанра романа и индивидуальный стиль писателя.

Ведущую роль в организации романной структуры «Доктора Живаго» играет библейский интертекст, который пронизывает все уровни произведения. Уже в самом начале романа в сцене похорон матери юного Юрия Живаго звучит библейское песнопение «Вечная память», которое используют в православном богослужении для торжественного поминовения усопших. Тут же введена прямая цитата из молитвы об усопших «Со духи праведных» (об упокоении и прославлении Пречистой Девы и Христа), что соответствует печальному событию. Однако христианское выражение «вечная память» сразу же, буквально с первых страниц произведения, акцентирует не столько идею смерти (хотя речь идет о панихиде — заупокойном богослужении), сколько идею «вечной жизни», которая должна открыться усопшим после ухода в мир иной. Идея торжества жизни над смертью заложена Б. Пастернаком в заглавии романа, в имени главного героя — Юрия Живаго (в ранних вариантах Патрикий Живульт, Пурвит (с *франц.* pour vie) — ради жизни). Как известно, в рукописи романа была фраза из Откровения Иоанна Богослова: «Смерти не будет»: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. 21: 4). В окончательной редакции произведения эта фраза сохранилась в виде непрямого цитирования и толкования героем. В лекции для тяжело больной Анны Ивановны Громеко с целью поддержания ее морального духа уже взрослый Юрий Живаго по-своему интерпретирует «Откровение Иоанна Богослова»: «Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части. А вот вы сказали: талант, это другое дело, это наше, это открыто нам. А талант — в широчайшем понятии есть дар жизни. Смерти не будет, говорил Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло...» (Пастернак 2004: 69).

Идею «вечной жизни» поддерживает в первой части романа «Доктор Живаго» прямая цитата из библейского Псалма: «Господня земля и исполнение ея, вселенная и вси живущие на ней» (Пс. 23: 1), в котором прославляется Господь и его власть на земле, а также все люди, ищущие Господа («Это — род ищущих Господа...» (Пс. 23: 6)), они получают от Него благословение и вечную жизнь («Тот получит благословение от Господа и милость от Бога, спасителя своего» (Пс. 23: 5)). Таким образом, библейские тексты «Вечной памяти» и Псалма 23 связывают воедино концепты «смерть» и «жизнь» как неразделимые, а также идеи о «вечной жизни» и поиске Господа на земле. В таком библейском интертекстуальном поле очерчивается начинающийся жизненный путь мальчика Юры Живаго.

Примечательно, что печальные события в судьбе юного героя происходят в канун Покрова, церковного праздника в честь Святой Богородицы. Это еще больше подчеркивает мысль об отсутствии смерти и о христианской поддержке, небесного Покрова, о присутствии всеобщей матери — Богоматери как покровительницы для людей независимо от их звания. Юра, который совсем недавно похоронил мать и столкнулся со смертью, в эти трагические дни интуитивно осознает, что он вовсе не одинок в мире, ведь есть Господь, Христос, Богородица, которые отворяют врата в мир иной. Мать Юры предстает для ее сына в новой ипостаси — Покровы, Богородицы в домашнем, человеческом обличье (в восприятии ребенка) для воплощения христианской сущности, что открывается пытливой душе мальчика. Не случайно рядом с Юрой оказался его дядя, священник Николай Николаевич Веденяпин, который после похорон рассказывает племяннику в монастырских покоях о Христе как утешении во всех скорбях и надежде на Воскресение.

Впоследствии концепт Богоматери (в том числе в связи с памятью о матери) неоднократно будет возникать в жизни Юрия Живаго, как, например, летом 1903 года: «Была Казанская, разгар жатвы» (Пастернак 2004: 9). Летоисчисление для Юрия Живаго обозначено не только реальными датами, но прежде всего — христианскими праздниками, в частности, праздником явления Пресвятой Богородицы в Казани. Совмещение хронологического (исторического и биографического) и христианского времени является важной особенностью романа «Доктор Живаго», который благодаря этому выходит за рамки реальной действительности, приобретая онтологический смысл.

Неразрывно связанные между собой в сознании мальчика образы матери и Богородицы совмещают реальный и христианский тексты в его жизни. Эти женские образы (родного человека и небесной покровительницы) автор помещает в фольклорный контекст. В воспоминаниях о времени, «пока жива была мать», счастье представляется Юре в виде далекого сказочного пространства: «...и он уносил вас на санках в тридешатое царство, в тридевятое государство. Тихий парк обступал вас. <...> Там зажигали огни. Спускался вечер. Вдруг всё это разлетелось» (Пастернак 2004: 8). Детская сказка для Юры внезапно оборвалась со смертью матери. Однако позже, когда в его жизни появится Лариса Гишар, в словах страстного объяснения Юры опять возникает тот же сказочный интертекст: «И вот среди охватившей всех радости я встречаю ваш загадочно невеселый взгляд, блуждающий неведомо где, в тридевятом царстве, в тридешатом государстве» (Пастернак 2004: 146). Через сказочный хронотоп (далекого царства-государства) происходит совмещение в сознании уже взрослого героя образов его матери, Богоматери и Лары (хотя Лара в тот момент была еще далека от него). Беременность Тони Юрий Живаго также воспринимает сквозь призму образов матери и Богоматери. В дневнике он записал: «Богоматерь просят: «Молися прилежно Сыну и Богу Твоему». Ей вкладывают в уста отрывки из псалма: «И возрадовался дух мой о Бозе Спасе моем...» <...> Это она говорит о своем младенце, он возвеличит ее («Яко сотвори ми

величие сильный»), он — ее слава. Так может сказать каждая женщина. Ее Бог в ребенке» (Пастернак 2004: 280). В данном случае в записках Юрия Живаго звучат прямые цитаты из Евангелия от Луки, из хвалебного гимна, воспетого Богородицей Богу (Лк. 1: 46–48). Предназначение женщины Юрий Живаго осмысляет как причастность к великому таинству, поэтому в его восприятии совмещаются сказочно-волшебный и христианский интертексты.

Кстати, в описании дяди Юры — Николая Николаевича Веденяпина — подчеркивается его необыкновенное сходство с мамой героя: «Он был похож на маму. Подобно ей он был человеком свободным, лишенным предубеждения против чего бы то ни было непривычного. Как у нее, у него было дворянское чувство равенства со всем живущим. Он так же, как она, понимал всё с первого взгляда и умел выражать мысли в той форме, в какой они приходят в первую минуту, пока они живы и не обесмыслятся» (Пастернак 2004: 10). В портрете акцентировано еще одно подтверждение идеи жизни вопреки смерти, которое получил маленький Юра.

В рассуждениях Николая Николаевича Веденяпина содержатся отзвуки популярных философских теорий, которые находят живой отклик в душе мальчика. «Отец Николай был священник, прошедший толстовство и революцию и шедший все время дальше» (Пастернак 2004: 10). Он говорит: «Сейчас в ходу разные кружки и объединения. Всякая стадность — прибежище неодаренности, все равно верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут лишь одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно. Есть ли что-нибудь на свете, что заслуживало бы верности? Таких вещей очень мало. Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу!» (Пастернак 2004: 12). В дальнейшем Веденяпин указывает на то, что человек живет не в природе, а в истории и что Евангелие есть ее обоснованием. Любовь к ближнему Николай Николаевич осмысляет как неизменный евангельский концепт и «высший вид живой энергии». В этих мыслях Веденяпина совмещаются реминисценции на Евангелие и на работы религиозного философа Н. Федорова («Философия общего дела»), где высказывается идея о необходимости последовательной разгадки смерти и ее будущего преодоления за счет «общего дела» — приближения к Христу в мыслях, душе и деяниях. Аллюзии на античную историю и культуру (на жестокость Калигулы) в рассуждениях Веденяпина создают оппозицию «мир без Бога» и «мир с Богом», которая станет одной из центральных в романе.

В уста Юрия Живаго Б. Пастернак неоднократно вкладывает не только прямые цитаты из религиозных текстов (из Библии, молитв и другие), но и неточные, вольно интерпретированные героем цитаты. В детстве Юра воспринимает природу и весь мир сквозь призму Евангелия. Например, загадочный пейзаж оврага напоминает ему картинку, «как в его иллюстрированном Священном писании». Здесь же ему померещилась его мать, «будто аукается с ним и куда-то подзывает». Слияние образов природы, матери и библейских сюжетов

вызывает в душе Юры эмоциональный подъем и обращение в матери в форме неточной (по-детски интерпретированной) молитвы к ангелу-хранителю («Ангеле Божий, хранителю мой святой...»). Сквозь призму матери, ее духовного бессмертия, Юра как бы нащупывает и свой «истинный путь» с Господом.

Контрастом мыслям Юры о жизни во Христе в контексте христианской истории звучат размышления Ники (Иннокентия) Дудорова, опасность которых раскрывают литературные и философские аллюзии. «Как хорошо на свете! — подумал он. — Но почему от этого всегда так больно? Бог, конечно, есть. Но если он есть, то он — это я» (Пастернак 2004: 20). В этих словах слышатся аллюзии на строки М. Лермонтова из стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» («Что же мне так больно и так трудно...») и идеи Ф. Ницше о «смерти Бога» и «сверхчеловеке». Ника Дудоров «в безумном превышении своих сил» считает себя вправе не только приказать дереву осине замереть в неподвижности, но и убить Надю, а потом он собирается удрать к отцу в Сибирь «поднять восстание». Здесь явно ощущается влияние (хотя и в зародыше) идей Петра Верховенского из «Бесов» Ф. Достоевского. Позднее мысль о вседозволенности для «сверхчеловеков» будет возникать неоднократно в контексте биографического и исторического времени в романе. Например, в высказываниях Максима Клинцева-Погоревших, который невозмутимым тоном оракула предсказывал гибельные потрясения на ближайшее время: «Эти разрушения — закономерная и предварительная часть более широкого созидательного плана. Общество развалилось еще недостаточно. Надо, чтобы оно распалось до конца, и тогда настоящая революционная власть по частям соберет его на совершенно других основаниях» (Пастернак 2004: 163). Юрий Живаго понимает, что «опять запахло Петенькой Верховенским, не в смысле новизны, а в смысле испорченности и пустозвонства» (Пастернак 2004: 162). Идеи Петра Верховенского будет претворять в жизнь Антипов-Стрельников как воплощение нового «сверхчеловека». А Юрий Живаго, наоборот, как отмечает автор, «не причислял себя к полубогам и сверхчеловекам». В данном случае использование литературно-философского интертекста через форму отрицания выделяет образ главного героя как несоответствующего общей атмосфере революционной эпохи.

Политические события после манифеста 17 октября 1905 г., размах забастовочного движения и его жестокое подавление со стороны царских властей ярко представлены в романе с помощью песенного интертекста: «Варшавянка» (польская и русская революционная песня 1905 г., автор слов В. Свенцицкий, русский перевод Г. Кржижановского), «Марсельеза» (гимн Французской революции, автор слов Р. де Лиль, русский текст на музыку Дж. Б. Виотти авторства П. Лаврова под названием «Рабочая Марсельеза» использовался наряду с «Интернационалом»), «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» (знаменитый похоронный марш русского революционного движения с конца 1870-х гг., существует проблема авторства).

Образ Патули Антипова органически вписан в революционную толпу (его привела с собой Марфа Тиверзина), что как бы предвосхищает его будущее как

«рыцаря революции». С образом мальчика в толпе бастующих связан новозаветный мотив об избииении младенцев (Евангелие от Матфея). Библейский миф о чрезмерной необоснованной жестокости коррелирует с произволом военных, которые устроили разгон мирной демонстрации. «Полувзвод проскакал, повернул, перестроился и врзался в хвост шествия. Началось избиеение...» (Пастернак 2004: 38). То, что Патуля уцелел в ходе кровавых событий, содержит аллюзию на библейский миф о чудесном младенце Иисусе Христе и Его спасении от царя Ирода. Данная аллюзия акцентирует необыкновенность, избранность Патули в ходе революционного движения. Впоследствии он изображается как бы «новым мессией». Вместе с тем Б. Пастернак творчески переосмысливает, «переворачивает» библейский миф в проекции на образ Антипова-Стрельникова: неслучайно будет изменена фамилия, семейная жизнь и вся судьба героя. Антипов отдалается от ипостаси «чудесного младенца» и становится его антиподом, то есть новым антихристом.

Динамика интертекста в связи с образом Павла Антипова свидетельствует о внутренних изменениях героя. «Чудесный» компонент в образе Патули акцентирует не только миф о спасении «чудесного младенца», но и фольклорный интертекст. Поначалу Павел, который женится на Ларе Гишар после ее рокового выстрела в Комаровского, предстает сказочным «богатырем», «Ерусланом Лазаревичем» (в восприятии Войтковской). Фольклорный мотив спасения заколдованной красавицы (Лары) от злой силы (Комаровского) недюжинным богатырем (Пашей Антиповым) усиливают свадебные песни («Виноград», «Расплетайся трубочата коса, рассыпайтесь, русы волоса»), упоминание студенческих прозвищ Антипова — «Красная девица» и «Степанида» (женское имя, означающее «венки», «кольцо», что соответствует ситуации свадьбы), а также использование устойчивой фольклорной формулы, когда Лару «повезли под злат-венец». Однако после венчания Лары и Паши сказочный ореол вокруг Антипова развеивается. Его уход на войну добровольцем связан не с жадой богатырских подвигов, а с его уходом от Лары, с которой он испытал и счастье, и отчаяние. В восприятии Галиуллина Антипов на войне «казался заколдованным, как в сказке. И вот его не стало, и на руках у Галиуллина остались бумаги и фотографии Антипова и тайна его превращения» (Пастернак 2004: 116). В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак нередко использует различные точки зрения для актуализации определенного интертекста. В результате возникает целый комплекс отражений, «пучки смыслов», придающих многомерность художественному образу.

«Новый Антипов», «сверхчеловек» в образе военкома Стрельникова, в котором уже не осталось ничего человеческого, а лишь «революционная необходимость», предстает на фоне библейского интертекста, отсылающего к мифам о Страшном суде. Стрельников берет на себя роль вершителя человеческих судеб. Он может даровать жизнь (как он сделал по отношению к Юрию Живаго), но может и отобрать ее «в целях революции»: «Сейчас Страшный суд на земле, милостивый государь, существа из Апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора» (Пастернак 2004: 252).

Лара воспринимает «нового Антипова» в ассоциациях с Древним Римом: «Это нечто мне недоступное, не жизнь, а какая-то римская гражданская доблесть» (Пастернак 2004:299). Учитывая, что в романе прослеживается оппозиция «мир без Бога» (античное время, Рим) и «мир с Богом» (христианское время), образ Стрельникова в свете данного интертекста усиливает картину современного «обезбоженного» мира, куда пришел «мессия наоборот», то есть антихрист в человеческом обличье. В оценке Стрельникова с точки зрения Лары в ироническом подтексте присутствуют аллюзии на романы Ф. Достоевского: «Мировой пролетариат, переделка вселенной, это другой разговор, это я понимаю. А отдельное двуногое вроде жены там какой-то, это так, тьфу, последняя блоха или вошь» (Пастернак 2004: 300). В воспоминаниях Лары о Паше возникает также известный мотив А. Чехова «человека в футляре» как нераскрытой человеческой сущности, что в эпоху глобальных перемен привело к трагическим последствиям.

Как мы уже отметили, в образе Стрельникова нашла воплощение идея Ф. Ницше о «сверхчеловеке». Однако в преддверии смерти Стрельников сам же развеивает миф о себе как о «сверхчеловеке»: «Подумайте, шесть лет разлуки, шесть лет невыносимой выдержки. Но мне казалось, — еще не вся свобода завоевана. Вот я ее сначала добуду, и тогда я весь принадлежу им, мои руки развязаны. И вот все мои построения пошли прахом. Завтра меня схватят... <...> Меня схватят и не дадут оправдаться. Сразу набросятся, окриками и бранью зажимая рот. Мне ли не знать, как это делается?» (Пастернак 2004: 461). В высказываниях Стрельникова содержится скрытая аллюзия на библейский миф о вавилонской башне, что свидетельствует о желании Стрельникова, как и других деятелей революционного движения, возвыситься до уровня Бога, вершителей судеб мира. Но всемогущество и власть оказались иллюзией. Из «сверхчеловека», который имел право карать или миловать, Стрельников сам превратился в жертву. Таким образом, Б. Пастернак снова использует прием «переворачивания» библейского мифа, создавая картину революционного «мира наоборот», где сместились все ценности, человеческая сущность и ход истории. Финалом судьбы Стрельникова стало его самоубийство, в описании которого Б. Пастернак опирается на фольклорную образность: «Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокши в луже натекшей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие капли крови скатились со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины» (Пастернак 2004: 462). Собственно, здесь используется не сам интертекст, а его акцентированное отсутствие. За образом рябины в устном народном творчестве закреплены устойчивые значения: плодородие, благополучие, семья, любовь, защита т. д. Поскольку в судьбе Стрельникова ничего этого не свершилось, то и самих ягод в его последнем портрете как бы нет, капли крови лишь напоминают ягоды мерзлой рябины, становясь символом бессмысленности жизни и бесполезности той жертвы, которую принес Павел во имя революции.

Тот же самый фольклорный образ рябины используется в характеристике Лары. Но это живой поэтический образ (а не капли крови на мертвом лице,

напоминающие мерзлые ягоды), который придает огромные силы Юрию Живаго, когда он бежит из партизанского плена: «Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка» (Пастернак 2004: 372). В прозаическую часть романа Б. Пастернак вводит авторскую стилизацию в духе фольклора — песню «Что бежал заюшка по белу свету...». В песне о «заюшке» акцентированы мотивы бегства по белу свету, печали-разлуки и тоски по милой. Образ рябины в тексте приобретает персонифицированное значение жизненной спутницы рассказчика, его силы, источника любви, сочувствия и поддержки. В финале песни образы рябины и красавицы сливаются воедино. Это предвосхищает предстоящую встречу Лары и Юрия Живаго, развитие их человеческих отношений на фоне новой реальности, где «что-то сдвинулось в мире», где сместились моральные ценности и смыслы.

Противоречия, которые охватили революционное общество, воплощаются в романе «Доктор Живаго» через контрасты смыслов, заложенных в интертекстах. Б. Пастернак сталкивает точки зрения Николая Николаевича Веденяпина и Нила Феоктистовича Выволочнова. Веденяпин утверждает мысль о том, что Христос поясняет истину светом повседневности и что каждая жизнь символична, потому что она значительна. Выволочнов, являясь его идейным оппонентом, провозглашает обратное, отрицая и Христа, и христианскую философию, и искусство: «России нужны школы и больницы, а не фавны и неньюфары. <...> А вы думаете, что наоборот? Мир спасет красота, мистерии и тому подобное, Розанов и Достоевский?» (Пастернак 2004: 43). Здесь совмещаются музыкальный, живописный, литературный и философский интертексты: образы символистов и импрессионистов К. Дебюсси (симфоническая поэма «Послеполуденный отдых фавна» по мотивам одноименного стихотворения С. Малларме), К. Моне («Неньюфары»), непрямая цитата из романа Ф. Достоевского «Идиот» («Красота спасет мир»), упоминание имени В. Розанова как религиозного философа, увлекавшегося идеями Ф. Достоевского и отстаивавшего теорию бессмертия жизни («Легенда о Великом инквизиторе Ф. Достоевского»). Всё это совмещается, чтобы подвергнуться критике со стороны сторонников «нового мира». Отрицание достояний человеческой мысли и искусства воплощает мысль о всеобщем разрушении, начавшемся в стране. В диалоге Веденяпина и Выволочнова вновь актуализируется оппозиция Рим — христианство как «мир без Бога» и «мир с Богом». Веденяпин говорит: «Рим был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов, лавкою в два яруса, на земле и на небе, свинством, захлестнувшимся вокруг себя тройным узлом... <...> И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий... <...> и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца» (Пастернак 2004: 45). В христианской утопии, озвученной Николаем Николаевичем, акцентированы библейские характеристики Иисуса Христа — плотник, пахарь, пастух в стаде овец, а также то, что Он — Сын человека, а потому каждый может следовать его путем Христа.

Однако общество в процессе революционных процессов всё больше и больше отдалялось от Христа, что в романе «Доктор Живаго» подчеркивается с помощью библейского интертекста со значением трагического разрыва завета (союза) с Господом. В изображении картины войны Б. Пастернак использует аналогии на библейские топосы Содом и Гоморры, которые, согласно мифам, были уничтожены Богом за грехи их жителей и являются символом греховности и распутства. «Сбегай на улицу, Карпенко, спроси, по какому случаю содом», — сказал Юрий Андреевич» (Пастернак 2004: 125). В образе Устиньи в романе «Доктор Живаго» актуализируется библейский сюжет о Лотовой жене, которая оглянувшись на разрушаемые небесным огнем нечестивые города Содом и Гоморру. Драматические события в Мелюзееве описываются Б. Пастернаком с помощью образа саранчи, которая тучами висела над крышами домов. Нашествие саранчи восходит к Библии, где этот образ встречается довольно часто («Книга Пророка Иоиля», «Откровение Иоанна Богослова» и др.), воплощая невиданные испытания, конец света. Революция в восприятии Юрия Живаго предстает в виде огромного наводнения, всемирного потопа. Еврейские погромы и издевательства вызывают в душе главного героя размышления о чаше страданий. Зыбушинская республика во главе с сектантом Блажейко, который «объявил новое тысячелетнее зыбушинское царство, общность труда и имущества и переименовал волостное правление в апостолат», переворачивает библейский миф и доводит его до абсурда, создавая «мир наоборот», карнавальный, но вместе с тем и трагически реальный. Бессмысленность братоубийственной гражданской войны подчеркивается с помощью цитирования Псалма 90 («Живый в помощи Всевышнего»), считавшимся чудодейственным и оберегающим от пуль. Этот текст Юрий Живаго находит на груди в ладанках у представителей красных партизан и белогвардейцев (у телефониста и Сережи Ранцевича). Но Псалом не может защитить ни от ран, ни от смерти, как убеждается Юрий Живаго, в этой войне нет победителей и побежденных, ведь общество окончательно отступило от Бога.

Изображение революционных событий в библейском интертексте соединяется с историческими аналогиями (С. Разин, Е. Пугачев, Робеспьер, Наполеон, деятели Древнего Рима), литературными аллюзиями и реминисценциями («Гамлет» В. Шекспира, «Мы дети страшных лет России...» А. Блока и др.), интерпретацией философских теорий (Л. Толстой, Ф. Ницше и др.).

Жизненная история Лары Гишар предстает в ореоле интертекстуальных связей. Имя Лариса имеет устойчивое значение — «чайка». Фамилия с французского *guichet* означает «окно», «тюремное окно». То есть в самом имени героини содержатся мотивы неволи и порыва на свободу. Повествование о судьбе юной Лары вызывает ассоциации с темой детства Ч. Диккенса: «Это были самые ужасные места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, отданные разврату, трущобы «погибших созданий» (Пастернак 2004: 24). Появление рядом с Ларисой адвоката Комаровского сопровождается аллюзиями и реминисценциями на трагедию «Фауст» И. В. Гёте. Пёс Комаровского Джек вцепился

в ногу Ларе, что напоминает черного пуделя, предшествующего приходу Мефистофеля. Соответственно Комаровский изображается как воплощение нечистой силы, фатального зла, а Лара — как современная белокурая Маргарита, чистая и непорочная дева. Впоследствии интертекст, связанный с Маргаритой из «Фауста», найдет воплощение в описании безумия Лары (в момент покушения на Комаровского и после выстрела). А в образе Юрия Живаго воплощены искания Фауста: «Каждый родится Фаустом, чтобы всё обнять, всё испытать, всё выразить» (Пастернак 2004: 283). Но это далеко не единственный аспект в образе главного героя.

В образе Комаровского также акцентирована метафора «человек-зверь», восходящая к Библии («Откровение Иоанна Богослова») и к роману Э. Золя «Человек-зверь» (1888), в котором главный герой стремится овладеть женщиной, а потом убить её: «Она требовалась ему дозарезу, а увидеть ее в это воскресенье не было возможности. Он метался, как зверь, по комнате, нигде не находя себе места» (Пастернак 2004:47). Мотив звериного начала появляется и в стихотворении «Сказка» («Стихотворения Юрия Живаго»), где есть образы девы-красавицы, дракона и конного рыцаря, который «вышел на звериный след». Поэтический текст коррелирует с любовным треугольником Лара — Комаровский — Юра.

Падение Лары отражается в онирическом пространстве средствами фольклорного интертекста: «...а на земле поют «Черные очи да белая грудь» и «Не велят Машеньке за реченку ходить» (Пастернак 2004: 50). В этих народных песнях рассказывается о судьбе бедной девушки, соблазненной молодчиком. Трагедию Лары усиливает сравнение её с образом Катерины из «Грозы» А. Островского, а также живописный интертекст — воспоминание-ассоциация Лары о картине «Женщина или ваза (Сложный выбор)» (1878) художника Г. Семирадского, на которой изображен римский патриций, размышляющий, что лучше купить — вазу или рабыню. «Она сейчас упадет без чувств посреди улицы от омерзения. Что она сейчас вспомнила?! Как называлась эта страшная картина с толстым римлянином в том первом отдельном кабинете, с которого всё началось? «Женщина или ваза». И она тогда еще не была женщиной, чтобы равняться с такой драгоценностью» (Пастернак 2004: 54). Соответственно образ Комаровского ассоциируется с римским патрицием, изображенным на картине Г. Семирадского.

Стремление Лары к внутреннему очищению воплощается в сцене, где она слышит и повторяет девять блаженств из Нагорной проповеди Христа (Евангелие от Матфея). Согласно Библии, следование им в земной жизни приведет к вечному блаженству в вечной жизни. «Блажени нищие духом... Блажени плачущие... Блажени алчущие и жаждущие правды... Лара шла, вздрогнула и осталась. Это про неё. Он говорит: завидна участь растоптанных. Им есть что рассказать о себе. У них всё впереди» (Пастернак 2004: 51). В ходе развития сюжета образ Лары углубляется за счет ассоциации с Магдалиной, которая, со-

гласно Библии, удостоилась увидеть воскресение Христа. Этот образ возникает и в прозаической, и в лирической частях романа (стихотворение «Магдалина»).

В восприятии Юрия Живаго Лара предстаёт то в образе читающей Татьяны Лариной, то в библейских образах Богоматери, ангела, свечи (символа божественного света), то в фольклорном образе рябинушки. «Ты недаром стоишь у конца моей жизни, потаенный, запретный мой ангел, под небом войн и восстаний» (Пастернак 2004: 424). «А ты всё горишь и теплишься, свечечка моя яркая!..» (Пастернак 2004: 435).

Любовную историю Юрия Живаго и Лары раскрывают также парные библейские (Адам и Ева, Христос и Магдалина) и литературные (Ромео и Джульетта) образы. Прямая цитата из трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», с одной стороны, воплощает сильные чувства героев, а с другой — предвосхищает их будущую трагедию и разлуку.

В финале романа Лара молится за Юрия Живаго словами молитвы за умерших: «И целуйте меня последним целованием» (Пастернак 2004: 495). «Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, — «Свеча горела на столе, свеча горела», — пошло в его жизни его предназначение?» (Пастернак 2004: 496). В данном фрагменте обнаруживается внутренняя интертекстуальность, когда в прозу романа входит прямая цитата из стихотворения «Зимняя ночь» («Стихотворения Юрия Живаго»).

Вокруг образа главного романного героя Юрия Живаго, по сравнению с другими персонажами, сосредоточен наибольший комплекс интертекстов. В научной литературе достаточно глубоко изучен цикл «Стихотворения Юрия Живаго», где возникают библейские мотивы, связанные с сюжетами Священного Писания о Рождестве («Рождественская звезда»), пути и входе Христа в Иерусалим («Чудо», «Дурные дни»), молении в Гефсимании («Гамлет», «Гефсиманский сад»), положении во гроб и Воскресении («Гефсиманский сад», «Магдалина», «На Страстной»), Преображении («Август») и др. В цикле присутствуют известные библейские образы, которые поэтически переосмысляет главный герой романа и автор стихов — Юрий Живаго — в проекции на свою личную судьбу и судьбу всего общества (Фавор, чаша, ангел, свеча, Мария, Магдалина, Христос, Иуда, волхвы, апостолы и др.). В «Стихотворения Юрия Живаго» заложен библейский хронотоп через упоминание церковных праздников (Страстная, Пасха, Рождество, Преображение и др.). Всё это служит утверждению идеи вечной жизни вопреки смерти. Эта идея звучала в самом начале романа и обрела лирическое воплощение в стихах Юрия Живаго (кольцевая композиция романа). Соединение библейского (Христос в Гефсимании) и шекспировского (размышления Гамлета) интертекстов в начальном стихотворении «Гамлет» создаёт напряжённую ситуацию нравственного и философского выбора жизненного пути — ситуацию, в которой находился Иисус Христос, Гамлет, а теперь Юрий Живаго.

Помимо лирической части, образ Юрия Живаго концентрирует вокруг себя множество интертекстов и в прозе романа. Сквозь призму библейских цитат, аллюзий, реминисценций, образов, мотивов Юрий Живаго воспринимает стремительно изменяющийся мир (крестный путь, Содом и Гоморра, Страшный суд, дьявол, всемирный потоп, вавилонская башня, Иуда и т. д.). Особое поэтическое и христианское видение позволяет главному герою осознать драматизм революционных процессов и абсурд советской действительности, несоответствие хода общественной истории библейским ценностям. Однако Юрий Живаго даже в условиях террора не теряет способности мыслить и верить в торжество жизни и силу Творца. С библейским интертекстом, сконцентрированным вокруг образа Юрия Живаго, тесно связаны мотивы дара (жизни и творчества), духовного воскресения личности, любви, принятия страданий как нравственного испытания и др. Помимо библейского интертекста, для понимания образа Юрия Живаго и его отношений с другими персонажами, миром и самим собой большое значение имеют тексты русской и мировой классической литературы, современный литературный контекст, а также труды философов XIX–XX веков. Юрий Живаго воспринимает А. Блока как «явление Рождества во всех областях русской жизни» (Пастернак 2004: 82). Под влиянием А. Блока пробуждается его творческое призвание и стремление написать «русское поклонение волхвов». Юрий Живаго много говорит о своем увлечении Ф. Достоевским и В. Маяковским как «продолжении Достоевского». Образы нигилистов, революционеров и футуристов неоднократно возникают в сознании героя, попавшего в водоворот общественных процессов на рубеже веков. В юности Юра, Тоня Громеко и Миша Гордон увлекались сочинениями В. Соловьева («Смысл любви») и Л. Толстого («Крейцера соната»), в которых идет речь о разных типах любовного чувства. Собственно, эти различные типы любви испытал Юрий Живаго в отношениях с Тоней и Ларой.

Библейские и литературные тексты становятся мощной духовной поддержкой для главного героя. Особенно в годы голода и террора, когда семья временно смогла укрыться от невзгод в Варькино. Там Юрий Живаго повторяет стихи Ф. Тютчева («Какое лето, что за лето! Ведь это, право, волшебство...»), представляет себя «подобно Робинзону, подражая Творцу», вспоминает «толстовское опрощение», перечитывает «Евгения Онегина» и другие поэмы. Разговоры о книгах А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Тургенева, И. В. Гёте, В. Шекспира, а также о христианской истории помогают Юрию Живаго не утратить смысл существования и способность к творчеству. Именно в библиотеке, среди книг, он вновь увидит Лару, которая предстанет перед ним в образе читающей пушкинской героини из «Евгения Онегина». То, что дом Лары украшали женские мифологические кариатиды (музы с бубнами, лирами, масками), кажется Юрию Живаго особым знаком, ведь при всех разрушениях именно культура остается незыблемой навсегда. Вместе с Ларой и через свет культуры Юра обретает новый смысл — не как «сверхчеловек или полубог»,

а как частное лицо, жизнь которого имеет большое значение, по убеждению Б. Пастернака. «Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной» (Пастернак 2004: 410). В образе Юрия Живаго воплощена идея литературного творчества и шире — поэтического отношения к миру. Поэтому в прозаической части романа большую роль играет внутренняя интертекстуальность: цитирование Юрием Живаго своих текстов из «Стихотворений Юрия Живаго» («Зимняя ночь», «На Страстной» и др.); отрывки из записей Юрия Живаго; фрагменты из его произведения «Игра в людей» («мрачный дневник или журнал тех дней, состоящий из прозы, стихов и всякой всячины»). Интертекстуальность образа Юрия Живаго позволила Б. Пастернаку не только отразить жизненный и духовный путь главного героя в сложном социальном контексте, но и открыть новые горизонты в развитии жанра романа как отражения общего хода истории и культуры сквозь призму частной жизни человека, как синтетического жанра (эпического и лирического), как жанра открытого, динамического, поливекторного, который вполне соответствовал глобальным масштабам изменяющейся эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт Р. 1989. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс.
- Бахтин М. М. 1979. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // М. М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство.
- Буров С. Г. 2007. *Сказочные ключи к «Доктору Живаго»*. Пятигорск: РИА на КМВ.
- Буров С. Г. 2009. *Пастернак и Чаадаев*. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ.
- Буров С. Г. 2010. *Игры смыслов у Пастернака: В 2-х ч.* Ставрополь: Изд-во СГУ.
- Буров С. Г. 2011. *Полигенетичность художественного мира романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»*: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Ставрополь.
- Буров С. Г. 2011. Реминисцентный слой пушкинского «Пророка» в «Докторе Живаго» Б. Л. Пастернака // *Вестник Российского университета Дружбы народов*. Серия: Литературоведение. Журналистика. № 1. С. 11–19.
- Власов А. 2006. «Явление Рождества» (А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго») // *Вопросы литературы*. № 3. С. 87–119.
- Волосевич Л. В. 2011. К вопросу об интертекстуальных связях: деревенское пространство в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя и в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Серія: Літературознавство. № 4 (1). С. 3–11.
- Гаспаров Б. М. 1996. *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*. М.: Новое литературное обозрение.
- Кристева Ю. 1993. Бахтин, слово, диалог и роман // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. № 4. С. 5–24.
- Пастернак Б. 2004. *Доктор Живаго* // Б. Пастернак. *Собрание сочинений: в 11 т.* Т. 4. М.: Слово. С. 6–548.

- Ронен О. 1997. Лексические и ритмико-стилистические повторения и «неконтролируемый подтекст» // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Т. 56 (3). С. 40–44.
- Суханова И. А. 2019. Интертекстуальные связи романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» с повестью Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // *Верхневолжский филологический вестник*. № 1. С. 86–92.
- Фатеева Н. 2012. *Интертекст в мире текстов*. М.: Либроком.
- Фуко М. 2004. *Археология знания*. СПб.: Гуманитарная Академия.
- Kristeva J. 1980. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Lévi-Strauss C. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

РЕТРОСПЕКЦИЯ И АВАНГАРД В 1920-е ГОДЫ: О ВНЕСЮЖЕТНОЙ ПРОЗЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ФАКТА¹

1. Введение

Среди представителей русской литературы 1920-х гг. до сих пор пользуются большой популярностью такие модернисты, как М. Булгаков, А. Платонов, И. Бабель, Ю. Олеся и т. д., которых отличает новаторская для своего времени манера письма. Тем не менее, если говорить о стилистических тенденциях в литературе, то очевидно, что в нэповский период уже имеет место ретроспекция: писатели начинают обращаться к наследию прошлого. Об этом свидетельствуют выступления все большего числа литераторов за учебу у классиков XIX в. К тому же было широко распространено заимствование образов, лексики, синтаксиса, сюжетов, мотивов из других уже существующих произведений, в том числе и классики. В такой атмосфере авангардистская группа ЛЕФ (Левый фронт искусств), в основе деятельности которой лежат экспериментирование и разрушение традиции, с трудом боролась за свое положение. Лефовцы, в процессе создания теории «литературы факта», вели бой против ретроспекции, так как искусство, по их мнению, должно приближаться к «реальности», чего не дает искусство прошлых лет. Лефовцы были уверены в том, что преобладающее в классическом искусстве мироощущение заслоняет постреволюционную действительность. Данная статья посвящена рассмотрению темы борьбы авангардистов с ретроспективными тенденциями 1920-х гг.

2. Ретроспекция vs ЛЕФ

Сразу после революции в искусстве новой страны в первую очередь приобрели существенное влияние футуристы и Пролеткульт. Обе группы, хотя у них и были разные цели, являлись новаторскими: они стремились создать новое искусство для нового общества. В этот период культурной доминантой

¹ Данная статья была написана на основе доклада «Ретроспекция и авангард в 1920-е гг.», прочитанного автором на Международной научной конференции «Под знаком “нео-”»: ретроспекция в мировой культуре» (Москва, ИМЛИ РАН, 14–15 ноября 2018 г.).

был поиск небывалого искусства, которое отразило бы сущность небывалого социалистического общества.

Тем не менее, в начале 1920-х гг. новаторская тенденция постепенно сходила на нет, а на смену ей пришла эпоха ретроспекции, в границах которой началось восстановление старой дореволюционной культуры, несмотря на то, что ее пытались ранее устранить как буржуазное наследие. Классики XIX в., категорически отвергнутые футуристами, вернулись в литературу влиятельными именами. В этот новый период писатели, так же как и новаторы предыдущего периода, стремились к созданию новой литературы для нового общества, изменив подходы к созданию литературного произведения. Вместо того чтобы продолжать экспериментаторский путь, они намеревались повысить уровень культуры в постреволюционном обществе, возвратив лучшие образцы дореволюционного искусства. В это же время, в начале 1920-х гг., Пролеткульт с удивительной скоростью сокращает количество своих организаций, а футуристы, собравшиеся как группа ЛЕФ, теряют гегемонию в искусстве.

Тенденция ретроспективного взгляда на литературу возникла в первую очередь среди писателей и критиков, а в эпоху укрепления сталинского режима стала совпадать с культурной линией партии (Блюм 2000: 151–154). В 1920-е гг., когда в литературе выступали самые разные писательские группы, большие и малые, кроме ЛЕФа, были особенно влиятельны группа «Перевал» под руководством редактора журнала «Красная новь» А. Воронского и Российская ассоциация пролетарских писателей, которая управляла литературной жизнью во второй половине 1920-х гг. Раньше всех ретроспективная тенденция обнаруживается в литературной деятельности «Перевала». Воронский, хотя и продолжал публиковать в своем журнале произведения Пильняка и Вс. Иванова, т. е. «попутчиков», которым принадлежит экспериментальная орнаментальная проза, в своей критике уже в начале 1920-х гг. перешел к ретроспективному отношению к литературе. Х. Нисинакамура объясняет это изменение тем, что Воронский считал писателей, занимающихся бытописанием в форме отрывочного письма, слабыми, уже не отвечающими требованиям времени (Nishinakamura 1989: 118). Редактор увидел новый путь, который станет достойной сменой бытописания, в возвращении к классике XIX в. В статье «На перевале (Дела литературные)» (1923) он писал: «Рискуя вызвать новые упреки в контрреволюционности, в попытках литературной реставрации и прочих смертных грехах со стороны революционнейших критиков журнала “На посту”, все же буду звать современных писателей назад к классикам-реалистам» (Воронский 1987: 400).

Воронский предпочитал классиков современным ему экспериментаторам потому, что именно как стилистический феномен классика способна реализовать замысел создания лучшей литературы. Р. Магуайр объясняет это точкой зрения редактора на суть литературы: в литературных произведениях в первую очередь выражается мысль. В связи с этим Воронский считал, что более зрелые большие жанровые формы и стилистические решения классики более уместны

для выражения мысли, чем отрывочный экспериментальный стиль произведений малой формы (Maguire 2000: 293–294). Таким образом, Воронский проложил дорогу к ретроспективной тенденции в литературном мире.

Вслед за группой «Перевал» с середины 1920-х гг. неожиданно стала устанавливаться ретроспективная тенденция в деятельности ассоциации пролетарских писателей. Эта ассоциация берет начало в Пролеткульте, который критически относился к классике. Однако после реформы в руководящих органах центральной ассоциации РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей) в 1926 г. под лозунгом «учеба у классиков» ассоциация стала выступать за имитацию произведений мастеров XIX в. М. Заламбани объясняет изменение эстетической линии тем, что во второй половине 1920-х гг., когда уже был установлен советский режим, власть начала требовать от писателей не игнорировать или разрушать, а использовать для укрепления мировоззрения пролетариата буржуазное наследие прошлого, и ассоциации пролетарских писателей откликнулись на это требование (Заламбани 2006: 71).

РАПП призвала своих писателей к учебе у классиков и с другой целью. У ассоциации было стратегическое намерение обуздать ЛЕФ, с которым она боролась за гегемонию в литературных кругах. Е. Добренко отмечает, что в 1920-е гг. левовцы имели престижный статус «спецов», так как благодаря существованию в их группе новаторов-формалистов считались «мастерами» литературы, и это положение позволяло им активно участвовать в деле учебы молодых писателей (Добренко 1999: 383–384). Левовцы критически относились к лозунгу РАППа: классики были реальными претендентами на роль «спецов», а это звание было уже занято представителями Лефа. В то время как рапповцы стали горячими сторонниками классиков, и не только потому, что они писали под влиянием Л. Толстого и «другой школы не знали», не только потому, что классика идеально соответствовала как массовому порогу восприятия, так и массовому идеалу литературы, но и потому, что «мертвые» «спецы» не претендуют на власть (Добренко 1999: 391).

В этом возврате пролетарских писателей к классике можно увидеть влияние теории литературы Воронского (Швецова 1966b: 420). Стоит сразу оговориться, что эти две группы, пролетарские писатели и «Перевал», находились во враждебных отношениях. В результате нападок РАППа в 1927 г. Воронский ушел из редакции «Красной нови», на этом посту его заменил Ф. Раскольников, который был членом ассоциации пролетарских писателей. Однако следует обратить внимание на то, что эти группы роднил общий источник возникновения тенденции к ретроспекции. Магауйр отмечает, что возвращение теоретической мысли «Перевала» к классике соответствовало ответу на нужды масс. Критики «Перевала» считали, что был восстановлен контакт читателей с литературой и что поле контактирования будет расширено благодаря дальнейшей учебе масс и писателей у классической литературы. Магауйр предполагает, что для масс классика была более доступной, чем литература послесимволистской эпохи, которую с трудом понимал «средний» читатель (Maguire 2000: 298–299).

Обращение к массам тем более соответствовало устремлениям ассоциаций пролетарских писателей, что они определили основной стратегией привлечение в свои ряды массового читателя как в смысле количества, так и в смысле происхождения, и успешно укрепляли свое влияние в литературных кругах благодаря членству нескольких тысяч писателей, вышедших из народной массы.

Позиция ЛЕФа была прямо противоположной тенденции ретроспекции. В статье «За политику», опубликованной в журнале «Новый ЛЕФ» в № 1 за 1927 г., О. Брик утверждал: «Мы будем доказывать, что возврат к дореволюционным темам, к дореволюционной норме — это не шаг вперед, а естественный шаг — назад; что всякий лозунг, который будет начинаться со слова «назад», назад к Островскому, назад к Моцарту — есть и такой, — что всякие такие лозунги, уже по одному своему лингвистическому построению, не могут не быть реакционными» (Брик 1927а: 23). Антагонизм по отношению к ретроспективной тенденции был одним из основных элементов теории и практики литературы факта.

Тем не менее, следует оговориться, что левовцы не полностью отрицали классику, в отличие от кубофутуристов, которые в 1912 г. в манифесте «Пощечина общественному вкусу» провозгласили: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» (Бурлюк, Крученых, Маяковский, Хлебников 2017: 709). Заламбани определяет общую позицию фактовиков частичным отказом от прошлого (Заламбани 2006: 72). Они критически относились к традиции в значении абсолютного образца и в то же время считали возможными учебу, использование прошлого литературного опыта с той точки зрения, что это может оказаться полезным для развития новой литературы. Согласно принципу формалистов, который состоял в том, что история литературы виделась как борьба нового со старым, левовцы учили классике с целью ее преодоления. В этом и крылась суть сопротивления ЛЕФа тенденции «культы» классиков у «Перевала» и пролетарских писателей.

3. Искание «реальности»

Критическое отношение левовцев к подражанию классике в целом объясняется принципом «антагонизма по отношению к прошлому» Р. Поджоли, свойственным не только русскому авангарду, но и, например, итальянскому (Poggioli 1988: 83–84). Однако в данной статье рассматривается специфика действительности советских 1920-х гг., на которую откликнулась литература факта.

Одним из оснований критического отношения левовцев к учебе у классики служило их марксистское мировоззрение. Магуайр отмечает, что, согласно пониманию литературы у типичных марксистов, изменение идеи приводит к изменению жанра, который отражает идею (Maguire 2000: 293). Эта логика была заметна и в утверждении В. Перцова в статье «Идеология и техника в искусстве», опубликованной в «Новом ЛЕФе» в № 5 за 1927 г.: «Мы за такое избрание в литературе, через которое она сможет осуществлять свое изменив-

шееся социальное воздействие. Традиционной художественной формой нельзя работать в новой исторической обстановке. Из прошлого искусства так же мало можно черпать для создания новых воздейственных средств как из прошлой материальной техники нельзя почерпнуть для создания новых индустриальных принципов» (Перцов 1927а: 25). Для изображения нового общества, возникшего вследствие новой идеологии, подходящим является, таким образом, не прием, взятый из классических произведений, а новый, революционный.

Однако в данной статье принцип «антагонизма по отношению к прошлому» рассматривается и с точки зрения исходного стремления фактовиков: искания «реальности». В статье «Бьем тревогу», опубликованной в «Новом ЛЕФе» в № 2 за 1927 г., когда сам термин «литература факта» еще не был создан, С. Третьяков предсказывает будущее направление литературы ЛЕФа: «Сегодняшнему дню свойствен интерес к материалу, при этом к материалу, поданному в наиболее сырьевой форме — мемуар, хроника, очерк, статья, отчет. А вот “искусствовары” либо воротят нос от таких “низменных”, видите ли, злободневных, “газетных” форм и продолжают заколачивать живой материал в штамповые гроба рассказов и романов» (Третьяков 1927: 4). Очевидно, этот авангардист видел теоретическую модель для литературы факта, в первую очередь, в газете, которая должна была стать самой подходящей «ёмкостью» для помещения в неё (изображения) «живого материала». К тому же в статье «С новым годом! С новым Лефом!», опубликованной в «Новом ЛЕФе» в № 1 за 1928 г., Третьяков пишет: «Леф — за выработку методов точной фиксации фактов. Невыдуманную литературу факта Леф ставит выше выдуманной беллетристики, отмечая рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей» (Третьяков 1928а: 2). Здесь автор подчеркивает важность выбора тем для литературного произведения из материала действительных происшествий. Таким образом, в литературе факта, которая отрицала «выдуманность» беллетристики, содержалась небывалая в истории литературы верность «реальности».

Стремление к «реальности» фактовиков повлияло на их критический взгляд на «учебу у классиков» современных литераторов. Лефовцы видели в реставраторах отрыв от «реальности». В статье «Какая была погода в эпоху гражданской войны?», опубликованной в «Новом ЛЕФе» в № 7 за 1927 г., В. Перцов пишет: «Теперь большинство писателей живет в городах, но продолжает описывать природу так, как будто они живут в деревне. Похоже на то, что перестав говорить о природе, они тем самым вычеркнули свои произведения из разряда художественных. Восход или закат уже не являются фактами их жизни в той мере, как это было у прежних авторов. Эти положения земли по отношению к солнцу в очень малой степени определяют сознание современных героев, но — тем хуже для последних! — Солнце и луна влияют не через жизнь, а через литературу» (Перцов 1927b: 36). Здесь для Перцова важно то, что современные реставраторы изображают природу, не видя ее в реальном свете, а манипулируя уже существующими элементами из языкового запаса литературы. Он скептически относится к тому, что «реальность», названная им «фактами»,

уже не выступает основой произведения, а уходит на задний план, тогда как художественный мир в произведениях творится с помощью готовых шаблонов-представлений о «реальности». С точки зрения Перцова, писатели не изображают «реальность», а обходятся ее имиджем.

Имея в виду это высказывание Перцова, О. Брик пишет в статье «Фиксация факта», опубликованной в «Новом ЛЕФе» в № 11–12 за 1927 г.: «Если до сих пор на первом плане стояла инсценированная интрига, то теперь интерес начинает все больше и больше переходить на сторону реального показа. Объясняется это тем, что количество сюжетных схем крайне ограничено и в результате у кинозрителя, часто посещающего кино, откладываются в сознании несколько сюжетных штампов, повторение которых он и видит в каждой новой фильме. Естественно, что интерес к этим сюжетным штампам нейтрализуется и никакой заинтересованности вызвать уже не может. Это явление отмечается не только в кинематографии, но и в смежных литературно-художественных областях» (Брик 1927b: 47–48). Здесь граница ретроспекции, которую Брик подвергает критике, приводя в пример кино, уже находится за пределами подражания классике XIX в. Речь идет уже о прямом использовании накопленных литературой сюжетов, названных критиком «сюжетными штампами». Повторно воспринимаемая «сюжетные штампы» как готовый имидж, зрители стали осознавать через них каждый новый фильм. В результате зрители чувствуют, что они смотрят всегда одно и то же, и теряют интерес к кинематографии из-за отсутствия новизны. Брик предсказывает, что вследствие этого, тем не менее, интерес зрителей перейдет к «реальному показу». Очевидно, и здесь тоже дело в «реальности» и ее «имидже». У зрителей, воспринимающих и толкующих фильмы только через «сюжетные штампы», т. е. имидж «реальности», и уставших от такой кинематографии, рождается требование увидеть «реальность» без посредства имиджа.

Позже в «Новом ЛЕФе» было опубликовано немало статей, которые были написаны под влиянием статей Перцова и Брика. Так, в статье В. Шкловского «Преступление эпигона», где речь шла о романе В. Бахметьева «Преступление Мартына» (1928), автор критически осмысляет следующий факт. Герой романа — большевик, то есть персонаж, для создания которого берется материал из советской действительности, однако герой вызывает возражения, так как сюжет, в котором действует большевик, имеет сходство с канвой английского романа «Лорд Джим» (Шкловский 1928: 36–39).

По утверждениям Перцова и Брика видно, что, с точки зрения левых, проблема современной им ретроспекции заключена в распространении «гиперреальности» (Baudrillard 1984): в литературе 1920-х гг. действительность заменилась симуляцией, составленной из имиджей классики, в результате чего и писатели, и читатели видят не «реальность», а симуляцию. Между тем сама «реальность» игнорируется. Для левых, выдвигающих литературу факта, такую ситуацию необходимо было разрешить. В литературе факта содержится стремление вернуть «реальность» в мир, скрытый гиперреальностью.

4. «Внесюжетность» как ответ на гиперреальность

Каким образом литература факта помогла бы левовцам вернуть «реальность»? Исследуя этот вопрос, следует уделить внимание приему «остранения», который был в 1917 г. выдвинут будущим левовцем В. Шкловским в статье «Искусство как прием» и оказал сильнейшее влияние на эксперименты авангардистов. В указанной статье Шкловский определяет суть искусства: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» (Шкловский 2018: 256). По этому высказыванию ясно, что уже в 1910-е гг. у авангардистов было стремление к «реальности», которое привело к созданию литературы факта 1920-х гг.

Тем не менее следует сказать о том, что, хотя в основе приема «остранения» и теории «литературы факта» лежит стремление к «реальности», фактовики и авангардисты пришли к разным, даже противоположным друг другу решениям. В статье «Искусство как прием» Шкловский выступает за «прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно*» (Шкловский 2018: 256). Что касается литературы факта, то, создавая ее, левовцы не использовали прием остранения, самой «затрудненной формой» произведения подчеркивая тот факт, что искусство есть само прием как таковой. Таким образом, они прием ослабляли. В таком решении прослеживается одно из основных качеств литературы факта — «внесюжетность».

Внесюжетность литературы факта появилась как критический ответ на вышеуказанную тенденцию к ретроспекции в искусстве в 1920-х гг. Первым проблему сюжета поднял в журнале «Новый ЛЕФ» Шкловский в статье «Сергей Эйзенштейн и “неигровая фильма”» в № 4 за 1927 г. Обсуждая работу кинорежиссера, критик пишет: «Сергей Эйзенштейн сейчас не занимается неигровой фильмой, но он занимается фильмой внесюжетной». При этом делает вывод: «Кинематография сейчас не нуждается в традиционном сюжете, эйзенштейновские “Генеральная линия”, “Броненосец Потемкин” (пускай он привыкает ко второму месту), “Октябрь” — это вещи, держащиеся не родством, это вещи игровые, но материальные и внесюжетные. И вторые качества этого разделения важнее, чем очень гадательное первое» (Шкловский 1927: 35). Здесь Шкловский называет «внесюжетным» не отсутствие сюжета вообще, а отсутствие «традиционного сюжета». Очевидно, призыв фактовиков к «внесюжетности», отрицающий право сюжета на существование, был порожден критическим отношением к многократному использованию одних и тех же «традиционных сюжетов», к чему привела ретроспективная направленность современного им искусства.

С этого времени левовцы проводили планомерную критическую работу по борьбе с ретроспекцией в отношении «сюжетности» литературы. Хотя, как было сказано выше, изначально они обращались к кинематографу, потом

центр дискуссии переместился в литературу, и начали обсуждаться различные популярные романы, в которых имели место имитации уже существующих сюжетов (Брик 1928: 1–5).

Нападками на «традиционный сюжет» отмечена статья Брика «Фиксация факта», опубликованная в «Новом ЛЕФе» в № 11–12 за 1927 г. В этой статье автор останавливает свое внимание на том, о чем мы говорили выше: зрители, регулярно просматривая фильмы, основанные на ограниченном количестве «сюжетных штампов», в новых произведениях находят те же самые схемы и не ощущают новизны произведений искусства. Более того, Брик предсказывает разрушение сюжета. Основанием этому прогнозу служит повышающийся интерес зрителя к «материалу», к «реальности»: «Чем объясняется такого рода общее не одному только кино разложение сюжетной схемы? Объясняется оно растущим интересом к отдельным фактам, к отдельным деталям, которые в совокупности своей создают нужное единство. Всякое сюжетное построение непременно насилует материал, выбирая из него только то, что может служить развитию сюжета, и выбранное еще искажает в тех же целях. Путем такого отбора, и такого искажения создается сюжетное единство, то, что принято называть ценностью (цельностью — М. К.) вещи. И эта цельность достигается путем подавления индивидуальных свойств взятого в обработку материала. При повышенном интересе к этому материалу непременно должна ослабнуть сила сюжетной обработки. Люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде. Особенно заметен этот процесс там, где сюжет имеет дело с фактическим материалом» (Брик 1927b: 48). Под словом «сюжет» у Брика имеется в виду не только сюжет «традиционный». Критик предсказывает разложение сюжета вообще. Повторим, что убедительность предположению Брика придает отмеченный здесь впервые повышенный интерес к «материалу». По мысли Брика, который осуждает отбор и намеренное искажение «материала» в угоду сюжетной цельности («насилие над материалом»), ясно, что позиция лефовцев по вопросу о гиперреальности в искусстве приобретает новые смыслы. До этого их критическое отношение к явлению гиперреальности имело целью осудить скрытую в результате ретроспективного взгляда на искусство настоящую реальность, скрытую за имиджами из уже существующих произведений, в том числе и классики. Однако в вышеуказанной статье обращается внимание на то, что сюжет, который имеет место не только в классике, но и в искусстве вообще, как симуляция, сделанная из «материала», отвлекает воспринимающее сознание от «материала» как «реальности». В нападках на сюжет как симуляцию мы видим уже не только неприятие имиджей классики, но сюжета вообще.

Статья Брика вызвала большой отклик среди лефовцев. После этого в «Новом ЛЕФе» разные члены группы начали выступать против сюжета и фабулы. Так, в статье «Производственный материал», опубликованной в «Новом ЛЕФе» в № 2 за 1928 г., Третьяков, размышляя с этой точки зрения о киносценарии, критически оценил ситуацию в кинематографе, где важную роль играет именно

фабульная схема — шаблон, составленный из уже существующих произведений, а такие «материалы», как «историческая эпоха, бытовая среда, производственные отношения», имеют лишь вторичное значение (Третьяков 1928b: 31).

Отрицая сюжет в искусстве, лефовцы считали, что еще не создано такой категории поэтики, или объединяющего начала, которое бы вместо сюжета связывало все элементы в произведении. В статье «Фиксация факта», где впервые было предсказано «разложение сюжета», Брик рассуждал об открытии «нового бессюжетного метода связывания отдельных фактов и подробностей в одно зрелищное целое» (Брик 1927b: 50) как об одной из насущных задач теоретической мысли.

С тех же позиций искал способ устранить сюжет из искусства Шкловский. В статье «К технике внесюжетной литературы» (1929), специально написанной для сборника «Литература факта» по итогам дискуссии в ЛЕФе, он отмечает: «Теперь возникает вопрос, чем заменить в фактической прозе сюжет. Элементарнейшей заменой является метод передвижения точки рассказывания, пространственное в путешествии или временное в мемуарах. Здесь у нас чистый интерес к материалу и условный метод перехода от факта к факту» (Шкловский 2000: 232). Несмотря на то что группа ЛЕФ была распущена на полпути к реализации «внесюжетной литературы», Шкловский продолжал размышлять о способах ее создания, искал возможности связывать «материалы» друг с другом вне сюжетной формы.

История документальной литературы, развивающей идеи, которые брали начало в теории и практике литературы факта, после роспуска ЛЕФа продолжилась в деятельности Третьякова в журналистике 1930-х гг., что привело к расцвету жанра очерка. Однако эта литература уже не играла роль нового жанра, пришедшего на смену роману, которому, с точки зрения лефовцев, была суждена смерть. После распада группы дискуссия об устранении сюжета прекратилась, споры утратили последовательность и систематичность. В результате попытку фактовиков отрицать «условность» в искусстве будущие поколения теоретиков стали понимать как «отрицание искусства» (Швецова 1966a: 311) или «смерть искусства» (Oishi 1992: 40).

5. Заключение

Как было рассмотрено выше, «антагонизм по отношению к прошлому», свойственный авангардизму, в литературе факта явился отрицательной реакцией на тенденцию ретроспективного взгляда на искусство в 1920-е гг. и приобрел иной, специфический вид. Одним из его проявлений является отрицание сюжета. Отправным пунктом для лефовской критики сюжета в художественной литературе явилось широко распространенное использование имиджей, взятых из уже существующих произведений, в том числе и классики, и именно эти схематичные сюжеты или фабулы начали подвергаться осуждению в первую очередь. Потом центр критики перешел к проблеме восприятия читателем

«материала», и здесь лефовцы настаивали на мысли, то сюжет только отвлекает внимание читателя от «материала». Постепенно лефовцы приходят к убеждению о необходимости устранить сюжет не только классический, традиционный, но и вообще сюжет как основополагающий компонент произведения.

Следует особенно отметить тот факт, что этот процесс возник в результате стремления к «реальности», которое легло в основу искусства русского авангарда с самого момента его возникновения в 1910-х гг. Л. Диккерман предполагает, что лефовцы употребляли термин «факт» в смысле «документа» (Dickerman 1997: 184). М. Оиси разделяет «факт» в искусстве ЛЕФа на три стадии: 1) факт как первичная действительность, 2) факт, обработанный в произведение, 3) факт как восприятие произведения. При этом он подчеркивает, что, поскольку и первый, и третий факт уже оформлены в слова, они не являются «сырыми (brute)». Согласно Оиси, литература факта стремилась к объединению первого и третьего факта путем исключения относительной «условности» из искусств (Oishi 1984: 121–123). Этот первичный факт является одним из тех явлений, которые можно отождествлять с «материалом», а ему лефовцы придавали первостепенное значение в дискуссии об устранении сюжета. Очевидно, их искусство отказалось от сюжета для того, чтобы приблизиться к «материалу» как действительности. По поводу этого акта Заламбани критически отмечает, что фактовики, обращаясь к слову как средству изложить «истину» события, уже значительно отдалялись от нее, фальсифицировали ее (Заламбани 2006: 102). Однако, вероятно, суть приближения к «реальности» в литературе факта не заключается в репрезентации «истины». Т. Накамура отмечает, что в 1920-е гг. авангардисты, в том числе и Третьяков, стремились к демонтажу искусства путем слияния его с производственной деятельностью. В основе этого стремления лежала «тенденция отождествлять действительность и искусство, действие и познание» (Nakamura 2017: 108, 116). Становится ясно, что слово «материал» в теории лефовцев связано с промышленностью и происходит из концепции производственничества, которое на них сильно повлияло. Лефовцы искали пути введения искусства в производственную структуру, чтобы систематически объединить эти области как в теоретической, так и в практической плоскости.

ЛИТЕРАТУРА

- Блюм А. В. 2000. *Советская цензура в эпоху тотального террора 1929–1953*. СПб.: Академический проект.
- Брик О. М. 1927а. За политику! // *Новый ЛЕФ*. № 1. С. 19–24.
- Брик О. М. 1927б. Фиксация факта // *Новый ЛЕФ*. № 11–12. С. 44–50.
- Брик О. М. 1928. Разгром Фадеева // *Новый ЛЕФ*. № 5. С. 1–5.
- Бурлюк Д. Д., Крученых А., Маяковский В. В., Хлебников В. 2017. Пощечина обществу вкусу // Ю. К. Герасимов, Е. И. Гончарова (ред.). *Литературные манифесты и декларации русского модернизма*. СПб.: Пушкинский Дом. С. 709–712.

- Воронский А. К. 1987. *Искусство видеть мир*. М.: Советский писатель.
- Добренко Е. А. 1999. *Формовка советского писателя: социальные и эстетические истоки советской литературной культуры*. СПб.: Академический проект.
- Заламбани М. 2006. *Литература факта: от авангарда к соцреализму*. Перевод Н. В. Колесовой. СПб.: Академический проект.
- Перцов В. О. 1927а. Идеология и техника в искусстве // *Новый ЛЕФ*. № 5. С. 19–26.
- Перцов В. О. 1927б. «Какая была погода в эпоху гражданской войны»? // *Новый ЛЕФ*. № 7. С. 36–45.
- Третьяков С. М. 1927. Бьем тревогу // *Новый ЛЕФ*. № 2. С. 1–5.
- Третьяков С. М. 1928а. С новым годом! С «Новым ЛЕФом»! // *Новый ЛЕФ*. № 1. С. 1–3.
- Третьяков С. 1928б. Производственный сценарий // *Новый ЛЕФ*. № 2. С. 29–34.
- Швецова Л. К. 1966а. «Леф», «Новый Леф» // А. Г. Дементьев (ред.). *Очерки истории русской советской журналистики: 1917–1932*. М.: Наука. С. 311–344.
- Швецова Л. К. 1966б. «На литературном посту» // А. Г. Дементьев (ред.). *Очерки истории русской советской журналистики 1917–1932*. М.: Наука. С. 399–428.
- Шкловский В. Б. 1927. Сергей Эйзенштейн и «неигровая фильма» // *Новый ЛЕФ*. № 4. С. 34–35.
- Шкловский В. Б. 1928. Преступление эпигона // *Новый ЛЕФ*. № 4. С. 36–39.
- Шкловский В. Б. 2000. К технике внесюжетной прозы // Н. Ф. Чужак (ред.). *Литература факта: первый сборник материалов работников ЛЕФа*. М.: Захаров. С. 229–234.
- Шкловский В. Б. 2018. *Собрание сочинений*. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение. С. 250–258.
- Baudrillard J. 1984. *Shimiyurakuru to shimyureshon*. Trans. by A. Takehara. Tokyo: Hosei University Press.
- Dickerman L. 1997. *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*. PhD diss., Columbia University.
- Maguire R. 2000. *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nakamura T. 2017. Roshia avant-garde: Sono risou to hen'i. In: Z. Asaoka, T. Nakajima (ed.). *Roshia kakumei to Soren no seiki*. Vol. 4. Tokyo: Iwanami-shoten.
- Nishinakamura H. 1989. Zamiatin to Voronskii: Kakumei to “neorealism”. In: *Kyoyo gakka kiyo*. No. 22. Pp. 115–132.
- Oishi M. 1984. Dziga Vertov: Fact, ‘Fact’, “Fact”. In: *Waseda daigaku kyoiku gakubu gakuju-utsu kenkyu (gaikokugo gaikokubungaku hen)*. No. 33. Pp. 121–134.
- Oishi M. 1992. *Roshia avant-garde yuei*. Tokyo: Suisei-sha.
- Poggioli R. 1988. *Avant-garde no riron*. Transl. by A. Shinoda. Tokyo: Shobun-sha.

КИНУЁ МИЯГАВА

**ПОНЯТИЯ «НЕПОДВИЖНОСТЬ»
И «ПОДВИЖНИЧЕСТВО» В РОМАНЕ
Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ»¹**

1. Введение

Борис Поплавский (1903–1935) известен как поэт младшего поколения первой волны русской эмиграции, и его проза, посвященная жизни русских эмигрантов во Франции, получила высокую оценку уже среди таких его современников, как Г. Адамович, В. Вейдле и др. Младшее поколение писало о своей реальной жизни уже в эмиграции, в отличие от старшего поколения первой волны русских эмигрантов, которое опиралось на свое прошлое в России. Поэтому можно сказать, что у младшего поколения связи с русской культурой меньше, чем у старшего, и творчество его представителей вполне возможно рассматривать в контексте европейской литературы, например, экзистенциализма, сюрреализма, влияния Пруста и т. д.

Однако если обратиться к мысли В. Н. Топорова, который показывает, что в «поэтических» текстах отражается, в частности, память о праистоках, о том, что было «до рождения», то можно заметить органическую связь творчества младших эмигрантов с русской культурой. Такая память понимается как «психофизиологический» компонент, присутствие которого или «определенных его следов в самом “поэтическом” тексте открывает удивительные возможности для решения многих существенных вопросов» (Топоров 1995: 577). Возможно, сам язык имеет способность сохранять культурно-историческую память, хотя у самих авторов этой памяти, может быть, уже мало.

В романе «Аполлон Безобразов» (1926–1932), первом из двух романов Поплавского, рассказчик, одинокий, бедный, чувствительный молодой русский эмигрант Вася рассказывает о жизни и истории своего круга. В центре его

¹ Статья основана на материале доклада автора на конференции «Эмигрантология и славистика» в Центре международных ученых Guangqi Шанхайского педагогического университета, совместно проведенной со Славянско-Евразийским центром Университета Хоккайдо 13–14 сентября 2018 г. В нее внесены некоторые поправки, отражающие комментарии участников конференции, в частности Марии Рубинс (Лондонский университет) и К. Б. Назаренко (Санкт-Петербургский государственный университет).

внимания — Аполлон Безобразов, по имени которого назван роман. Это особая личность, для которой характерна «неподвижность». Цель данной статьи — рассматривая это понятие на материале романа Поплавского, установить семантику образов воды и понятия «подвижничество» и на этом основании выявить внутреннюю связь младшего поколения первой волны русской эмиграции с далекой для них русской культурой.

2. Образ воды

Для того чтобы раскрыть существенные черты «неподвижности», мы обращаемся к образу воды. Так, роман начинается и кончается описанием дождя.

В начале романа перед читателем вырисовывается поэтический пейзаж Парижа, где «шел дождь, не переставая» (Поплавский 2000: 7). После подробного повествования о том, как дождь шел везде, рассказчику даже кажется, что дождь «идет над всем миром, что все улицы и всех прохожих соединяет он своею серою солоноватою тканью» (там же). Метафора создает зрительный образ, в котором дождь-ткань закрывает очертания всего под ним и соединяет все и всех, не только в пространстве, но и во времени. Одновременно дождь представлен и как слуховой образ. Не случайно в конце романа во тьме рассказчик воспринимает дождь следующим образом:

И вдруг дивно знакомый и невыразимо печальный равномерный звук прибавился к ней (комнате — К. М.) и я, не открывая глаз, уже знал, что на улице снова пошел дождь. (Там же: 226)

В романе описание воды направлено не только на зрительное, но и на слуховое восприятие. Характерным примером является комната, «посвященная воде» (там же: 157), в доме, где жили герои. Здесь вода представляется как нечто издающее звук:

Она (вода — К. М.) циркулировала там по стеклянным трубочкам и была подвешена к потолку в бутылках различных форм, на которых долго в сумеречной тишине дома Аполлон Безобразов любил выстукивать однообразные прозрачные мелодии, которые, значительно приглушенные, были слышимы и на нашем этаже как непрерывный бой каких-то отдаленных подводных часов. (Там же)

Кроме того, именно слух, а не зрение, служит существенным средством общения героев. На примере образа Терезы, девушки с особенной чувствительностью к таинственной силе, возникает вопрос о таинстве общения с природой, которая имеет какой-то свой духовный голос. Она слышит голоса «чистые и звонкие, но совершенно невнятные [...] в шуме водопада или просто так, вдруг, посредине священного альпийского молчания» (там же: 103). Тереза говорит, что «ясно слышно каждое слово, но смысл всегда путается. [...] все слышно, но ничего непонятно» (там же). Она общается с мистической силой природы именно слухом, а не словами, при этом она не понимает смысла. Если

слух позволяет Терезе общаться с какой-то природной силой, то зрение может мешать подобному общению. Она говорит, что «хотела бы быть слепой», «потому что камни слепы» (там же: 104). Для нее общение с природой, которое происходит через особый слух, дороже зрения.

Превосходство слуха над зрением при общении и слиянии чаще всего появляется с мотивом воды как важнейшей части природы, издающей звук. Образом воды создается особая атмосфера, где исчезают всякие зримые очертания, а звук, даже мистически, соединяет все существа.

3. Неподвижность

Этот образ воды глубоко связан с «неподвижностью». По мнению Е. О. Болтовского, в романе вода «погружается в мир в виде дождя и знаменует постоянное движение и изменение. [...] Все живое состоит из воды, которая движет тела в непрерывном преобразении» (Болтовский 2011: 121). На первый взгляд вода как символ движения и изменения противостоит «неподвижности». Однако в романе понятие «неподвижность» столь особое, что к нему неприменимо обычное понимание этого слова в значении контраста с движением. Оно объясняется не как «полная неподвижность и небытие», а как неподвижность «иная, подобная жизни флагов на башнях, во время которой медленно зреет и повторяется какой-то глубинный золотой процесс» (Поплавский 2000: 142).

Обратим внимание на повествование, где впервые рассказчик встретил Безобразова, который «не имел никакого оправдания своей вызывающей неподвижности» и сидел «неподвижно» (там же: 13, 15 и далее) на лодке на водах Сены. Кажется, что его образ составляет контраст к образу реки. Однако нужно читать дальше, где Безобразов сравнивается с «беспрерывно меняющимся цветом облаков и реками, каждую секунду текущими вспять и по новому руслу» (там же: 23). Его неподвижность не является отсутствием изменчивости, а даже наоборот. Она подобна воде, которая никогда не останавливается на месте, постоянно меняя свое направление в зависимости от обстановки, и всегда живет исключительно своим настоящим временем. Именно поэтому неподвижный Безобразов «весь в настоящем» (там же: 12), для него ни прошлое, ни будущее не имеет смысла, поэтому и старание, и сопротивление, и переживание о чем-нибудь считаются также бессмысленными. Таким образом, особенность неподвижности перекликается с образом текучей воды.

Как мы уже показали, для образа воды характерно слуховое восприятие. В связи с этим надо отметить, что и неподвижность связана со слуховым восприятием. Когда молодые люди усваивали неподвижность Безобразова, все у них «было особенным и своим. [...] И столько вещей было уже условлено, столько времени сэкономилось своим условным языком. Или еще больше: простое голосовое отклонение, сколько давало оно понять, ибо мы не топтали друг друга словами» (там же: 149–150). В неподвижности слуховое восприятие важнее слов для понимания, что делает ее сохранение «особой мистической модой

тех лет [...] подобно пластическому открытию или особому восприятию мира» (там же: 141). Это в какой-то степени напоминает о голосах, которые слышит Тереза в шуме водопада или в молчании на горе. Можно сказать, что слух создает особую, даже мистическую атмосферу, где слова теряют свою функцию для понимания.

Подобную неподвижность можно считать образом жизни молодых эмигрантов или способом выжить в эмиграции среди чужих. Им пришлось жить только данной минутой, подобно текучей воде, чтобы приспособливаться к жизни в чужой стране, где не говорят на их родном языке и где они не участвуют в действительной жизни. И вполне возможно толковать слуховое, а не языковое общение как их искание связи с далеким, родным, осуществляемое вне слов. Но подобный неподвижный образ жизни остается в нереальности. Перед лицом Безобразова пейзаж, «где ничего не двигалось, все спало, все грезило, все видело себя во сне спящим» (там же: 12). Жизнь в неподвижности, в отказе от участия в реальной жизни похожа на сон.

4. Образ слез и освобождение от неподвижности

В романе можно найти момент преодоления неподвижности, и при этом опять ключом для понимания оказывается образ влаги, уже представленной в виде слез². Этот образ нельзя отождествлять с образом текучей воды. Болтовский пишет, что «вода, как и слезы, может быть свята, выражая собой жалость, в которой человек обретает Христа» (Болтовский 2011: 121). И действительно, связь образа слез с христианской темой очевидна.

Например, Тереза пишет в дневнике, что любит плакать, «но это единственное земное утешение, которое и Иисус не отвергал» (Поплавский 2000: 185), а рассказчик, который также часто плачет, говорит: «слезы есть единственное мое общение с Иисусом, но зато совершенно реальное, физическое, и я до сих пор считаю его самым совершенным» (там же: 218). Кроме того, Роберт, священник, который влюбился в Терезу, из-за этого сошел с ума и был выгнан с работы, случайно, теперь уже как юродивый, попадает на место, где жил рассказчик с Безобразовым, Терезой и другими, и там несколько раз поет мотив из «Реквиема» Моцарта о Божьей Матери, которая стоит у креста, «обливаясь слезами» (там же: 178). Все это показывает слезы как христианский мотив.

Нельзя не обратить внимание на высказывание одного из героев, Тихона Богомилова, или Зевса, добродушного человека, сына сектантского начетчика из Сибири, о слезах. Он, увидев Терезу, плачущую из-за страшного сна, в котором в конце концов слезы спасают ее, говорит, что «слезы есть единственная влага жизни» (там же: 197). Слезы уводят ее от страшного нереального сна. Тихон говорит не о духовной связи с чем-то высшим, а о «жизни» на земле. Вспомним, что для рассказчика общение с Христом через слезы именно «реаль-

² Эта тема разработана также в статье: Miyagawa 2020.

ное, физическое». Слезы дают человеку возможность жить реальной жизнью, осознавать горе. В слезах можно видеть момент общения с высшим, но важно, что это происходит именно в реальной жизни, освобожденной от нереальных снов.

Об этом свидетельствует плач Безобразова. Он с Робертом отправляется в экспедицию к верхним пещерам. Роберт падает со скалистой горы. После этого ужасного происшествия Безобразов, «не плача, остался неподвижным» (там же: 204). Будучи наедине с собой, он чувствует приближение своей смерти. Безобразов «то бредит, то просыпается» (Поплавский 2000: 207), его душа «превращается в немое моление о чем-то, о едином слове, о едином прикосновении человеческого тела», но «только грохот природы отвечает ему» (там же). Интересно, что теперь, находясь между жизнью и смертью, он плачет «почти без слез» (там же). И вдруг невидимый хор поет: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (там же: 208). Как пишет автор, кажется, что под воздействием пения сердце героя «раскроется и будет иным и новым» (там же). Далее повторяется повествование о том, что он плачет, хотя неизвестно, со слезами или без: «Впервые за долгие годы Аполлон Безобразов плачет» (там же). Здесь обнаруживается процесс нарушения смертельной неподвижности. Даже если нельзя сказать, что он, находясь в состоянии между жизнью и смертью, или между реальностью и сном, обливается слезами, но все-таки он плакал, и в этот момент, хотя не полностью, он освобождается от своей неподвижности.

Хотя неподвижность Безобразова находится еще в процессе нарушения, но он уже спасен, и «чей-то голос говорит ему: “Времена еще не исполнились”» (там же). Он мог плакать, осознавая горечь реальной жизни, которую сопровождают слезы, и возвращается к жизни. Отсюда можно утверждать, что освобождение от неподвижности, от нереальных снов через слезы или плач происходит только в реальной физической жизни.

5. Память слова «подвижничество»

Далее мы рассмотрим, как это освобождение от неподвижности через слезы или плач связано с русской культурой в памяти языка. В конце романа, когда рассказчик плачет после ухода Терезы в монастырь, его спасает сектантская «спокойная земляная вера» (Поплавский 2000: 225) Тихона, в центре которой стоит заповедь «Блаженны смиренные» (там же). Слезы освобождают человека от неподвижности, дают ему жить земной жизнью с горем, с которым, однако, можно смириться. Об этом в романе дает наглядное представление вера Тихона, которая связана с «лесным подвижничеством» (там же).

По «Толковому словарю русского языка» под редакцией Ушакова, над которым составители работали с конца 1920 до первой половины 1930 гг., то есть как раз в то время, когда Поплавский писал роман, это слово обозначает, во-первых, «образ жизни подвижника», во-вторых «самоотверженную деятельность, героизм и самопожертвование в работе» (Толковый словарь 1935–1940:

369). А подвижник есть «аскет», «человек, из религиозных побуждений подвергающий себя лишениям» (там же: 370).

Однако если обратиться к памяти слова, открывается его связь с движением, то есть ключевым понятием и для «неподвижности». В. В. Виноградов, изучая историю слова «подвиг», утверждает, что «подвижник» или «подвижничество» происходит от слова «подвиг», а слово «подвиг» изначально тесно связано с глаголами «подвизаться» и «подвигать» («подвигнуть») (Виноградов 1999: 476). Действительно в словарях древнерусского языка в статьях, объясняющих слово «подвиг», включено значение «подвижничество».

В «Словаре древнерусского языка» (XI–XIV вв.) в объяснении слова «подвигъ» после «душевного движения, побуждения» и «борьбы: состязания, соревнования» читаем «религиозный подвиг, подвижничество» (Словарь 2000: 522–523). В «Словаре русского языка XI–XVII вв.» также среди значений слова «подвигъ» оказывается «подвижничество»; здесь первое значение — «изменение, перемена», второе — «движение, перемещение / путешествие, поход / военный поход», третье — «старание, усердие, рвение; хлопоты / заботы о ком-, чем-л.», на четвертом месте «богоугодная деятельность, дела, требующие большого труда, связанные с перенесением лишений, страданий, подвижничеством», а далее как пятое значение «борьба, состязание, сражение / воинский подвиг», шестое — «душевная борьба, борение, смятение» (Словарь 1989: 226–227).

В «Словаре русского языка XVIII века» уже исчезает конкретно религиозное значение для слова «подвиг». Здесь оно объясняется как, во-первых, «движение, перемещение кого-, чего-л.» и отсюда как переносное значение «стремление, побуждение», а во-вторых, «упражнение; спортивное состязание», в-третьих, «действия, деятельность, сопряжение с трудностями, страданиями», «преодоление (трудностей и т. п.)», в-четвертых, «важное дело, деяние, самоотверженный, героический поступок, совершенный в трудных, опасных условиях» (Словарь 2013: 180–181).

В «Словаре церковно-славянского и русского языка», изданном в 1847 г., первое значение «движение, стремление» и второе «путешествие» указаны как «старинное речение», а третье выступает как современное: «совершение трудного, важного, великого дела» (Словарь 1847: 251). Отсюда можно предполагать, что уже в XIX веке слово «подвиг» реже стало употребляться в смысле «движения», которое указывало бы на связь «подвига» с глаголами «подвизаться» и «подвигать». В «Толковом словаре русского языка» Ушакова «подвиг» понимается как «доблестный, героический поступок, важное по своему значению действие, совершенное в трудных условиях» (Толковый словарь 1935–1940: 370) и здесь уже совсем нет и смыслового значения «движение». В современном языке для слова «подвиг» остается значение лишь результата героической деятельности, а варианты значения движения, которые ранее были обозначены, исчезают.

Вернемся к «подвижничеству», языковая память которого таит значение движения. Оно в современном языке в прямом смысле означает только аскети-

ческий образ жизни, но, когда мы обращаем внимание на память слова, можно его представить как нечто составляющее яркий контраст понятию неподвижности. В романе «подвижничество» можно понять как освобождение от внутренней неподвижности. Это освобождение сопровождается болью, но «подвижничество» дает человеку возможность смириться с ней.

6. Образ пота и героизм

Даже если «подвижничество» в памяти слова связано с движением и иногда в его объяснении встречается слово «героический», при анализе романа Поплавского нельзя его отождествлять с «героизмом» в современном понимании этого слова. С. Н. Булгаков отмечает:

Христианское подвижничество есть непрерывный самоконтроль, борьба с низшими, греховными сторонами своего я, аскеза духа. Если для героизма характерны вспышки, искание великих деяний, то здесь, напротив, нормой скорее является ровность течения, «мерность», выдержка, неослабная самодисциплина, терпение и выносливость, — качества, как раз отсутствующие у интеллигенции. (Булгаков 1993: 329)

В романе, кроме образа слез, встречается образ пота. Если образ слез может пониматься как проявление подвижничества, то пот, скорее, связан с «героизмом» в понимании Булгакова. Вообще Безобразов гордился своей атлетической способностью, всегда «хотел быть победителем» (Поплавский 2000: 204). Безобразов с Робертом, побужденные «молодеческой фальшью» (там же: 201), отправляются в экспедицию к верхним пещерам, где Роберт погибает именно в такой день, когда «с утра день был, как бумага, тяжел и страшно неподвижен» (там же: 197), и они были «мокрыми от пота, но неутомимые, прыгали с камня на камень, состязаясь в бесстрашии» (там же: 199). Характерно, что именно в «неподвижный день» они, «мокрые от пота», совершают «героический» поступок.

Безобразов говорит рассказчику в одном из ранних разговоров: «Вы еще плачете, значит, вы еще не доблестны» (там же: 32). А спасенный на горе Безобразов, испытав боль при катастрофе, однажды говорит рассказчику о том, что Лазарь должен был сказать что-нибудь нехорошее, когда Иисус его воскресил (там же: 215). Безобразов понял, что воскресение сопровождается болью. И уход от неподвижности сопровождается болью, движением души, образно воплощенным в слезах. Это не потный «героизм», но плакать, обливаться слезами — первый шаг к подвигу.

7. Заключение

В исследованиях неподвижность часто рассматривается в контрасте: А. В. Дмитрова сопоставляет ее с «творением» и «творимым миром» (Дмитрова 2013: 3, 7), а М. Ю. Галкина — со «становлением» (Галкина 2011: 22). Дей-

ствительно, неподвижность на примере образа воды отражает образ жизни героев, которым пришлось жить только текущей минутой, приспосабливаясь к каждой новой обстановке, где ничего реального надежного не складывается.

С нашей точки зрения, в основе этой противоположности лежит «подвижничество», и метафорически образ слез отличается от влаги, появляющейся в образе дождя, реки, пота, которые, скорее, перекликаются с «неподвижностью» своим внутренним движением, что ведет человека к «подвижничеству» со смирением в реальной жизни. Героям без всяких средств к существованию в эмиграции трудно что-либо творить, и в романе не представляется возможность преодоления неподвижности через «творение» или «становление». А если поставить «подвижничество» в контраст с неподвижностью, то можно увидеть хотя и маленький, но реальный выход из безнадежной эмигрантской жизни.

«Неподвижность» и «подвижничество» в современном языке не имеют общего значения, но язык сохраняет память культуры. Даже если у молодых эмигрантов было мало связей с Россией, и они осознавали пустоту в общении словами, в самом языке, на котором написаны их художественные произведения, сохраняется память русской культуры, которую сам писатель может не воспринимать сознательно. В романе Поплавского эта память указывает путь к возможному преодолению неподвижности.

Неподвижность представляет собой понятие, характерное для литературы младшего поколения первой волны русского зарубежья. И слово «неподвижный», и образ воды постоянно встречаются, например, в творчестве Гайто Газданова. Поэтому, на наш взгляд, представляется перспективным изучение этой тенденции в культурном наследии младшего поколения первой волны русской эмиграции.

ЛИТЕРАТУРА

- Болтовский Е. О. 2011. Мифологема воды в творчестве Бориса Поплавского // *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. № 1. С. 120–123.
- Булгаков С. Н. 1993. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозных идеалах русской интеллигенции) // С. Н. Булгаков. *Сочинения: в 2 т. Т. 2. Избранные статьи*. М.: Наука. С. 302–342.
- Виноградов В. В. 1999. Подвиг // *История слов*. М.: Институт русского языка имени В. В. Виноградова РАН. С. 475–484.
- Галкина М. Ю. 2011. *Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.
- Дмитрова А. В. 2013. *Мотивная структура дилогии Бориса Поплавского «Аполлона Безобразова» и «Дома с небес»*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград.
- Поплавский Б. 2000. Аполлон Безобразов // *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2*. М.: Согласие. С. 7–226.
- Словарь 1847. *Словарь церковно-славянского и русского языка*. Т. 3. СПб.: Императ. Акад. Наук.

- Словарь 1989. *Словарь русского языка XI–XVII вв.* Вып. 15. М.: Наука.
- Словарь 2000. *Словарь древнерусского языка (XI–XIV)*. Т. 6. М.: Азбуковник.
- Словарь 2013. *Словарь русского языка XIII века*. Вып. 20. СПб.: Наука.
- Толковый словарь 1935–1940. *Толковый словарь русского языка в 4 томах*. Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: ОГИЗ.
- Топоров В. Н. 1995. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*. М.: Прогресс-Культура. С. 575–622.
- Miyagawa K. 2020. Skin as the Hurt Border between Russia and Heavens in Poplavsky's Novels. In: *Sapporo University Women's Junior College Journal*. Vol. 68. Pp. 7–25.

НАТАЛЬЯ КОВТУН

ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ: ГЕНЕЗИС, СПЕЦИФИКА, ФУНКЦИОНАЛ

Каждая эпоха выдвигает своего героя. В истории отечественной культуры славянское язычество сопрягается с образом *богатыря*, средневековые культивируют фигуру *схимника*, Новое время делает акцент на образе *героической личности*. Каркас русской классики опирается на типы «*маленького человека*», «*лишнего человека*» и «*подпольного сидельца*». Советская литература, развивая идеи Просвещения, моделирует образ героического *Пролетария* как нового Мессии. В словесности рубежа XX–XXI вв. актуализируются модели *экзистенциального героя* и «*героя поколения*», образ которого находит отражение в мемуарно-автобиографической прозе. За фигурами признанных героев времени, однако, зачастую маячит образ трикстера, в переломные моменты выдвигающийся на передовые рубежи культуры. Любовь к чудаковатым персонажам отражает не только литература современности, им ставят памятники, о них создают мультфильмы: от Незнайки до Масыни.

Цель нашей статьи — определить особенности функционирования и атрибутирования образа *трикстера* в актуальной русской литературе: от лагерной прозы с ее интересом к «*голому человеку*» до текстов, созданных в эпоху постмодерна. Представляется важным выявить причины популярности трикстера в традиционалистской прозе, авторам которой свойственен монологический тип художественного мышления и одновременно интерес к смеховым моделям средневековой культуры (Ковтун 2011: 65–81). Кроме того, интересно показать, как появление героя-трикстера, сознающего свою связь с мифом, помогает решить трагические вопросы, стоящие перед сознанием рубежа XX–XXI вв. Следует рассмотреть жизнеутверждающий, витальный потенциал образа, присущие ему возможности, средства осознания и представления трагического. Выявить изменения самой парадигмы трикстера от эпохи к эпохе, от текста к тексту, подчеркнув особенности, актуальные в каждый из культурных периодов.

«*Трикстер*» («*trickster*») в буквальном переводе с английского означает «обманщик, хитрец, ловкач». Интерес к образу *лицедея*, *шута* и его инвари-

антам актуализируется в переломные периоды, когда происходит смена исторических эпох, слом культурных парадигм, в этом осколочном пространстве богатыри и праведники неуместны. «Общество спектакля», по определению Г. Дебора, не оставляет для них места (Дебор 1999). А. Битов симптоматично назвал XX век «Ха-Ха» веком (Битов 2000: 84). образу трикстера посвящено множество работ в различных областях знания: от антропологических, психоаналитических до философских и филологических, они дополняют, уточняют, опровергают одна другую, что соответствует амбивалентности самой природы образа: трикстер — близнец культурного героя, противопоставленный ему «как глупый, наивный или злокозненный, деструктивный умному и созидательному», фигура шута-озорника вбирает в себя целый набор «отклонений от нормы, ее переворачивания, осмеяния» (Мелетинский 1994: 39). При этом «безумная», «подрывная», «переворачивающая» все нормы деятельность трикстера парадоксальным образом обладает и культурсозидательным потенциалом: «За ошибкой безумия, — пишет М. Фуко, — кроется истина, прокладывающая себе путь» (Фуко 1999: 59). Важнейшая функция трикстера и заключается в том, что он является кардинально отличной силой, позволяющей достичь спасения через грех (Grottanelli 1983: 117–139).

П. Радин — первый, кто рассмотрел образ трикстера в его эволюции (Radin 1956), К. Юнг увидел трикстера как воплощение «тени» человека (Юнг 1996). У. Доти и У. Хайнс понимают трикстера как культурную манифестацию, для интерпретации которой необходимо обращаться к конкретному контексту (Hynes, Doty 1993). Мифологическая природа образа рассматривается в классических трудах М. Бахтина, К. Леви-Стросса, Е. Мелетинского, М. Элиаде, В. Топорова, вплоть до современных исследований А. Жолковского, Т. Струковой, Л. Абрамян, Д. Гаврилова, М. Липовецкого, Е. Добренко, Н. Тамарченко, Д. Скрипченко и др., анализирующих плеяду трикстеров в культуре, словесности XX–XXI вв. И, как правило, классический трикстер сочетает в себе всю противоречивую сумму определений, демонстрируя их миру в момент предьявленных миром испытаний. В специальной работе, посвященной определению образа трикстера, В. Самойлова вынуждена признать, что «до сих пор среди антропологов и религиоведов не существует какой-либо определенной и однозначной точки зрения на проблему определения трикстера и его роли в мифологии» (Самойлова 2012: 152).

Время трикстера в мире и литературе приходится на период открытия фиктивности устоявшихся норм, «когда общество перенасыщено цинизмом и сознает это» (Липовецкий 2009: 244). В образах, маркированных чертами трикстера, и растрачивается избыток цинизма, через них исследуются жизненные перспективы. Явление трикстера обязательно подчинено сверхцели, «что стоит за пределами (выше) тех целей, для решения которых коллектив выбрал вполне определенные типовые (стандартные) схемы. Достижение сверхцели всегда предполагает новое, неожиданное, нестандартное решение, причем непременно на путях, противоположных известным схемам» (Топоров 1987: 6).

Такая сверхцель не может быть решена коллективом, который всегда ориентируется на общее, закономерное, и требует героя-«чужака», стоящего вне общины, обладающего особым типом поведения, психологическим складом. Появление трикстера — знак потребности в индивидуальности, личности, которая в традиционалистской прозе часто маргинализируется.

В истории изучения образа трикстера стоит различать *культурный архетип* и *мифологического героя*, к которому принадлежат персонажи мифологии и национального фольклора. К фольклорной модели восходит целый ряд литературных типов, таких, как *шут, лицедей, скоморох, Иван-дурак, самозванец, «голый человек» (знаменитые Фома и Ерема)*, они отличаются друг от друга функционально и атрибутивно, но, одновременно, содержат относительно устойчивый набор черт, позволяющий выстроить соответствующую парадигму. Этот набор свойств, качеств мы и будем называть *архетипом трикстера*, учитывая, что определение К.-Г. Юнга (трикстер как воплощение тени, «двойника» героя) существенно уточнено в новейших филологических штудиях. Отметим здесь одну из последних работ на данную тему, где исследуется феномен *двойника-антипода*, коррелирующий с образом трикстера (Франк 2020). Для нас актуально определение М. Липовецкого, понимающего под архетипом трикстера «не “молекулу” коллективного бессознательного, а всего лишь относительно устойчивую риторическую конструкцию, повторяющуюся в литературах и культурах различных эпох» (Липовецкий 2009: 227).

В сложных отношениях с образом трикстера находится *феномен юродства*. Для юродства, как блистательно показали Д. Лихачев и А. Панченко, смешное составляет только «внешнюю» сторону поведения. Мнимое безумие, смех юрода — добровольно принимаемый христианский подвиг (Ковалевский 1991). Воплощению идеи юродства в актуальной прозе мы посвятили ряд программных статей (Ковтун 2010: 93–102; Ковтун 2016: 459–469) и здесь касаться не будем. Подчеркнем, однако, что шокирующая, уродливая культура юрода способствует осознанию, разрешению противоречий между сакральным и профанным, идеалом и реальностью, что обещает новую перспективу, выход из тупика скепсиса и отчаяния. Т. Горичева отмечает:

Юродивый — самая современная, постмодернистская форма святости. В юродивом противоречие между идеалом и действительностью осознано во всей его трагичности, мучительности и таинственности. Оно в нем не только осознано, но и снято: силой благодати и христианского смирения, которое в высшем незнании обретает опору и знание, в последней потерянности и отверженности находит себе самое надежное убежище. (Горичева 1990: 57)

Актуальная отечественная словесность отрефлексирована и через мифологему *юродствующих авторов*, к которым с известной долей условности относятся столь непохожих друг на друга Н. Клюева (Есаулов 2004: 172), А. Платонова (Пюнтер 1998: 117–133), Д. Хармса (Гладких 2002: 103–106), Вен. Ерофеева (Липовецкий 2008: 315), А. Синявского (Генис 2002: 24–36), Э. Лимонова времен

создания романа «Это я, Эдичка» (1976), в котором очевидны интонационные переключки с поэмой «Москва — Петушки» (1970). В высшей степени красноречиво признание персонажа «Дмитрия Александровича», уточняющего самооценку автора — Д. А. Пригова: «...Я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую» (Гандлевский, Пригов 1993).

В современных работах о трикстере сделаны попытки выделить характерные черты образа. У. Хайнс выделяет шесть основополагающих признаков (Hynes 1993: 33–45), Б. Бэбкок-Эйбрахамс увеличивает их до шестнадцати (Babcock-Abrahams 1975: 159–160). Мы считаем определяющими следующие ключевые особенности трикстера, на которые и будем ориентироваться:

1. *Амбивалентность образа*, вмещающего прямо противоположные черты и признаки, божественное и демоническое, живое и искусственное. Трикстер свободен от исполнения традиций и следования устойчивой шкале ценностей. Такой герой не столько аморален, сколько внеморален, по Л. Хайд (Hyde 1998: 10). С этой позиции интересны образы Зилова из драмы А. Вампилова «Утиная охота» (1967) (Шестакова, Плеханова 2019: 124–135), знаменитого Венечки из поэмы Вен. Ерофеева «Москва — Петушки», Петровича из знакового романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), героев-художников из ранних текстов Л. Улицкой (Ковтун 2013: 210–217). Так Роберт Викторович из повести «Сонечка» (1992) легко меняет веру, страны, женщин, отказывается от собственных обетов и обещаний, с равным блеском исполняет в лагере портреты советских вождей и символические картины, посвященные образам Священной истории, наполненные глубоким мистическим смыслом (Ковтун 2014: 233–248).

2. *Особая витальность трикстера*, обусловленная в том числе его свободой от соблюдения условностей: «Придавая человеку свойства, которые противоречат общественной норме, смех расшатывает союз осмеиваемого с коллективом» (Смирнов 1977: 309). В этом отношении интересны образы трикстеров в современной традиционалистской прозе: от Федора Кузькина Б. Можая («Из жизни Федора Кузькина», 1966), Егорши Ставрова Ф. Абрамова из тетралогии «Братья и сестры» (1958–1978), чудиков В. Шукшина до Сени Позднякова из поздних рассказов В. Распутина. Так герой Б. Можая виртуозно манипулирует советскими риторическими штампами, спасая свою витальность, личное пространство от произвола партийных чиновников. Не случайно первое название повести — «Живой», дальнейшая публикация текста под этим названием была запрещена. Тенденция противостояния плута государственной системе подавления человека формировалась стихийно и синхронно, в 1966 г. вышла и первая новелла будущего плутовского романа Ф. Искандера «Сандро из Чегема» (1966–1973) с центральным героем-гедонистом, игроком. Плеханова отмечает:

Новизна формы — в соединении антиномичного: темы деградации рода — с апологией гедонизма, мифологической картины мира — со смеховой интер-

претацией трагической истории Чегема как зеркала истории страны, героя-плута, танцора и бездельника, с персонификацией витальности корневой крестьянской культуры. Парадоксальное единство антиномий обусловлено концепцией творения мира как праздника бытия. (Плеханова 2014: 118)

Плут Сандро — прирожденный тамада, не труженик-крестьянин, а танцор, фокусник, но именно он — проводник божественной праздничной силы жизни и потому оправдан. Язык героя полон оксюморонов, шуток, парадоксов. Жизнь представлена как могучая, всеохватная стихия, где и смерть — только одно из событий в цепи родовой преемственности. Конец патриархального мира преодолевается жизнеутверждающей, карнавальской энергией героя, отсюда же витальное восприятие сюжета и самого текста. Ряд «деревенских» трикстеров продолжают чудики В. Шукшина, Сеня Поздняков из цикла рассказов В. Распутина 1990-х гг., странники М. Тарковского.

3. *Трикстер как медиатор*, проникающий через все преграды, соединяющий в речи, поведении языки разных культур (официальной советской и архаической, крестьянской, как это происходит у трикстеров традиционалистской прозы) и ритуалов, обживающий перекрестки, границы между мирами живых и мертвых, праведных и грешных. Эта особенность сближает *трикстера* и *юрода*: «Олицетворяя сдвоенность самых разных культурных противоположностей, юродивый играет роль посредника (медиатора) в общественной жизни, в том числе роль посредника между царем и его подданными, между идеологическими партиями (в период раскола), между явленным и тайным мирами», — фиксирует И. Смирнов (Смирнов 1977: 312). А. Генис подчеркивает, что единственный способ перебраться из одной действительности в другую — измениться самому, претерпеть метаморфозу: «Собственно, граница — это провокация, вызывающая метаморфозу, которая подталкивает героя в нужном автору направлении» (Генис 2002: 111). Трикстер и обеспечивает развитие, динамику бытия, он вносит антиномии в социальное пространство, придавая ему единство и целостность. Как парадоксальный образ он символизирует диалектическое устройство мира, его единство и многообразие. Причем, заданный вектор развития может быть как трагическим, так и позитивным по своим итогам.

4. *Лиминарность трикстера*, обитание в промежуточных, гетеротопических пространствах; он по определению *человек дороги, перекрестка*, отличается от путника отсутствием перспективы возвращения, его движение вечно, ибо будущее никогда не наступает. Стоит подчеркнуть приверженность героя *иному, другому, кривому пути*, который, как правило, осуждается коллективом, нацеленным на стабильность, предсказуемость собственного бытия. Мифологический трикстер, по наблюдению В. Топорова, «всегда ищет свой единственный шанс на необщих путях» (Топоров 1986: 6). «Кривой» путь отличает и лжеца, фольклорного дурака, к которому трикстер близок. Неизвестный, неожиданный, нетривиальный путь как трюк — важнейшее оружие трикстера в схватке с судьбой. В условиях имперского абсолютного государства лиминарность

тракуется и как соотнесенность с опытом противостояния деспотии. Так в начале XX в. создается мифология «Подпольной России» (термин С. Степняка-Кравчинского), изначально связанная с новой модернизированной элитой, оставшейся чуждой государственным структурам, народу, неукоренной в традиции и в настоящем (Могильнер 1999). История этой радикальной интеллигенции исключительно литературна, ее основания восходят не столько к политическим текстам или примерам политической борьбы, сколько «к произведениям русского искусства» (Кропоткин 1907: 2).

Реальность советского монолического государства позволяет прочесть лиминарность как связанность с опытом противостояния террору, с историей ГУЛАГа: от текстов А. Солженицына, В. Шаламова до «новой лагерной прозы», представленной именами Г. Яхиной, З. Прилепина, Е. Водолазкина. Характерен в этом отношении образ «голоого человека» — *зэка*, лишенного всех богов, ритуалов, еды и одежды, необходимых для жизни, вплоть до креста нательного (Ковтун 2019: 157–168). Трикстер не создает своей культурной среды, но, внедряясь в существующий порядок, «переворачивает», травестирует его. Подрыв структуры происходит изнутри путем обнаружения ошибок, несуразностей, обнажающих фиктивность культурной, социальной, политической нормы. На этой стратегии построены тексты *соц-арта*, прежде всего, «Советские тексты» (1979–1984) Д. А. Пригова, да и сам образ ДАП отмечен очевидными чертами *трикстера*. Ряд писателей, вольно или невольно выстроивших свой авторский миф с учетом трикстерской парадигмы, включает образы К. Чуковского, Ю. Олеси, М. Зощенко, А. Толстого (Чекушин 2019: 101–108), вплоть до А. Синявского¹, с его монографией о «Иване-дураке» (Синявский 2001), Л. Рубинштейна и З. Прилепина.

5. Как лицедействующий герой трикстер органично связан с *художественным жестом, трюком, фокусом*, что отличает его от классического плута, заботящегося только о своей выгоде. Трикстер виртуозен в словесной игре, легко сочиняет небылицы, анекдоты, истории, подобно герою «Бухтин вологодских завиральных» (1969) В. Белова. Бухтина — заведомая ложь, в «которой здравый смысл вывернут наизнанку». Автор, однако, подчеркивает народное происхождение «бухтин», здесь есть и социальная сатира, и самоирония, и поиск ответа на бытийные вопросы через шутку, гротеск (Перцев 2008: 24–27). Имя героя-рассказчика — Кузьма Иванович Бархастов — отсылает к образу известного трикстера — Федора Кузькина Б. Можая. Анекдотическая форма может включать истории, полные трагизма, как в рассказе «Миль пардон, мадам» (1967) В. Шукшина. Один из самых ярких трикстеров в русской словесности XXI столетия — генерал Ларионов из романа Е. Водолазкина «Соловьев и Ларионов» (2014), который принимает гениальное решение, разыгрывает

¹ О Синявском точнее всех написал А. Генис: «В его словаре художнику сопутствует донельзя сниженный словарный ряд: дурак, вор, лентяй, балагур, шут, юродивый». См.: Генис 2002: 30.

трюк, театральное действо. Герой предлагает солдатам своей армии, не успевшей отступить, обреченной на расправу большевиков, перевоплотиться в обитателей опустевшего провинциального городка, и тем спасает сотни жизней, обеспечивая себе славу в веках.

Трикстеры часто витийствуют на *пирях и свадьбах*, которые суть их вотчина, где они добиваются собственного торжества. Таковы Сандро из Чегема или герой рассказа В. Распутина «Новая профессия» (1999). Небылицы закрепляют за персонажем статус «чужака», деревенского шута, как это происходит с Сеньей Поздняковым из одноименного цикла рассказов В. Распутина. Еще М. Бахтин отмечал, что трикстер связан с особым эстетическим хронотопом:

Плут, шут, дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы <...>. Эти фигуры приносят с собой в литературу, во-первых, очень существенную связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской, они связаны с каким-то особым, но очень существенным, участком народной площади; во-вторых, — и это, конечно, связано с первым, — самое бытие этих фигур имеет не прямое, а *переносное значение*: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, — и это опять вытекает из предшествующего, — их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом, не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с ролью, и вне этой роли они вообще не существуют. (Бахтин 1975: 309)

Для М. Бахтина роль трикстера сводится к «формально-жанровой маске» романного повествователя, сыгравшей значительную роль в становлении жанра.

6. Трикстер обязательно связан (прямо или косвенно) с *сакральным контекстом*, с пророчеством, визионерством. Продолжая идеи европейских исследователей (Vecsey 1993: 106–121), М. Липовецкой называет эту особенность — ключевой: «Это качество и отличает трикстера от банального жулика» (Липовецкий 2009: 231). Л. Макариус поясняет — фигура трикстера свидетельствует, что «сакральность не имеет ничего общего с добродетелью, интеллектом или достоинством: трикстер производит священное, нарушая табу, что и придает ему магическую силу — которая, в свою очередь, отождествляется со священным» (Makarius 1993: 84). Это свойство очевидно в образах Сандро из Чегема, «чудиков» В. Шукшина, подобных бунтующему батюшке из рассказа «Верую!» (1971), свободно интерпретирующего постулаты ортодоксальной веры, отражается в персонажах В. Распутина: от Сени Позднякова до Пашуты («В ту же землю...», 1995), связанных с рождением новых религиозных ритуалов, опровергающих традиционную обрядовость. Лицедействующие герои Ф. Абрамова, прежде всего старообрядец Евсей Мошкин, Егорша Ставров, обыгрывают, разрушают прежние ценности ортодоксальной веры, при всем трагизме ситуации, их действия оказываются пророческими (Ковтун 2020: 263–283).

К парадигме трикстеров ряд исследователей относит образ *св. Николая* — крестьянского бога, покровителя скота. Во многих русских сказках в качестве

основного действующего персонажа фигурирует Никола Чудотворец, за которым угадывается наследие великого языческого Бога — Велеса (Успенский 1982: 31–117). Именно этот святой в национальном фольклоре связывается с чародейством, почитается как покровитель *путников, торговцев*, умеющий договариваться с *разбойниками — трикстерами* (Кузнецова 2021: 7–38). В духовных стихах «О Каликах переходящих» святой Николай становится заступником моряков, распорядителем ветров. Встретить его можно либо на дороге — это пилигрим, «калика переходящий», дорога — его вотчина, как и у Гермеса; либо в лесу, где он покровительствует животным, как Велес. Святой Николай откровенно наставляет служителей церкви, вместе с богатырями покровительствует *голи перекатной*, незащитной перед властью, у которой только и остается опора — смех и Чудотворец. Важно, что святому Николе, «как и Трикстеру, приписывается способность противодействовать верховной небесной власти (библейскому Господу или даже Христу)» (Гаврилов 2006: 203). Соответственно Никола выступает как крестьянский святой, покровитель простого народа. Б. Успенский отмечает, что он может именоваться даже «смердовичем», «мужицким заступником», «бурлацким богом». Не случайно образ святого Николы подсвечивает фигуры ключевых героев-действующих в современной традиционалистской прозе, о чем существуют специальные исследования (Мяновска 2014: 207–222).

М. Липовецкий, вослед Г. Дебору, Ж. Батаю, М. Фуко, объясняет связи трикстера с сакральным контекстом через теории *трансгрессии* и *символической экономики*, предполагающие, что «основой сакрального является состояние интимизации субъекта с миром, предполагающее освобождение от власти “вещественности”, под которой понимается не только зависимость от материальных объектов, но и превращение самого человека в одну из вещей» (Липовецкий 2009: 232). В современной цивилизации, однако, когда религиозные верования ослаблены, производство сакрального опирается на архаические механизмы интимизации, на ритуалы, сохраненные в памяти культуры. Важнейшими в этом ряду Ж. Батай называет *ритуалы потлача*, вырывающего человека «из убожества вещей, чтобы вернуть к порядку божественного» (Батай 2003: 51). Смерть, обжорство, эротизм, война, пьянство, пиры, дары, разнообразные формы трансгрессии, вплоть до преступления, — все это философ относит к разновидностям *патлача*. Идеи смерти современного искусства, необходимости воссоединения культурного авангарда и революционной критики общества активно отстаивались в 1950-е гг. во французском журнале с характерным названием «*Потлач*» (1954–1957), одним из ключевых авторов которого был Г. Дебор. В актуальной культуре с этой стратегией в известной степени соотносим феномен «гонзо»-журналистики, введенный в современное медиапространство Х. Томпсоном (Скрипченко 2017: 263).

Патлач признан важнейшей стратегией трикстера в советской литературе, заметим, он же характеризует образ трикстера как мифологического героя в целом. В актах «растраты» и генерируются «*негативные*» ценности (лень,

непочтительность, бунт, пьянство, плотоядность), которые открывают новые перспективы свободы. Давящая атмосфера утвержденного цинизма официальной идеологии взрывается изнутри, чувство освобождения, перспективности иного бытия — то, что трикстер оставляет в наследство. Стратегия разрушения — «не в практической, а в чисто духовной сфере. А именно — преодоление любых социальных барьеров, творчество форм прямого (независимо от сложившихся социальных отношений и связей, от признаваемых всеми условностей) межчеловеческого контакта, утверждение безусловной ценности человека как участника подобного общения. Это — дело чудака, отдельного наследника архаического трикстера», — пишет Н. Тмарченко (Тмарченко 2009: 266–267).

Популярность трикстеров в отечественной литературе второй половины XX — XXI вв. аргументируется целым набором причин и обстоятельств. Ю. Слезкин связывает это с *меркурианством* (отсылка к богу-трикстеру Гермесу-Меркурию), под которым понимается интерес *модерной цивилизации* к Другому, к профессиональным ловкачам — предпринимателям, посредникам, актерам, торговцам, продающим не столько вещи и земли, сколько приемы, навыки, умения манипулировать людьми и обстоятельствами (Слезкин 2005). Интерес к трикстеру в *советской культуре* М. Липовецкий объясняет спецификой «закрытого общества» (в соответствии с теорией К. Поппера) (Поппер 1992: 229) в его советской транскрипции. В этих условиях трюки, провокации трикстера обнажают всю условность, химерный, фантомный характер цивилизации, демонстрируя прорехи на тоге Империи. Трикстер осваивает приемы *негативной коммуникации*, преодолевая разрывы между государственной символикой, ритуалами и действительными практиками выживания советских людей. Липовецкий отмечает:

В этом смысле трикстер как плавающее означающее всех противоречий советской «закрытости» становится пустым центром советской цивилизации. Без него советский мир и советская субъективность не могли бы функционировать так долго. И в то же время именно позиция трикстера создала тот критический вектор, который в конечном счете привел советскую цивилизацию к ее кризису и дезинтеграции. (Липовецкий 2009: 239)

Популярность трикстера в традиционалистской прозе, оформившейся во времена «оттепели», связана с необходимостью диалога традиции и современности, с поиском органичного, «живого» героя, способного ответить на вызовы времени. «Дерзкий шут» и становится воплощением неистребимой *витальности*. Психологическая разработка типа происходит в рамках «оттепельной» этики и эстетики, стержень которой — отторжение ставшего очевидным цинизма сталинской идеологии. Если в конце 1970-х, после десятилетий «осерьезнивания», русская литература уже во всю подсмеивается и подшучивает, иронизирует и подтрунивает, то накануне очередной культурной перестройки ее смех перемежается с тревогой.

Конец 1980-х — время реванша «поколения отставших», к которому относят художников, признанных сегодня классиками отечественной словесности — от Вен. Ерофеева до В. Маканина, А. Битова, Л. Петрушевской. Ключевой фигурой «другой» прозы, стал маргинал, «антилидер», «человек убегающий» — «аутсайдер», «чужой» среди своих. Эта литература демонстрирует глобальное разочарование в человеке, его природе и перспективах. Ее мировоззренческий посыл далек от социальности, идеологии, политики — «другая» проза по ту сторону гуманизма. Авторы объединяет пафос сомнения, отказ от любых претензий на водительство, повествовательная ирония, разрушение преград «между агентами жизни и смерти (положительными и отрицательными героями)» (Ерофеев 1998: 14). Литература подвергает сомнению любые миры, где нет зла, зло модифицируется, принимает различные формы, завладевая душой человека. Отсюда развитие эстетики шока, эпатажа, психопатологии. Герой — маргинал, трикстер, балансирующий на грани бытия и небытия, иллюзии и реальности. Он — вечный странник, подвергающийся сомнению, осмеянию классические ценности, устанавливающий новые отношения с сакральными центрами, вольно или невольно обновляющий их смысл (Романов 2007).

Ирония, сарказм становятся сюжетообразующими в художественной ткани текстов эпохи *постмодерна*, которая ткется из противоречий, амбивалентности гротескных образов, из столкновений повседневности и обыденности абсурда (Д. А. Пригов, В. Сорокин, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров, Вик. Ерофеев...), провокация и сатира занимают важнейшее место в общественном сознании и культуре (Т. Толстая, Ю. Мамин). Сменяется художник, его персонажи стараются выжить, уйти от страхов, рожденных реализмом осуществленных в России Утопий, превозмогая тяготы повседневного абсурда бытия, ставшего нормой, при этом осмысливая его, но не смиряясь, а противостоя, защищаясь смехом, как броней. И сам тип культуры постмодернизма определяется как промежуточный, переходный, расшатывающий прежние критерии эстетического. П. Кэвеки подчеркивает колебания постмодернизма между позицией жреца и клоуна, когда первый — хранитель древних тайн и святынь, второй — скептик, игрок, наблюдатель, но не творец. Повторение, копии копий (симулякры), очевидная нарочитость постмодернизма сближают его с буффонадой, спектаклем кукол, но ритуальность жреческого жеста оборачивается парадоксом, когда «клоунский субъект постмодернизма представлен поведением жреца» (Kawiecki 1989–1990: 101).

Положение трикстера в «хочущей» культуре постмодерна, однако, довольно трагично. В мире, где отменены все границы, где правит хаос, функции трикстера нивелируются. Запрет на поиск истины, смысла в массовой культуре или утверждение множественности истин в искусстве постмодернизма создает массу причин, в силу которых образ трикстера лишается сакрального ореола, вседозволенность разрушительна для него. «Постмодернизм видит культуру именно как бесконечное поле игры, в котором нет привилегированных, “неиграющих” элементов, таких, как “начало всего”, “основополагающий прин-

цип”, “исходное понятие”, “подлинная реальность”», — характеризует ситуацию М. Эпштейн (Эпштейн 2005: 300).

Потребность в трикстере вновь актуализируется в словесности XXI столетия, когда усталость от вторичной, игровой стратегии постмодернизма очевидна. Общество испытывает ностальгию по настоящему герою, а значит, и по трикстеру, который прокладывает ему дорогу.

Даже самый общий обзор трикстерских стратегий, реализованных героями современной русской прозы, демонстрирует высокий потенциал, разнообразие художественных вариантов воплощения образа. Нам важно было определить знаковые тексты, характеризующие различные грани героя-трикстера в преломлении к нравственным, эстетическим, художественным исканиям второй половины XX — XXI вв.. Важным критерием отбора произведений стала репрезентативность образа трикстера, позволяющая выстроить литературные явления в некую парадигму, чтобы можно было говорить о тенденциях в восприятии фигуры лицедея в современной прозе. Одновременно нам хотелось очертить возможности игровой стратегии в художественной форме, отражающей и стихийное, и концептуальное использование ее законов — всякого рода фокусов, превращений, столкновений реального и фантастического, утверждения и отрицания, спасительности ошибки и губительности идеала.

Итак, игра в литературе, героем которой зачастую и становится трикстер, может быть какой угодно: опасной, циничной, ироничной, трагичной, безответственной, самоотверженной, обреченной, осознанной или стихийной... Все зависит от стратегии автора, но в игре всегда сохраняется ее суть — наглядное проявление антиномий, из которых и ткется наша сегодняшняя реальность.

ЛИТЕРАТУРА

- Батай Ж. 2003. *Проклятая доля*. Пер. с фр. Б. Скуратова, П. Хицкого. М.: Гнозис-Логос.
- Бахтин М. М. 1975. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература.
- Битов А. 2000. Перепуганный талант, или Сказание о победе формы над содержанием // *Звезда*. № 10. С. 84–88.
- Гаврилов Д. 2006. *Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре*. М.: Социально-политическая мысль.
- Гандлевский С., Пригов Д. 1993. Между именем и имиджем // *Литературная газета*. 12 мая.
- Генис А. 2002. *Расследования — ДВА*. М.: Подкова, Эксмо.
- Гладких Н. В. 2002. Шутовство и юродство как культурный феномен и творчество Даниила Хармса // *Проблемы литературных жанров. Тезисы X Междунар. конф.* В 2 ч. Томск. Ч. 2. С. 103–106.
- Горичева Т. 1990. *Постмодернизм и христианство*. Л.: ЛГУ.
- Гюнтер Х. 1998. Юродство и «ум» как противоположные точки зрения у Андрея Платонова // R. Hodel, J. Locher (Hrsg.) *Sprache und Erzählhaltung bei Andrei Platonov*. Bern: Peter Lang. С. 117–133.

- Дебор Г. 1999. *Общество спектакля*. Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос.
- Ерофеев В. (сост.). 1997. *Русские цветы зла: антология*. М.: Подкова.
- Есаулов И. 2004. *Пасхальность русской словесности*. М.: Кругъ.
- Ковалевский И. (сост.). 1991. *Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви*. Репринт. изд. 1902 г. М.: РППО «Союзбланкоиздат».
- Ковтун Н. 2010. Юродское странствие в поэтике Ф. Абрамова // *Сибирский филологический журнал*. № 3. С. 93–102.
- Ковтун Н. 2011. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы // *Respectus Philologicus*. № 19 (24). С. 65–81.
- Ковтун Н. 2013. Игра как способ миропостижения в повести Л. Улицкой «Веселые похороны» // *Русская литература*. № 1. С. 210–217.
- Ковтун Н. 2016. Юродствующий герой в поэтике В. Распутина // А. Дмитриев, П. Глушаков (ред.). *Остров любви БорФеда. Сб. к 90-летию Б. Ф. Егорова*. СПб.: Росток. С. 459–469.
- Ковтун Н. 2019. «Голый человек» А. Солженицын на фоне «новой лагерной прозы»: pro et contra // *Филологический класс*. № 2 (56). С. 157–168.
- Ковтун Н. 2020. Поэтика двойничества в тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сестры» // *Проблемы исторической поэтики*. Т. 18. № 4. С. 263–283.
- Кропоткин П. 1907. *Идеалы и действительность в русской литературе*. СПб.: Труд.
- Кузнецова В. С. 2021. Николай Чудотворец порукой: фольклорные и книжные версии сюжета // *Проблемы исторической поэтики*. Т. 19. № 1. С. 7–38.
- Липовецкий М. 2008. *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. М.: Новое литературное обозрение.
- Липовецкий М. 2009. Трикстер и «закрытое» общество // *Новое литературное обозрение*. № 6 (100). С. 224–245.
- Мелетинский Е. 1994. *О литературных архетипах*. М.: РГГУ.
- Могильнер М. 1999. *Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа*. М.: Новое литературное обозрение.
- Мяновска И. 2014. Образ Николая Чудотворца в прозе Бориса Зайцева // А. Скотницкая, Я. Свежий (ред.). *От модернизма к постмодернизму. Русская литература XX–XXI веков. Сб. ст. в честь проф. Х. Вашкевич*. Краков. С. 207–222.
- Перцев Е. 2018. Поэтика вымысла в «Бухтинах вологодских завиральных» // *Литература как игра и мистификация. Материалы Шестых Международных научных чтений «Калуга на литературной карте России»*. Калуга: КГУ. С. 24–27.
- Плеханова И. И. 2014. *Философские проблемы литературоведения: Теория витальности в связи с философией, теорией и практикой литературного творчества. Психотип и творческая индивидуальность поэта*. Иркутск: ИГУ.
- Поппер К. 1992. *Открытое общество и его враги*. Т. 1: Чары Платона / Пер. с англ. под общей редакцией В. Н. Садовского. М.: Международный фонд «Культурная инициатива» (Soros Foundation).
- Романов И. А. 2007. *Русская литература новейшего времени. Поэтика транзит*. Проза. Чита: Забайкал. гос. гум.-пед. ун-т.
- Самойлова В. Е. 2012. Проблема определения трикстера // *Казанская наука*. 2012. № 9. С. 150–153.
- Синявский А. Д. 2001. *Иван-дурак: Очерк русской народной веры*. М.: Аграф.

- Скрипченко Д. В. 2017. Образ трикстера в медиапространстве // *Литературные события и феномены XX–XXI веков: год 2016*. Материалы заочной интерактивной конф. (ИРЛИ РАН, 2016). В 2 кн. Кн. 2. СПб. — Воронеж. С. 257–266.
- Слезкин Ю. 2005. *Эра Меркурия: евреи в современном мире*. Пер. с англ. С. Б. Ильина. М.: Новое литературное обозрение.
- Смирнов И. П. 1977. Древнерусский смех и логика комического // *ТОДРЛ*. Л.: ИРЛИ. Вып. 32.
- Тамарченко Н. Д. 2009. Функции трикстера в русском классическом романе (К методологии исследования) // *Универсалии русской культуры*. Воронеж: ВГУ; Изд-ий дом Алейниковых. С. 266–267.
- Топоров В. Н. 1987. Образ трикстера в Енисейской традиции // *Традиционные верования и быт народов Сибири XIX — начало XX вв.: сб. статей*. Новосибирск: СО АН СССР, ИИФиФ. С. 5–20.
- Успенский Б. А. 1982. *Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*. М.: МГУ.
- Франк И. 2020. *Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. Опыт фантастического расследования*. М.: Издательский дом ВКН.
- Фуко М. 1997. *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга.
- Чекушин В. 2019. Между циником и трикстером: стратегия выживания А. Н. Толстого в 1930-е годы // *Филологический класс*. № 4 (58). С. 101–108.
- Шестакова Н. В., Плеханова И. И. 2019. Виктор Зилев — плачущий демон или смеющийся трикстер? (О типологической идентификации героя) // *Сибирский филологический журнал*. № 2. С. 124–135.
- Эпштейн М. 2005. *Постмодерн в русской литературе: Учебное пособие*. М.: Высш. шк.
- Юнг К.-Г. 1996. *Душа и миф: шесть архетипов*. Киев: Государственная библиотека Украины для детей и юношества.
- Babcock-Abrahams B. 1975. «A Tolerated Margin of Mess»: The Trickster and His Tales Reconsidered. In: *Journal of the Folklore Institute*. Vol. 11 (3). Pp. 159–160.
- Grottanelli C. 1983. Tricksters, Scape-Goats, Champions, Saviors. In: *History of Religions*. Vol. 23 (2). Pp. 117–139.
- Hyde L. 1998. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. N.Y.: North Point Press.
- Hynes W. 1993. Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide. In: Hynes W., Doty W. (eds.). *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press. Pp. 33–45.
- Hynes W., Doty W. (eds.). 1993. *Introduction to Mythical Trickster Figures: Contours, Context and Criticisms*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Kawiecki P. 1989–1990. Post-modernism — from Clown to Priest. In: *The Subject in Post-modernism*. Vol. 2. Ljubljana. Pp. 101–179.
- Makarius L. 1993. The Myth of Trickster: The Necessary Breaker of Taboos. In: *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism*. Tuscaloosa. Pp. 66–86.
- Radin P. 1956. *The Trickster: A Study in Native American Mythology*. With comment. by C. G. Jung, K. Kerényi. New York: Schocken Books.
- Vecsey C. 1993. The Exception Who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster. In: *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*. Pp. 106–121.

**Стрелы:
слово и власть**

ЕВГЕНИЙ БЛИНОВ

**«РАЗБИТЬ ИЛЛЮЗИЮ ЕДИНСТВА»:
ЛЕВ ЯКУБИНСКИЙ О НАЦИОНАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ
В ЭПОХУ КАПИТАЛИЗМА
И МИССИИ ПРОЛЕТАРИАТА**

«Вульгарный социологизм» или марксистское языкознание?

В начале богатого на события 1953 г. «Государственное педагогическое издательство» выпустило «Историю древнерусского языка» (Якубинский 1953) Льва Петровича Якубинского (1892–1945), возможно, одного из самых недооцененных русских лингвистов двадцатого века. К моменту публикации его автора уже семь лет не было в живых — Якубинский скончался 23 августа 1945 г. в Ленинграде, где провел всю блокаду (Леонтьев 1986: 11). Сухой академический заголовок и сам факт посмертной публикации резко контрастируют с полемическим и отчасти назидательным тоном предисловия, принадлежавшего перу Виктора Виноградова, занимавшего различные руководящие посты в советской лингвистике после разоблачения «аракчеевского режима в советском языкознании» и «свободной дискуссии» в газете «Правда», итоги которой были подведены лично Сталиным¹. Виноградов отмечает, что выпущенная книга основана на лекциях, прочитанных Якубинским в конце 30-х гг., и была подготовлена к печати еще в 1941 г. За двенадцать прошедших лет были «собраны и открытые новые материалы» по истории древнерусского языка, поэтому, уверен Виноградов, сам «автор, если бы он был жив, многое в настоящее время в своей работе изменил бы, многое изложил бы совсем по-другому» (Виноградов 1953: 4).

Причины этой посмертной «проработки» вполне очевидны: Якубинский с середины 20-х гг. примкнул к сторонникам «нового учения о языке» Марра. Но к началу 1953 г., как напоминает читателям Виноградов, «под неотразимыми ударами сталинской критики рухнули немарксистские, антинаучные формулы и принципы акад. Марра и его учеников» (Виноградов 1953: 3). В историческом контексте критика «нового учения о языке» легко объясняется необходимостью снять те ограничения, которые накладывали на лингвистов своеобразные

¹ Об историческом контексте критики марризма см. классическую работу Владимира Алпатова (Алпатов 2004), а также недавние исследования: Гречко 2010, Илизаров 2012, Brandist 2016: 193–220, Добренко 2020: 5–89.

и, как было официально признано уже в начале 50-х гг., псевдонаучные обобщения Марра².

Однако оценка социолингвистических идей Якубинского не сводится к возвышению или развенчанию «нового учения о языке». Виноградов в своем предисловии выносит вердикт, который на протяжении десятилетий закрепится в отечественной лингвистической науке и в каком-то смысле не пересмотрен до сих пор. Он отмечает, что книга «содержит в себе элементы вульгарного социологизма», поэтому, несмотря на множество «свежих наблюдений» и «тонких замечаний», она «лишена твердой методологической основы» (Виноградов 1953: 39). Хотя «сталинская критика» вскоре после выхода книги перестанет быть определяющим критерием для оценки трудов по языкознанию³, клеймо «вульгарного социологизма» будет преследовать Якубинского через много десятилетий. В предисловии к «Избранным работам» Якубинского, выпущенным в 1986 г., редактор-составитель Алексей Леонтьев повторит оценку Виноградова в отношении социолингвистических работ Якубинского конца 20-х — начала 30-х гг. Ни одну из статей, входящих в книгу «Очерки по языку» (1932), он не сочтет достойной публикации по причине того, что в ней, по его мнению, «социолингвистическая характеристика русского языка советской эпохи дается, упрощенно, в духе вульгарно-социологических построений тех лет» (Леонтьев 1986: 6)⁴. Уже в постсоветский период одна из полемических статей Якубинского этого периода — «Против даниловщины», направленная против идей лидера группы «Языкофронт» (Данилов 1928), будет помещена в антологию с характерным названием «Сумерки лингвистики» (Базылев, Нерознак 2001: 134–155). Составители которой, по всей видимости, хотели подчеркнуть контраст с тем рассветом отечественной лингвистики и гуманитарных наук в целом, наступивший в постсоветский период. Именно эта статья была недавно переиздана в двуязычном французском издании работ Якубинского (Ivanova 2012: 229–275), но его работам из «Очерков по языку» там также не находится места. Не упоминает социолингвистических идей Якубинского в числе «серьезных попыток» построения марксистской теории языка и ведущий историк советской лингвистики Владимир Алпатов⁵.

² При этом, как отмечает Владимир Алпатов, период доминирования марристской доктрины некоторыми лингвистами оценивался как время редкой «свободы» в науке (Алпатов 2004: 115), возможно, именно по причине того, что она была достаточно далека от лингвистики.

³ Сам Виноградов уже через десять лет будет писать о «преодолении культа личности» в советской лингвистике: Виноградов 1964.

⁴ Видимо, по этой же причине будет подвергнута обратной цензуре помещенная в состав избранных работ статья «Ф. де Соссюр о невозможности языковой политики», из которой без всяких объяснений удалены марксистские элементы. См. Ivanova 2012: 176.

⁵ Алпатов в своей статье о марксизме в языкознании вскользь упоминает о Якубинском, утверждая, что он, как и Николай Яковлев, не «предложили хоть сколько-то полной

Впрочем, в литературе встречаются и прямо противоположные оценки социолингвистических работ Якубинского. Так академик Жирмунский в опубликованной в 1969 г. юбилейной статье «Марксизм и социальная лингвистика» утверждает, что для развития советской социолингвистики в Советском Союзе «решающее значение [...] имели немногочисленные, но очень значительные по содержанию труды профессора Якубинского» (Жирмунский 1969: 8). При этом его книга «Очерки по языку» и анализ формирования общенационального языка «до сих пор остается основой большинства наших суждений по этому вопросу» (Жирмунский 1969: 8). С оценкой Жирмунского соглашаются и некоторые современные исследователи: западные слависты Крейг Брендист и Мика Лахтеенмяки отмечают, что статьи Якубинского конца 20-х — начала 30-х гг., вошедшие в «Очерки по языку», «во многих отношениях обобщают достижения ранней советской социальной лингвистики» (Brandist, Lähteenmäki 2011: 85), и указывают на влияние не только на Жирмунского, но и на посвященные теории романа работы Бахтина первой половины 30-х гг. В конечном счете, как отмечает в недавней статье Валерий Гречко, Якубинский «остается сравнительно мало исследованной фигурой»⁶.

В своей статье я обращаюсь к социолингвистическим работам Якубинского и постараюсь продемонстрировать, что объяснимая в начале 50-х гг. XX в. критика «вульгарного социологизма» не может быть «основой наших суждений» в третьем десятилетии века двадцать первого. Тем более что многие из затронутых в них тем были вновь актуализированы критикой классического структурализма французскими философами и лингвистами в 70–80-е гг.

Наш ответ Соссюру: от формализма к марксизму и новому учению о языке

Известные нам биографические данные о Якубинском довольно скупы (Якубинская-Лемберг 1949, Леонтьев 1986: 4–11, Ivanova 2012: 23–37, Гречко 2017: 141–146). Он родился в Киеве в семье кадрового военного в июле 1892 г., то есть принадлежал к поколению, фактически создавшему русский авангард. Его отец, Петр Васильевич Якубинский, имел чин генерала и занимал руководящие посты в Киевской военной академии, одновременно являясь профессором технического факультета. Он сохранил свою должность после революции, попав в число так называемых «военспецов» Красной Армии. Подобно своему учителю Бодуэну де Куртене, Якубинский обладал завидной родословной (Ivanova 2012: 23): по материнской линии он вел происхождение от знаменитого композитора и шахматиста восемнадцатого века Франсуа-Андре Даникана-

или последовательной марксистской теории лингвистики» (did not offer a remotely complete or coherent Marxist theory of linguistics), см. Alpatov 2000: 181.

⁶ Гречко 2017: 141.

Филидора (1726–1795), сына не менее прославленного композитора, известного как Филидор-старший (1652–1730). Таким образом, принципы пролетарской политики языка будет разрабатывать потомок придворного композитора Людовика XIV и хранителя королевской музыкальной библиотеки. В 1909 г. Якубинский переводится из Киевского университета на историко-филологический факультет Петербургского университета, где попадает в круг ближайших учеников Бодуэна де Куртене. Его специализацией становятся славянские языки, однако Якубинского интересует не только теоретическая лингвистика, но и теория стихосложения. Благодаря Бодуэну происходит историческая встреча Якубинского со Шкловским, которая положила начало теоретической школе, которая впоследствии будет известна как русский формализм⁷. Якубинского можно с полным правом называть одним из основателей ОПОЯЗа и русского формализма, в этом свидетельства современников совпадают с оценками современных исследователей (Todorov 1986: 130).

Эту славу он делит с другим знаменитым выходцем из «круга Бодуэна» — Евгением Поливановым⁸. При этом судьба, научная карьера и посмертная репутация двух наиболее ярких учеников Бодуэна сложилась по-разному. Оба приняли революцию и стали активно формировать политику советской власти по языковым вопросам, однако с середины 20-х гг. Якубинский становится в каком-то смысле антиподом Поливанова: он принимает «новое учение о языке», против которого открыто выступит автор труда «За марксизм в языкознании»⁹. Поливанов вынужден будет уехать в Среднюю Азию и погибнет во время «большой чистки» (Алпатов, Ашнин 1997), тогда как Якубинский будет занимать руководящие посты в советском языкознании (Ivanova 2012: 32–34). Непохожей будет и их посмертная судьба: Поливанов будет провозглашен бескомпромиссным лингвистическим гением¹⁰, тогда как имя Якубинского упоминается, в основном, в узкоспециализированных исследованиях¹¹.

⁷ «День, когда мы встретились с Львом Петровичем, был хорошим днем. [...] Лев Петрович объяснил мне разницу между поэтическими и прозаическими функциями языка. Стало нас двое» (Шкловский 1990: 487).

⁸ Ср. продолжение того же мемуарного фрагмента Шкловского: «Пришел Евгений Поливанов. [...] Нас стало трое» (Шкловский 1990: 487).

⁹ См. материалы т. н. «поливановский» дискуссии в Комакадемии, в ходе которой он указал на лингвистическую некомплектность Марра, множество примеров опубликованы в: Поливанов 1991: 508–552, а также Blinov 2016. Критикуя Данилова в 1932 г., Якубинский особо отмечает: «Недаром злосчастный “марксист” Поливанов считает Данилова одним из лингвистов, с которыми у него “установимо взаимное понимание”» (Якубинский 2012с: 256).

¹⁰ См., например, материалы, поливановской конференции, большинство участников которой отзываются о нем в превосходном тоне: Archaimbault, Tchougounnikov 2013.

¹¹ По оценке Ирины Ивановой, имя Якубинского на «долгие годы исчезло из истории лингвистики» (Ivanova 2012: 37).

Однако в 10-е гг. и в начале 20-х их научная карьера развивалась по схожей траектории. Для нас важно, что Якубинский, подобно Поливанову, «ушел на фронт из бабских садоводств» формалистской поэтики: его ранние статьи входят в знаменитые сборники ОПОЯЗа (Якубинский 1986: 163–194). Хотя, в отличие от Поливанова, Якубинский достаточно быстро отойдет от теории стихосложения¹², он сохранит интерес к различным функциональным аспектам языка. При этом от формалистского мейнстрима, сосредоточенного на анализе текстов и литературной теории, Якубинского всегда отличал интерес к разговорной речи и «низким» газетным жанрам. Его основным произведением сегодня принято считать работу «О диалогической речи» (1923), оказавшую влияние на эволюцию взглядов Бахтина (Brandist, Lähteenmäki 2011: 80). В ней Якубинский развивает важную идею о функциональном многообразии устной речи, которое, по его мнению, не учитывается современными лингвистами. В формалистской манере он выделяет факторы «социологического порядка», которые могли бы лечь в основу подобной классификации: «условия общения» (в привычной или непривычной среде), «формы общения» (непосредственные и опосредованные или их сочетание), а также «цели общения (и высказывания)». Среди целей он выделяет практические, художественные, а также «безразличные и убеждающие», в том числе «интеллектуально» и «эмоционально убеждающие» (Якубинский 2012а: 58).

Исследование функции интеллектуально и эмоционально «убеждающей» речи, которая понималась как цель общения, станет первым шагом к политическому дискурс-анализу, образец которого можно найти в статье Якубинского «О снижении высокого стиля у Ленина». Эта работа, на которую он позднее будет ссылаться как на «раннюю формалистскую статью» (Якубинский 2012с: 246), опубликована в траурном номере *ЛЕФа*, вышедшем в начале 1924 г. Якубинский констатирует практически полное отсутствие анализа «публицистической прозы» в современной лингвистике, хотя в произведениях Ленина содержатся наглядные примеры «убеждающей» революционной речи. Он также демонстрирует, каким образом различные стилистические элементы (синтаксис, кавычки, выбор лексики) в известной ленинской статье «О национальной гордости великороссов» используются для «снижения» стиля и патетики пропагандистских речей времен Первой мировой, оказывая, совершенно иное воздействие на читателя (Якубинский 1924: 71–80).

Поиск возможных способов анализа разговорной речи предопределяет его крайне критическое отношение к Соссюру и его знаменитой дихотомии языка и речи. Соссюр категорически утверждал, что «произвольность знака защищает язык от всякой попытки сознательно изменить его» (Соссюр 1999:74). Если Поливанов считал, что «Курс» Соссюра «не содержит в себе буквально ничего нового» (Поливанов 1931: 3) по сравнению со взглядами их учителя Бо-

¹² Валерий Гречко указывает, что Якубинский переходит от поэтики к «общей теории функциональных стилей» уже в начале 20-х гг., см.: Гречко 2017: 144.

дуэна, то Якубинский видит в положении Соссюра о «недостижимости» языка для говорящих «отражение идеологии наиболее реакционной части буржуазии конца XIX-го, начала XX-го века» (Якубинский 2012b: 208). Марксисты, утверждает Якубинский, не могут принять тезис Соссюра о «недостижимости» языка «не только для индивида, но и для массы говорящих». Маркс советовал изменять мир, а не объяснять его, поэтому «Невозможность языковой политики означала бы для нас невозможность самой науки о языке» (там же: 186). При этом «соссюрианство», с тревогой отмечает Якубинский, имеет много сторонников в Советской России и «проникает даже в школьные учебники». Чаще всего оно используется для оправдания собственной «методологической беспомощности» и непонимания тех принципов, на которых должна быть построена материалистическая марксистская лингвистика.

Для опровержения аргументации Соссюра Якубинский, в соответствии с ленинскими принципами, использует «снижающие» риторические приемы. Соссюра можно было бы опровергнуть методом Диогена, который начал ходить в ответ на доводы об отсутствии движения, то есть приведя факты сознательного воздействия на язык. Причем не только на литературный или «искусственный» язык, в чем Соссюр никогда не сомневался, но и на «естественный», что он категорически отрицал. Язык современного русского крестьянина не является для него «недостижимым»: «крестьянин сознательно преобразовывает свое произношение, грамматику, словарь, фразеологию по направлению “городского языка”; этот сознательный отказ от местного говора даже характеризует весь процесс развития языка деревни в обстановке ее расслоения под натиском развивающегося капитализма» (там же: 192). Однако, продолжает Якубинский, аргументы Соссюра об «ускользании языка от нашей воли» могут оказаться верными, несмотря на «ползучий эмпиризм», свидетельствующий о возможности осознанного воздействия на язык. Поэтому он считает необходимым опровергнуть все четыре тезиса Соссюра.

Первый тезис Соссюра был связан с «произвольностью» знака. Во-первых, начинает Якубинский, употребление той или иной грамматической формы в еще не сложившемся коллективе вполне может быть предметом обсуждения. Во-вторых, Соссюр умышленно игнорирует тот факт, что в «динамической системе развивающегося языка, языковой знак приобретает широчайшие рациональные и иррациональные связи — языковые и внеязыковые» (там же: 198). Знак может быть одновременно «произволен и безразличен» и «не произволен, не случаен, не безразличен в развивающейся системе языка и общества в целом» (там же: 198)¹³. Подобная мотивация может объясняться разными и далеко не всегда рациональными причинами, подтверждением чего являются языковые реформы 20-х гг., например, чешская «дегерманизация». Но даже

¹³ В этом смысле критика Якубинского во многом предвосхищает идеи о возможной «мотивированности» знака в работах постструктуралистов, например, в книге Франсуа Лиотара «Дискурс. Фигура». См.: Lyotard 1971.

этот мнимый иррационализм не является аргументом против сознательности воздействия и «доступности языка».

Еще менее убедителен, с точки зрения Якубинского, аргумент Соссюра о множественности знаков. Он может работать в отношении «системы в целом», но не в отношении ее частичного преобразования. К тому же Соссюр «наивно противопоставляет разговорный и письменный языки как с точки зрения «бесчисленности и ограниченности знаков», тогда как обе системы знаков одновременно конечны (в качестве целого системы) и бесконечны (в качестве способов «индивидуального осуществления» речи и письма). Однако главным объектом критики Якубинского становится тезис Соссюра о «слишком сложном характере системы», который не позволяет «массам» изменять язык. Ошибка Соссюра заключается в том, что он рассматривает процесс «понимания» механизмов языка как «созерцания», за которым с необходимостью следует осознанное действие. Тогда как «масса, может быть не совершенно, но достаточно познает язык в действии: ведь она его осуществляет» (Якубинский 2012b: 204). Этого несовершенного познания вполне достаточно для частичного изменения системы, тем более изменения могут быть произведены при помощи специалистов. Соссюр совершенно голословно, по мнению Якубинского, утверждает, что «подобные попытки не имели успеха».

Наконец, четвертый аргумент Соссюра об инертности масс и консервативном «сопротивлении инновациям» Якубинский отказывается рассматривать всерьез. Не выдерживает критики ни недифференцированное представление о «массах», которым подменяются социальные классы, стремящиеся активно воздействовать на язык, ни их внеисторическое нахождение: «массы» могут быть активны или пассивны в языковом отношении в зависимости от «диалектики общественного развития», что видно на примере русских крестьян или чешской буржуазии. Опровержение аргументации Соссюра имеет для Якубинского принципиальное значение с точки зрения методологической и политической: рабочие и крестьянские «массы» становятся активными в избранный исторический период и могут сознательно изменять язык при помощи специалистов. Советская языковая политика служит доказательством возможности революции, над которой не будут довлеть «унаследованные» от прошлого общественные институты, включая язык.

«Иллюзия единства» национального языка и классовый подход: о принципах пролетарской языковой политики.

Пролетарская языковая политика невозможна без разработки научных принципов марксистской лингвистики. Основой марксистского подхода к языку по Якубинскому является установление двух базовых функций языка: как средства общения и как идеологии. Обе функции должны рассматриваться одновременно как в политическом и историческом, так и в методологическом смысле:

Обе эти основные функции ни в коем случае нельзя отрывать одну от другой: во всяком своем проявлении язык выступает сразу в обеих этих функциях. Марксистская лингвистика устанавливает таким образом, что язык есть единство этих двух функций, и показывает, как, на разных этапах развития общества, эти две стороны языка, как единства, вступают в противоречие между собой и как это противоречие, определяемое социально-экономической обстановкой, выступает внутренним двигателем в развитии языка. (Иванов, Якубинский 1932: 62)

Всеобъемлющий марксистский подход противопоставляется «буржуазной» лингвистике, точнее ее «социологической школе», которая разделяет основные функции языка, возводя в абсолют одну из его черт и утрачивая единство, которое «оказывается безнадежно разорванным на ряд несвязанных между собой функций» (там же: 62). Несмотря на программное заявление Якубинского о неразрывности коммуникативной и идеологической функции языка, он отмечает, что в «Очерках по языку» рассматривается именно коммуникативная функция, а идеологической будет в дальнейшем посвящена отдельная работа (там же: 63). Эта работа никогда не будет написана, хотя, насколько можно судить, некоторые ее идеи были реализованы в «Истории древнерусского языка»¹⁴. Возможно, для Якубинского подобное разделение было дипломатичным способом избежать необходимости развивать сумбурные идеи Марра о «языковой психоидеологии», которая, к счастью, присутствует в «Очерках» исключительно в виде изолированной цитаты (там же: 62)¹⁵. Популярный и прикладной характер «Очерков» столь же обманчив, как и подзаголовок сборника Поливанова¹⁶: Якубинский пытается сформулировать предпосылки теории марксистской лингвистики и делает это, на первый взгляд, куда более прямолинейно.

Ряд очерков, опубликованных в виде статей в газете Горького «Литературная учеба»¹⁷, имеют прикладной характер и направлены, в соответствии с миссией издания, на обучение начинающих писателей. Другие посвящены описанию актуальных для своей времени социолектов «Языка крестьянства» и «Язык пролетариата», в которых Якубинский рассматривает отклонения от уже сложившейся «письменной нормы». Нас же интересует теоретическая аргументация «Очерков», которая сконцентрирована в статье «Капитализм

¹⁴ Главным образом в многостраничном «Введении», где Якубинский рассуждает о формировании славянских языков и соотношении старославянского и древнерусского, см.: Якубинский 1953: 43–121.

¹⁵ Тем не менее в отдельных работах Якубинский пытался развивать идеи Марра, например, в статье «К палеонтологии названий для “половины”», см: Якубинский 1927.

¹⁶ «Сборник популярных лингвистических очерков», см.: Поливанов 1931: 1.

¹⁷ Часть очерков подписана именем Якубинского, другая — совместно с его аспирантом Анатолием Ивановым. О последнем имеется лишь незначительные сведения, не позволяющие судить о его реальном вкладе. См: Гречко 2017: 149.

и национальный язык», написанной специально для отдельного издания. Отношение капитализма к национальному языку было важной для второй половины 20-х гг. повесткой: в 1927 г. выходит первая часть девятого тома фундаментальной «Истории французского языка» Фердинана Брюно (1860–1938), с характерным подзаголовком «Французский, национальный язык» (Brunot 1967). Работа Брюно была именно социальной и политической историей французского, сформировавшей то, что можно было бы назвать Большим нарративом национального языка и до сих пор, несмотря на критику, остается главным источником сведений для историков лингвистики и языковой политики (Cohen 2011: 126).

В «Капитализме и национальном языке» Якубинский вкратце излагает Большой нарратив о становлении национального языка и роли в этом процессе буржуазии, но делает это со строго марксистских позиций. Он напоминает, что, согласно Марксу и Энгельсу, капитализм является самой сложной и совершенной формой государства из когда-либо существовавших, поэтому процесс объединения и распространения национального языка должен быть осмыслен в контексте развития капиталистических отношений. При этом Якубинский ограничивается коммуникативной функцией языка, которую он рассматривает как форму, в отличие от классовой дифференциации языка, которую он считает ее содержанием.

Исторический анализ предполагает в первую очередь изучение перехода от феодализма к капитализму. Базовой языковой ситуацией феодализма с его территориальной раздробленностью и экономической изолированностью является наличие множества «поместных диалектов» или, по выражению Маркса, «картофельного мешка с диалектами». Однако уже при Старом режиме абсолютизм осознает «большие трудности и помехи для ведения государственных дел», которые создает многоязычие и проявляет тенденцию к тому, чтобы стать национальным государством с единым языком. К административному требованию «одноязычия бюрократии» постепенно добавляется развитие торговых и производственных отношений и сопутствующая им урбанизация. В крупных городах постепенно складывается «общий разговорный язык», который преобразуется в общенациональный в условиях характерного для капитализма «межгородного взаимодействия». Начинается процесс «капитализации» языковых отношений, основной тенденцией которого является «стремление к общности».

Эта тенденция в условиях развивающегося капитализма проявляется в самых различных сферах. Помимо уже упомянутой урбанизации и интенсификации контактов между городами, капиталистическое производство имеет свою выраженную организационную специфику. Образцовый капиталист является не просто главным собственником, он «собственник, непосредственно организующий производственный процесс», и по этой причине заинтересован в развитии общего языка. Производственный процесс постоянно усложняется, а торговые связи становятся все более широкими:

Буржуазия развивает общность своего языка, не только понуждаемая к этому объективными классовыми интересами, не только потому, что политическое господство ее в обществе не ставит в этом отношении никаких преград, но и сознательно, как «класс для себя»; местная разобщенность снижала бы наступательную и оборонительную силу буржуазии, местная прикреплённость не вяжется с самим существованием буржуазии, как класса: буржуа не житель того или иного города, а житель всей страны; он как знаменитый цирюльник: «Фигаро здесь, Фигаро там». (Иванов, Якубинский 1932: 70)

Выразителем идеологии крупной буржуазии по Якубинскому является «профессиональная интеллигенция», которая играет в «образовании и обобщении языка» еще более важную роль, чем правящий класс, чьим «оруженосцем, идеологом и помощником» она является. По их образцу и подобию «обобщает» свой язык мелкая буржуазия. Правящие классы преодолевают языковое «районирование» и основной «категорией капиталистической языковой общности» становится национальный язык.

Вместе с новыми экономическими отношениями формируется политическое пространство, в рамках которого возникает феномен «публичной речи». Для публичной речи характерно «массовое языковое общение», а высказывания говорящих являются «развернутыми, длительными, монологическими». Капиталистические отношения способствуют развитию политической речи, которая при феодализме была ограничена городскими диалектами и элементарными формами «общинного самоуправления» в деревне. Но феодализм «не дает “площадок” для развития этих видов публичной речи», поэтому реальные перемены наступают после того как буржуазные революции провозглашают «свободу» собраний (буржуазную свободу Якубинский предсказуемо заключает в кавычки) и формируют общенациональные политические институты, наподобие французской Национальной ассамблеи. Эти процессы сопровождаются техническим прогрессом: если феодализм «писал гусиным пером при лампаде», то капитализм «в миллионах экземпляров разбрасывает по стране» циркуляры, брошюры и газеты, способствуя расцвету новых письменных жанров. Отсюда потребность в массовой элементарной грамотности, необходимой для чтения газет или брошюр и публичных выступлений.

Указанные факторы способствуют тому, что национальный язык в условиях капитализма становится общим, оставаясь при этом «своим» для народных масс. Это язык «не чужой, не внешний, не посторонний для всей массы говоривших данного языка (в противоположность феодальным общим языкам, которые могли быть — и на деле чаще всего бывали, чужими, напр. латынь для массы немецких говоривших средневековья» (там же: 82).

Но именно в этом, отмечает Якубинский, и проявляется «классовая ограниченность» капитализма. Тенденция к общенациональному языку при новой формации является универсальной: крестьяне стремятся говорить как жители городов, пролетариат — как мелкая буржуазия, мелкая буржуазия как «профессиональная интеллигенция» и крупная буржуазия. В этих условиях круп-

ная буржуазия объявляет себя выразительницей интересов всего общества или «универсальным классом», продвигая идеологию единой нации и единого языка. Но именно в момент, когда достигнуто видимое единство нации, буржуазия ограничивает доступ подчиненных классов к образованию и высокой «письменной норме», превращая ее в классовую привилегию. Поэтому норма национального языка «лишь отчасти входит в их практику. Буржуазная культура, благодаря своему классовому характеру начинает отрицать ту всеобщность национального языка, тенденции к которой в ней заложены» (там же: 78)

Классовый характер языка, который проявляется в различном уровне владения письменной нормой, не позволяет буржуазии сделать язык по-настоящему всеобщим. Она лишь создает иллюзию единства:

Тенденции *единого общества* (на основе которых и могли бы только проявиться тенденции общего языка) приносит капитализм; тенденции единого общества приносят товар и рынок, создающие на основе объективных *тенденций единства* иллюзию действительного единства, пока пролетариат, осознавший себя как класс, не разбивает эту иллюзию; но это уже начало конца буржуазного общества. (Там же: 80)

Однако историческая миссия пролетариата не ограничивается уничтожением буржуазной «иллюзии действительного единства» нации. Пролетариат, в соответствии с марксистско-ленинскими принципами, должен продолжить дело буржуазии, чтобы стать «классом для себя» и подлинным выразителем интересов всего общества, полностью реализовав тенденцию к единству, которая не могла быть доведена до логического завершения в обществе, разделенном на противоборствующие классы. Именно пролетариат, построив бесклассовое общество, снимет противоречия между «городским и деревенским разговорным языком», между языком рабочих и языком интеллигенции. Язык пролетариата, резюмирует Якубинский, «противопоставляет себя как класс буржуазии не в произносительных, грамматических, словарных нормах, не в языке, выступающем как средство общения, а в языке, выступающем в идеологической функции» (там же: 121). Поэтому «новое диалектически-материалистическое мышление» позволит ему разрушить классовые перегородки и сделать национальный язык по-настоящему всеобщим.

Не забывает Якубинский и о классовом сознании, в котором открывает важный языковой аспект. Опровергая аргументы Соссюра, он делает особый акцент на «пробуждении» языкового сознания крестьянина при столкновении с городской языковой средой. Катализатором подобных процессов является капитализм, который «противопоставляя местному говору общегородской язык, этим самым вводит в сознание крестьянина языковые факты, заставляя их замечать, осознавать, оценивать эти факты. Неосознанный язык, язык в себе, он превращает в язык для себя» (там же: 102). «Массы» остаются пассивными и инертными до тех пор, пока в них не пробуждается классовое сознание, а вместе с ним — стремление активно преобразовывать свой язык. Любопыт-

но, что Бахтин в «Слове и романе», при всех отличиях его теоретического подхода, описывает «пробуждение» языкового сознания крестьянина схожим образом¹⁸. Крестьянин переходит от «жизни в нескольких языковых системах» к языковому конфликту, который порождает «активную избирающую ориентацию» его языкового сознания. Аналогом «языка для себя», в марксистской или квазигегельянской терминологии Якубинского, у Бахтина является «внутренне смысловое единство» элементов стиля или «своего» слова, отсылающее к специфическому взгляду на мир. Результатом осознания «разноречивости» будет не просто сознательный выбор в пользу одного из языков, а их диалогическая гибридизация. Якубинский в этом смысле куда более ортодоксален и представляет подобный процесс как коррелят «пробуждения» классового сознания крестьянина, которое является частью сложного диалектического процесса построения бесклассового общества, где впервые станет возможен подлинно универсальный язык.

Заключение. Вульгарный материализм или диалектическое развитие?

На мой взгляд, весьма последовательные идеи Якубинского было бы несправедливо сводить к вульгаризации марксистской социологии (Виноградов 1953, Леонтьев 1986) и ее механическому перенесению на историю языка. Если пользоваться марксистскими терминами, то Якубинский никогда не утверждал, что язык относится исключительно «к надстройке»¹⁹, и всячески подчеркивал неразрывность коммуникативной и идеологической функции языка, фокусируясь исключительно на коммуникативной. Более того, он обнаруживает диалектическое напряжение между этими двумя «сторонами языка»,

¹⁸ Ср. с тем, как Бахтин описывает осознаваемое и неосознаваемое «разноязычие»: «Так, безграмотный крестьянин, за тридевять земель от всякого центра, наивно погруженный в еще незабываемый для него неподвижный быт, жил в нескольких языковых системах: богу он молился на одном языке (церковнославянском), песни пел на другом, в семейном быту говорил на третьем, а начиная диктовать грамотею прошение в волость, пытался заговорить и на четвертом (официально-грамотном, “бумажном”). Все это — разные языки даже с точки зрения абстрактных социально-диалектологических признаков. Но эти языки не были диалогически соотнесены в языковом сознании крестьянина; он переходил из одного в другой бездумно, автоматически: каждый был беспорочен на своем месте, и место каждого бесспорно. Он еще не умел взглянуть на один язык (и соответственный ему словесный мир) глазами другого языка (на язык быта и бытовой мир языком молитвы либо песни, или наоборот)» (Бахтин 2012: 48).

¹⁹ В этом состоял главный аргумент Сталина и его возможных соавторов против Марра: «Надстройка непосредственно не связана с производством, с производственной деятельностью» (Сталин 2004: 453). Однако, как мы показали, Якубинский в «Очерках по языку» доказывал нечто прямо противоположное. Даже некоторые современные исследователи, например, Валерий Гречко, считают, Якубинский признавал «надстроечный характер» языка, следуя в этом за Марром (Гречко 2017: 142).

и считает необходимым показать, каким образом они «вступают в противоречие между собой и как это противоречие, определяемое социально-экономической обстановкой, выступает *внутренним двигателем* в развитии языка» (Иванов, Якубинский 1932: 62). Как мне представляется, обращение Якубинского к диалектике выглядит куда менее натянутым, чем схожие попытки Поливанова, который оставался позитивистом и материалистом в духе Бодуэна, но практически не предлагал оригинальных марксистских или диалектических решений (Blinov 2016: 198–199).

Несмотря на видимую простоту, анализ Якубинского учитывает диалектические нюансы, которые отсутствуют в «буржуазных» теориях линейного прогресса и становления национального языка, наподобие той, что можно найти в классической работе Брюно (Brunot 1967). Я склонен согласиться скорее с оценкой Брендиста и Лахтенмяки, считающих подобный анализ (по крайней мере, некоторые его аспекты) весьма «изошренным» («sophisticated») (Brandist 2011: 76). Развивая марксистскую теорию классовой борьбы, Якубинский на языковом материале пытался продемонстрировать столкновение двух классов, претендующих на универсальность. Буржуазия, как «эксплуататорский класс», оказывается неспособна реализовать тенденцию к всеобщности национального языка, утверждая классовые привилегии, в чем и состоит «неразрешимое противоречие» этой формации. В разрушении «иллюзии единства» национального языка и последующей реализации этого единства национального на новом уровне проявляется диалектический характер пролетарского универсализма и централизма, о котором писали Маркс и Ленин²⁰. При этом Якубинский не ограничивается абстрактным теоретизированием: «Очерки по языку» были практическим пособием по овладению нормой национального языка, нормой для бывших «подчиненных классов». Литературная норма русского языка (и прочих языков Союза) должна была стать «своей» для победивших крестьян и пролетариев. Соотношение русского и национальных языков, которое станет одной из центральных тем послевоенной советской социолингвистики, практически никак не учитывается Якубинским. Но и в этом случае можно предположить, что решение в конечном итоге должно оказаться диалектическим.

ЛИТЕРАТУРА:

Алпатов В. 2004. *История одного мифа. Марр и марризм*. М.: УРСС.

Алпатов В., Ашнин Ф. 1997. Из следственного дела Е. Д. Поливанова // *Восток*. № 5. С. 124–142.

Базылев В., Нерознак В. (ред.). 2001. *Сумерки лингвистики*. М.: Academia.

Бахтин М. М. 2012 [1935]. Слово в романе // *Собрание сочинений*. Т. 3. М.: Языки славянских культур.

²⁰ Ленин утверждал, что «При прочих равных условиях, сознательный пролетариат всегда будет отстаивать более крупное государство» (Ленин 1985: 129).

- Виноградов В. В. 1953. Проф. Л. П. Якубинский как лингвист и его «История древнерусского языка» // Л. П. Якубинский. *История Древнерусского языка*. М.: Государственное педагогическое издательство.
- Гречко В. М. 2010. Между утопией и Realpolitik: Марр, Сталин и вопрос о всемирном языке // *Russian Linguistics*. Vol. 34 (2). С. 159–172.
- Гречко В. М. 2017. Лев Якубинский: Язык и революция // В. Гречко, С.-К. Ким, С. Нонака (ред.). *Русская культура под знаком революции*. Белград: Логос.
- Данилов Г. К. 1928. К вопросу о марксистской лингвистике // *Литература и марксизм*. № 6. С. 115–137.
- Добренко Е. 2020. *Поздний сталинизм. Эстетика политики*. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение.
- Жирмунский В. М. 1969. Марксизм и социальная лингвистика // *Вопросы социальной лингвистики*. Л.: Наука.
- Иванов А. М., Якубинский Л. П. 1932. *Очерки по языку. Для работников литературы и для самообразования*. Л.: Гос. изд-во художественной литературы.
- Илизаров Б. С. 2012. *Почетный академик Сталин и академик Марр*. М.: Вече.
- Ленин В. И. 1985. Критические заметки по национальному вопросу // *Полное собрание сочинений*. Т. 24. М.: Политиздат.
- Леонтьев А. А. 1986. Жизнь и творчество Л. П. Якубинского // Л. П. Якубинский. *Избранные работы. Язык и его функционирование*. М.: Наука. С. 4–12.
- Поливанов Е. Д. 1931. *За марксистское языкознание. Сборник популярных лингвистических статей*. М.: Федерация.
- Поливанов Е. Д. 1991. *Труды по общему и восточному языкознанию*. М.: Наука.
- Соссюр Ф. 1999. *Курс общей лингвистики*. Пер. с фр. А. Сухотина. Екатеринбург: Издательство Екатеринбургского университета.
- Сталин И. В. 2004 [1950] К некоторым вопросам языкознания // Н. Я. Марр. *Яфетидология*. М.: Кучково поле.
- Шкловский В. Б. 1990. *Гамбургский счет*. М.: Советский писатель.
- Якубинский Л. П. 1924. О снижении высокого стиля у Ленина // *ЛЕФ*. № 1 (5). С. 71–80.
- Якубинский Л. П. 1927. К палеонтологии названий для «половины» // *Языковедные проблемы по числительным*, 1. Л.: Изд. Ин-та литератур и языков Запада и Востока. С. 191–201.
- Якубинский Л. П. 1930. Классовый состав современного русского языка: язык крестьянства. Статья четвертая // *Литературная учеба*. № 4. С. 80–92.
- Якубинский Л. П. 1930а. О работе начинающего писателя над языком своих произведений // *Литературная учеба*. № 1. С. 34–43.
- Якубинский Л. П. 1931. Русский язык в эпоху диктатуры пролетариата // *Литературная учеба*, № 9, С. 66–76; № 3 (новая серия). С. 82–106.
- Якубинский Л. П. 1932. Язык пролетариата // А. М. Иванов, Л. П. Якубинский. *Очерки по языку. Для работников литературы и для самообразования*. Л.: Гос. изд-во художественной литературы. С. 107–123.
- Якубинский Л. П. 1953. *История Древнерусского языка*. М.: Государственное педагогическое издательство.
- Якубинский Л. П. 1986. *Избранные работы. Язык и его функционирование*. М.: Наука.

- Якубинский Л. П. 2012a [1923]. О диалогической речи // I. Ivanova. *Lev Jakubinskij, une linguistique de la parole*. Limoges: Lambert Lukas. С. 55–159.
- Якубинский Л. П. 2012b [1931]. Ф. де Соссюр о невозможности языковой политики // I. Ivanova. *Lev Jakubinskij, une linguistique de la parole*. Limoges: Lambert Lukas. С. 181–211.
- Якубинский Л. П. 2012c [1932]. Против Даниловщины // I. Ivanova. *Lev Jakubinskij, une linguistique de la parole*. Limoges: Lambert Lukas. С. 229–275.
- Якубинская-Лемберг Э. А. 1949. Проф. Л. П. Якубинский (Некролог) // *Ученые записки ЛГУ. Серия филол. наук.* № 94 (14). С. 3–7.
- Alpatov V. 2000. What is Marxism in Linguistics? In: C. Brandist, G. Tihanov (eds.). *Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory*. London: Palgrave Macmillan. Pp. 173–193.
- Archaimbault S., Tchougounnikov S. 2013. (eds.). *Evgenij Polivanov (1891–1938): penser le langage au temps de Staline*. Paris: Institut d'études slaves.
- Blinov E. 2016. “Social engineering of the future”: Evgeniy Polivanov on the principles of early Soviet language building». In: *Epistemology and Philosophy of Science*. Vol. 50: 4. Pp. 189–205.
- Blinov E. 2019. Becoming a Class for Itself: Lev Iakubinskii and the Principles of the Proletarian Language Policy. In: *Meta. Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*. Vol. 11 (1). Pp. 40–57.
- Brandist C. 2016. *The Dimensions of Hegemony: Language, Culture and Politics in Revolutionary Russia*. Chicago: Haymarket Books.
- Brandist C., Lähteenmäki M. 2011. Early Soviet linguistics and Mikhail Bakhtin's essays on the novel of the 1930. In: C. Brandist, K. Chown (eds.). *Politics and the Theory of Language in the USSR 1917–1938. The Birth of Sociological Linguistics*. London: Anthem Press. Pp. 69–88.
- Brunot F. 1967 [1927]. *Histoire de la langue française des origines à nos jours. Révolution et l'Empire*. Vol. IX (1).
- Cohen P. 2013 Langues et pouvoirs politiques en France sous l'Ancien Régime: cinq antérieurs de mémoire pour une contre-histoire de la langue française. In: S. Lusignan, F. Martineau, Y. Morin, P. Cohen. *L'introuvable unité du français: Contacts et variations linguistiques en Europe et en Amérique (XIIe–XVIIIe siècle)*. Québec: Presses Universitaires de Laval. Pp. 109–143.
- Ivanova I. 2012. Preface. In: I. Ivanova. *Lev Jakubinskij, une linguistique de la parole*. Limoges: Lambert Lukas. Pp. 13–37.
- Lähteenmäki M. 2011. Sociology in Soviet Linguistics of the 1920–30s: Shor, Polivanov and Voloshinov. In: C. Brandist, K. Chown (Eds.) *Politics and the Theory of Language in the USSR 1917–1938*. London: Anthem Press. Pp. 35–52.
- Liotard F. 1971. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- Smith M. 1998. *Language and Power in the Creation of the USSR, 1917–1953*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Todorov T. 1985. Three Conceptions of Poetic Language. In: R. Jackson, S. Rudy (eds.). *Russian Formalism: A Retrospective Glance*. New Haven: Yale Center for International and Area Studies. Pp. 130–147.

ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНЫЕ И ЦЕНТРОБЕЖНЫЕ СИЛЫ В ЯЗЫКЕ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕРИОДА НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ М. ЗОЩЕНКО

1. Введение

Язык имеет неразрывные связи со своими носителями, выступая показателем их социальных классов и прочих группировок. Поэтому объектом лингвистики может быть не только абстрактная структура языка, правила его функционирования, но и внешние предпосылки употребления языка, а также динамичные соотношения между языком и обществом.

Среди представителей последнего подхода к языку наиболее значимым исследователем считается М. М. Бахтин. Для него язык является ареной борьбы враждующих сил, таких как центростремительная и центробежная силы. Это касается не только языка, но и повседневности вообще. Центростремительные силы нацелены на упорядочивание наблюдаемого жизненного хаоса, в то время как центробежные нацелены на нарушение устоявшегося положения дел (Гурьянов 2011: 107). Соответственно, в сфере языка центростремительные силы воплощаются в централизации и единстве языка, а центробежные силы — в его децентрализации и разрушении. В определенных исторических условиях центростремительные силы организуют унифицированную, авторитарную форму языка, а в другие моменты торжествуют центробежные силы, активизирующие процесс децентрализации в языке.

Вышеуказанные понятия не потеряли научной актуальности, а, наоборот, в связи с возрастающими языковыми контактами и распространением мультикультурной, мультиэтнической среды они приобретают новую объяснительную силу¹. Настоящая статья анализирует языковую ситуацию начального советского периода, рассматривая ее с точки зрения взаимодействия центростремительных и центробежных сил. Вопрос языка, вернее вопрос языковой нормы

¹ Разработанные М. Бахтиным понятия, такие как «однойзычье», «многоязычье», «разнойзычье», позволили глубже проникнуть в реальные взаимоотношения общества и языка. Например, однойзычье отражает монологическое мировоззрение говорящих. Многоязычье существует в мультикультурных социумах. А разноречье — результат стратификации языка и его разделения на социальные диалекты, профессиональные жаргоны и подъязыки, служащие специфическим социополитическим целям.

как социального института приобретает чрезвычайно важное значение в эпохи бурных общественных изменений. Будучи главным социальным институтом, языковая норма поддерживает сложившуюся в обществе структуру иерархии, поскольку степень владения официальной языковой нормой определяет социальный статус говорящего. С этой точки зрения, стандартный язык, пользуясь термином П. Бурдьё, может быть назван символическим капиталом (*symbolic capital*). Рассматриваемый нами послереволюционный период характеризуется резко негативным отношением ко всему, что еще недавно казалось первоначально важным, и стремлением к формированию новой языковой нормы как фундамента и стандарта нового миропорядка.

Мы исходим из положения, что в начальный советский период, т. е. в 1920–1930-е гг., существовали два противоположных феномена, касающихся языковой нормы. Первый — это выдвижение на первый план географических и социальных диалектов, что ускорило разрушение старого единства языка, второй — попытки создать языковой облик новой эпохи, отличающийся от прежнего. Каждый из них мы характеризуем соответственно как центробежную и центростремительную тенденцию. Сосуществование этих противоположных тенденций мы попытаемся проследить на материале прозы популярного советского писателя М. Зощенко. Для этого ниже мы кратко рассмотрим языковую ситуацию начального советского периода, а именно динамическую смену норм, и далее попытаемся проследить ее проявление на материале художественных текстов М. Зощенко, написанных в 1920–1930-е гг.

2. Динамическая смена языковых норм в начальный советский период

Если мы подходим к языковой ситуации с точки зрения борьбы центробежных и центростремительных сил, то она ярче всего проявляется именно в смене старой и новой норм. Как было сказано выше, центростремительные силы ведут к централизации и единству языка, а центробежные — к децентрализации и разрушению его единства. Стержень единства языка — это прежде всего норма как образец и стандарт языкового употребления. Поэтому ослабление и разрушение нормы неизбежно порождает стратификацию языка, т. е. его раздробление на региональные и социальные диалекты.

С другой стороны, норма как таковая носит сильный социальный характер. Будучи критерием, разграничивающим нормальное и аномальное, норма руководит поведением членов общества и обеспечивает конформность путем применения санкций к девиантному поведению. Одной из разновидностей норм, значимых для общества, является языковая норма. Она неразрывно связана со стандартным языком как совокупностью официально кодифицированных норм.

Языковая ситуация советского периода многократно освещалась в ряде исследований (Селищев 1928, Живов 2005, Gorham 2000, Smith 1998). Исходя

из результатов этих исследований, мы назовем наиболее важные для того времени изменения и попытаемся истолковать их терминами центристских и центробежных сил языка.

В 1920-е годы в советском обществе наблюдалось стремление отрешиться от старого режима, что характерно для периода резких социальных перемен. В языковом плане это отразилось в массовых отклонениях и деформациях традиционной кодифицированной нормы. Вместе с тем происходило расширение стилистически маркированных единиц, таких как социальные и региональные диалекты. Данный феномен Р. Якобсон называет «*Erdrutsch der Norm*» (оползень нормы) (Jakobson 1934: 324–343). В. Живов оценивает отказ от старой языковой нормы как дискредитацию всех стоящих за языком институций — традиционного образования, буржуазного, аристократического воспитания, традиционной регламентации бытового поведения и речевых манер. Одновременно происходила легализация элементов, которые раньше считались нелитературными (Живов 2005). Словом, в силу революционного пафоса побеждали центробежные явления, которые активизировали отклонение от прежней языковой нормы и выдвижение социальных и региональных диалектов на передний языковой план (Нам Хе Хён 2018).

Отсутствие общего языкового стандарта вызывало трудности в общении, что сильно тревожило большевиков, которые видели в языке мощную силу, способную организовывать власть и мобилизовывать массы. Уже с середины 1920-х годов В. Ленин жаловался на «низкий» газетный язык и говорил, что это не язык Толстого и Тургенева (Smith 1998: 36). Конечно тревожное отношение руководства партии к языку основывается не столько на заботах о состоянии языка, сколько на необходимости поддержания властной структуры. По мнению В. Живова, в период выстраивания партийной иерархии для большевистских лидеров было существенно важным сохранение их доминирующего статуса при изменении социального состава партии, когда ее членами сделались многочисленные выходцы из низших слоев населения. В этих условиях и «интеллигентность», и культурное наследие, и языковой стандарт могли пригодиться (Живов 2005).

Таким образом, появилась необходимость централизованного, авторитарного языка, и попытки создания такого языка еще более активизировались в связи с формированием новой элиты в 1930-е годы. Она должна была укреплять свой социальный статус посредством собственного символического капитала, в качестве которого и мог выступать новый авторитетный язык. С этого времени над революционным пафосом стала преобладать жесткая регламентация². В этом процессе формировалась специфическая для советского

² Этому процессу способствовала знаменитая «борьба за чистоту языка». В 1932 году на XVII всесоюзной конференции ВКП (б) была провозглашена борьба против блатной музыки, языкового хулиганства (Gorham 1998: 146). В рамках этой борьбы любые отклонения от установленного стандарта сурово наказывались.

времени единая авторитетная публичная речь — канцелярит или советский новояз³. Советскому канцеляриту присуще несколько свойств.

Во-первых, это сложность и запутанность предложений. Глаголы заменяются причастиями, деепричастиями и существительными, часто они используются в пассивной форме или в расщеплении. К примеру: *находился в состоянии усталости* (устал); *он понимаем нами* (мы понимаем его), *было принято решение* (решили). К этому еще можно добавить обилие плеоназмов и сложных словосочетаний, которые можно заменить простыми. Примеры: *находиться в конституционном поле* (быть законным), *увеличение количества видов и наименований продукции* (расширение ассортимента). Также в канцелярите легко можно найти чрезмерно длинные цепочки существительных. Пример: *процесс развития движения за укрепление сотрудничества, участие в борьбе за повышение производительности труда*.

Во-вторых, для канцелярита характерно семантически неправильное употребление словесных единиц, в частности, иноязычных слов. В это время заимствованным словам отдавали предпочтение даже когда были русские соответствия, так как заимствованная лексика воспринималась как символ интернациональности и отказа от национальной традиции, как это было при Петре Первом. Примеры: *комиссар, депутат, мандат, пролетариат, гегемон*. Эти единицы стали неотъемлемой частью новой официальной публичной речи.

По мере того как канцелярит распространялся, через газеты и популярные брошюры идеологические клише и шаблонные обороты проникали в язык народа, и основные формулы и лозунги вбивались в сознание людей. Относительно этого процесса Б. С. Рубен отметил, что засилье идеологии сопровождалось массовым внедрением в живой общепотребительный русский язык советского «новояза» с его каббалистическими аббревиатурами, цепкой лозунговостью, казенным пафосом, бездушным канцеляритом, иностранными терминами (Рубен 2006).

Таким образом, новый официозный язык служил некой нормой, которую нужно соблюдать и от которой не следует отклоняться, и потому он стал заменять подвижный естественный язык народа. Этот процесс получил негативную оценку многих ученых. Приведем цитату Норы Галь:

«Канцелярит, это мертвечина. Он проникает и в художественную литературу, и в быт, в устную речь. Из официальных материалов, из газет, от радио и телевидения канцелярский язык переходит в повседневную практику. Много лет так читали лекции, так писали учебники и даже буквари. Вскормленные языковой лебедой и мякиной, учителя в свой черёд питают той же сухомяткой чёрствых и мёртвых словес всё новые поколения ни в чём не повинных ребятишек» (Галь 1972: 21).

³ Термин канцелярит был введен К. И. Чуковским (канцелярско-бюрократический стиль речи) (Чуковский 1962).

Итак, в языковой ситуации начального периода СССР ярко прослеживаются две противоположные тенденции: снизу разрушалась старая традиционная норма, а сверху насаждалась новая норма (публичная официальная речь). Если пользоваться терминами Бахтина, то центробежная сила порождала расслоенность и разноречивость, но вместе с этим шла непрерывная работа центростремительных сил, способствующих формированию новой нормы — залога единства языка.

При этом экспансия нового языка шла одновременно с общественной кампанией по ликвидации неграмотности (ликбез). Борьба за всеобщую грамотность началась практически сразу же после прихода к власти большевиков и официально считается завершенной примерно к 1940 г.⁴ При этом, как показывает И. В. Глущенко, эта борьба имела две цели: мобилизация грамотных работников и организация пропаганды советского строя. Это хорошо видно в букварях. В дореволюционных букварях постоянно встречались упоминания о царе, Боге и они создавали образ патриархального общества. В то же время советские буквари агрессивно напоминают о социальных конфликтах и страданиях народа. Например, знаменитая формула: «Мы не рабы, рабы не мы. Мы не рабы, мы не бары. Мы не бары, Бары не мы. Не бары мы. Мы не бары, мы не рабы» (Глущенко 2015: 250, 256–257).

Большинство представителей малообразованных слоев общества, только что обучившихся грамоте, не могли правильно пользоваться единицами новой публичной речи. Им приходилось выступать публично и писать, употребляя полупонятные им слова. В связи с этим А. М. Селищев поставил вопрос о том, как язык интеллигентных революционеров воспринимался народными массами, которые только что вышли из неграмотности. В своей книге «Язык революционной эпохи» он приводит выдержку из протокола одного собрания, напечатанного в «Известиях» за 1925 год. Здесь он показывает неадекватное подражание «интеллигентской» речи: «Мы, молодежь, принимая во внимание, все эти серьезные тенденции и проекты, хоть минимум, но направлены стремиться серьезно обдумывая к сему интенсивно преодолевая старые, закоренелые виды, должны идти принципиально вперед, пробуждаясь от вечной спячки и апатичности...» (Селищев 1928: 95).

Люди не могли достойным образом овладеть ни старой, ни новой нормой, и потому общественная словесная жизнь наполнялась ущербными текстами. Данное состояние языка наглядно описывается в произведениях М. Зощенко. Для него задача изображения нового мира и новой жизни решалась через изображение нового языка, который, как зеркало, отразил социокультурную динамику постреволюционного времени (Никитина 2005). Цитируем слова

⁴ В декрете от 26 декабря 1919 г. «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР» подчеркивалось, что все населения республики в возрасте от 6 до 50 лет, не умеющее читать или писать, должно было обучаться грамоте на родном или русском языке по желанию (Глущенко 2015: 250–251).

Зошенко из его записных книжек 1917–1921 годов: «Самое важное в жизни — слова. Из-за них люди шли на костры». Именно поэтому, как метко выразился Ю. В. Томашевский, язык Зошенко был собирательным, он вобрал в себя все самое характерное, самое яркое из расхожего языка масс (Томашевский 1998: 8).

3. Язык М. Зошенко 1920–1930-х годов с точки зрения нормы

Говоря об отношении русских писателей начала XX в. к новому советскому языку, обычно выделяют две группы: в одну включают Зошенко, Булгакова, Замятина, Бабеля, Пильняка, другую представляет Платонов (Санджи-Гаряева 2011: 615). В основу такого противопоставления М. Геллер кладет разный характер иронии: «Замятин, Зошенко, Бабель, Булгаков, внимательные свидетели трансформации языка, относились к нему с иронией, врожденной дистанцией писателей, выросших в другом языке. Ирония Платонова была выражением боли писателя, верившего в утопию и ее язык» (Геллер 1999: 287).

Для анализа языка начального советского периода мы берем тексты М. Зошенко, так как будучи внимательным свидетелем трансформации языка, он точно воплощал язык своего времени и в то же время дистанцировался от советского языка. Дистанцированность проявляется в его насмешливой позиции по отношению к языку власти и нарочитой непонятности языка героев. Именно поэтому элементы речи, характерные для того времени, представлены в его прозе в насыщенном, несколько утрированном виде⁵.

Своеобразие языка его произведений отмечалось уже его современниками. М. Горький говорил о «пестром бисере» его лексикона, а К. Чуковский писал:

«Зошенко первый из писателей своего поколения ввел в литературу в таких широких масштабах эту новую, еще не вполне сформированную, но победительно разлившуюся по стране внелитературную речь и стал свободно пользоваться ею как своей собственной речью. Здесь он — первооткрыватель, новатор» (Чуковский 1990: 49).

Язык произведений М. Зошенко уже давно был предметом исследования. Своеобразие зошенковского слога многократно подвергалось анализу как с лингвистической, так и с литературоведческой точки зрения. Здесь мы постараемся на материале его прозы проследить центробежные (3.1.) и центростремительные (3.2.) тенденции вокруг языковой нормы. Ниже приводятся

⁵ Действительно, писателя неоднократно упрекали в том, что его язык предстает в искаженном виде, хотя сам автор не соглашался с критическими замечаниями. В одном из писем Зошенко писал: «Обычно думают, что я искажаю прекрасный русский язык, что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком для того, чтобы посмеить почтеннейшую публику. Это неверно. Я почти ничего не искажаю, я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица».

примеры из исследований других авторов (Wierzbński 2017, Моря, Адонина 2015, Исаева 2016) и из наших собственных наблюдений⁶.

3.1. Центробежная тенденция в языке М. Зоценко

В сочинениях М. Зоценко существуют различные деформации и отклонения от языкового регламента на всех уровнях языка. Как мы увидим ниже, такое искажение традиционных норм придает текстам Зоценко просторечный, диалектный характер, т. е. наглядно отражает активную стратификацию языка этого времени.

3.1.1. Отклонение от фонетических норм. В рассказах Зоценко встречается искажение нормативного звукового облика слова:

- (1) Я, говорит, может, домой *тороплюся* (тороплюсь). [Гибель человека]
- (2) Молоденькая такая, хорошенькая из себя. Черненькая *брунеточка* (брюнеточка)... [На живца]
- (3) С *транвая* их, воров-то, скидывать надоть! [Воры]

Постфикс *-ся* имеет два варианта: *-ся* и *-сь*, после гласного звука должен быть употреблен вариант *-сь*, но в примере (1) это правило нарушается. В примере (2) твердый согласный употреблен вместо мягкого, и это, возможно, диалектизм, так как отверждение звука /р/ характерно для западнорусских говоров. В примере (3) происходит не ассимиляция, а диссимиляция по месту образования согласного звука, т. е. сочетание зубного согласного /н/ и губного /в/ вместо двух губных /мв/: *транвай* является народным вариантом слова *трамвай*.

3.1.2. Отклонение от словообразовательных норм. Нарушение словообразовательных норм связано с морфемным составом слова, где одна морфема заменяется на другую или появляется избыточная морфема в слове (Моря, Адонина 2013: 125–126):

⁶ Примеры взяты из произведений М. Зоценко 1920–1930 годов: «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» (1922), «Аристократка» (1923), «На живца» (1923), «Честный гражданин» (1923), «Нервные люди» (1924), «Не надо иметь родственников» (1924), «Обезьяний язык» (1925), «Крестьянский самородок» (1925), «Счастливое детство» (1925), «Папаша» (1925), «Гибель человека» (1926), «Дрова» (1926), «Узел» (1926), «Прискорбный случай» (1926), «Великосветская история» (1927), «Иностранцы» (1928), «Рассказ про няню, или Прибавочная ценность у этой профессии» (1929), «Грустные глаза» (1933), «Женитьба — не напасть, как бы после не пропасть» (1934) и рассказы из «Голубой книги» (1935): «На дне», «Таинственная история, кончившаяся для одних печально, для других удовлетворительно», «Рассказ о подлеце», «Рассказ о деньгах», «Мелкий случай из личной жизни», «Рассказ про одного спекулянта», «Рассказ о том, как чемодан украли», «Рассказ про даму с цветами», «Сколько человеку нужно», «Любовь».

(4) *Обличность* будто у кондуктора чересчур знакомая. [Не надо иметь родственников]

(5) К поэзии, дорогой товарищ, я имею склонность, прямо скажу, *сыздетства*. [Крестьянский самородок]

(6) Из всех дивных явлений и чувств, рассыпанных щедрой рукой природы, нам, наверно, я так думаю, *наижальче* всего будет расстаться с любовью. [Любовь]

(7) Копаю самосильно, *принуждаюсь*... [Великосветская история]

(8) ...супруг *ейный* [Дрова]; *ихний* швейцар [Жертва революции]

В примере (4) происходит смешение суффиксов — *обличность* вместо *обличье*, возможно, по аналогии со словом *личность*, а в примере (5) окказиональное наречие *сыздетства* образуется из предложно-падежного сочетания *с детства* в сочетании с приставкой *из*, но на самом деле *с-* и *из-* дублируют друг друга, поэтому здесь нарушается словообразовательная закономерность. В примере (6) окказиональное наречие *наижальче* образуется из сочетания прилагательного *жалкий* с приставкой *наи-*. В примере (7) глагол *принуждать* не имеет возвратной пары. В (8) *ихний* и *ейный* образуются от притяжательных местоимений *их* и *ей* и имеют диалектный характер⁷.

3.1.3. Отклонение от лексических норм. Нарушения, связанные с лексическими нормами, представлены в рассказах Зощенко широко и разнообразно. В его рассказах существуют обиходные фразы, просторечные и областные слова, которые относятся к самым разным частям речи:

(9) А воры не без испуга ... *промежду* себя перешептывались о трудностях своего ремесла... [На дне]

(10) ... и на груды кирпича *заместо* печи, и на сломанные двери — и молча вышел. [Дрова]

(11) Вижу — *морда* у него расстроена. [Грустные глаза]

(12) ... советский комиссар так и *орет горлом*, так и *прет на меня*. [Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова]

(13) А они, конечно, нарочно взяли себе такую некрасивую, чтоб она не *шлялась*... [Рассказ про няню ...]

(14) ... физкультура *завсегда* отвлекает граждан от хулиганства. [Нервные люди]

(15) *Пущай*, думаю, у меня полежат, покуда ваше величество не подрастет... [Деньги]

Наряду с просторечной лексикой, встречаются и жаргонизмы, вульгаризмы и ругательства. При этом наблюдается интересное смешение лексики различных пластов. Единицы, свойственные фамильярной, грубой речи, иногда

⁷ Такие слова и выражения употреблялись не только в текстах Зощенко, но и в речи людей, живших в тот период: *ейный* (*чей-то*), *надысь* (*недавно*), *недавеча* (*как вчера, совсем недавно*).

причудливо переплетаются с книжной лексикой. Такое сочетание, безусловно, нарушает стилистическую норму. В нижеприведенном примере разговорная лексика (*конешно, окромя, нетути, хушь бы, нипочем, пихает*) смешивается с официально-деловой лексикой (*состоя на платформе, сообщаю, в смысле, гражданка Гусева*):

(16) Состоя, конешно, на платформе, сообщаю, что квартира № 10 подозрительна в смысле самогона, который, вероятно, варит гражданка Гусева и дерет окромя того с трудящихся три шкуры. А когда, например, нетути денег или вообще нехватка хушь бы одной копейки, то в долг нипочем не доверяет и еще, не считаясь, что ты есть свободный обыватель, пихает в спину. [Честный гражданин]

3.1.4. Отклонение от морфологических норм. Наблюдаются и нарушения, касающиеся основных грамматических категорий, согласования и управления: деформации падежных, родовых, глагольных форм. Неустойчивость морфологических норм в рассказах Зощенко отражает живое употребление языка того времени.

1) Деформация падежных форм:

(17) ...тридцать два *рубли* (рубля) получаю. [Папаша]

(18) И все так чинно-благородно, *без скандалу* (скандала). [Прискорбный случай]

(19) Ты это что же — с родного *дядю* (дяди)? Дядю грабишь? [Не надо иметь родственников]

(20) Сколько с нас за скушанные три *пирожные* (пирожных)? [Аристократка]

2) Деформация родовых форм:

(21) Пардон. Кто это *такое* (такой)? [Деньги]

(22) Я ору благим матом и кручусь перед дверью, а *ихняя* (ихний) пудель заливается изнутри. [Честный гражданин]

(23) Вот, думаю, *какая* (какой) парнишечка *попалась* (попался). [Счастливое детство]

3) Деформация глагольных форм:

(24) Деньги *требоваешь* (требуешь) за проезд. Хотя ты мне и родной родственник, но я твоих рук не *испужался* (испугался) [Не надо иметь родственников]

(25) Ишь ты, как задевают! — думает старуха. — Неаккуратно как народ *хожит* (ходит). [Узел].

(26) У нас педагогов, может быть, с кашей жрут, а это *приехадши* (приезжий) миллионер. [Деньги]

Употребление окончания 1-го спряжения вместо 2-го особенно свойственно говорам и просторечию:

(27) Довольно свинство с вашей стороны. Которые без денег — не *ездют* (ездят) с дамами. [Аристократка]

(28) Бывало, другие ребята хохочут, или рыбку *удют* (удят). [Крестьянский самородок]

3.1.5. Отклонение от синтаксических норм. Нарушение синтаксических норм в рассказах Зощенко обычно возникает при неправильном употреблении предлогов и использовании специфических конструкций, свойственных диалектам и просторечию:

(29) И вот поднимаются они *в* пятый этаж.

(30) Вот какая великосветская история произошла со мной. И *через нее* моя жизнь пошла в разные стороны. [Великосветская история]

(31) Хозяин *до него* обращается по-французски. [Иностранцы]

(32) Как, скажем, *взято* у них одно выражение лица, так и смотрится этим выражением лица на все остальные предметы. [Иностранцы]

Все эти примеры имеют диалектное и просторечное происхождение, так как к диалектному и просторечному синтаксису относятся употребление предлога *через* в значении причины (из-за), употребление предлога *до* вместо *к* и употребление безличной конструкции с предикатом страдательного причастия.

3.2. Насаждение канцелярита

Выше мы перечислили такие свойства советского новояза, как длинные запутанные предложения, обилие тяжелых словосочетаний, семантически неправильное употребление слов (чаще всего иностранной лексики). Ниже мы рассмотрим подобные феномены в художественных текстах Зощенко:

3.2.1. Замена привычных слов канцелярскими штампами. Е. М. Никитина рассматривает употребление канцелярита в сборнике рассказов «Голубая книга» Зощенко (1935)⁸. Действительно, в рассказах этого сборника зафиксированы многие особенности канцелярита. Прежде всего, там можно найти ряд замен привычных выражений канцелярскими штампами:

(36) Наперерыв стремятся (как пишет историк) пережениться на дочерях хана, с тем чтобы *снискать себе его расположение* (приобрести)... [Любовь]

(37) И он вопресть в самую *гуцу человеческих тел* (людей) и поедет, хотя его могут там задавить до смерти. [Сколько человеку нужно]

(38) И от этого питания она прямо распухла и *имела здоровье очень выдающеся* (была здорова). [Рассказ про одну корыстную...]

(39) Я не дозволю вам *производить такие действия* (делать). [Рассказ про няню...]

⁸ «Голубая книга» это сборник сатирических рассказов, написанный М. Зощенко в 1934–1935 гг. Книга состоит из пяти разделов: «Деньги», «Любовь», «Коварство», «Неудачи», «Удивительные события».

(40) Но тут тем более им выгодней было иметь няню, чем самой мадам Фарфоровой *покинуть место службы и удалиться с производства* (бросить работу). [Рассказ про няню...]

(41) Я вынимаю кошелек, *но моя дама впускает следующие слова* (говорит) [Мелкий случай из личной жизни]

3.2.2. Семантически неправильное употребление слов. Одно из свойств канцелярита — семантически неправильное употребление слов. Чаще всего неуместно употребляются политические термины, клишированные обороты и иноязычная лексика с идеологическим оттенком. Так как эти единицы были ключевыми элементами единой публичной речи, рядовые граждане часто употребляли их, чтобы показать свою политическую грамотность. В рассказах Зошенко герои — рядовые граждане — также часто включают в свою речь политические термины, хотя и не вполне понимая их значение, что иногда приводит к бессмыслице. Именно бессмысленное употребление иноязычной лексики стало особым признаком зошенковского слога и получило название «прием обесмысливания иноязычных слов» (Рууккё 1993: 123).

Приведем маленький отрывок из рассказа «Обезьяний язык» (1925), в котором собеседники, желая продемонстрировать свою политическую грамотность, употребляют полупонятные им иностранные слова и шаблонные обороты:

— А что, товарищ, это заседание *пленарное* будет *али как*?

— *Пленарное*, — небрежно ответил сосед.

— Ишь ты, — удивился первый, — то-то я и гляжу, что такое? Как будто оно и *пленарное*.

— Да уж будьте покойны, — строго ответил второй. — Сегодня *сильно пленарное*, и *кворум* такой подобрался — только держись.

— Да ну? — спросил сосед. — Неужели и *кворум* подобрался?

— Ей-богу, — сказал второй.

— И что же он, *кворум*-то этот?

— Да ничего, — ответил сосед, несколько растерявшись. — Подобрался, и все тут.

— Скажи на милость, — с огорчением покачал головой первый сосед. — С чего бы это он, а?

(...)

— Вот вы, товарищ, небось не одобряете эти *пленарные заседания*... А мне как-то они ближе. Все как-то, знаете ли, выходит в них *минимально по существу дня*... Хотя я, прямо скажу, последнее время отношусь довольно *перманентно* к этим собраниям. Так, знаете ли, *индустрия* из пустого в порожнее.

— Не всегда это, возразил первый. — Если, конечно, *посмотреть с точки зрения*. *Вступить*, так сказать, *на точку зрения и отсюда, с точки зрения*, то — да, *индустрия* конкретно.

— *Конкретно фактически*, — строго поправил второй.

— Пожалуй, — согласился собеседник. — Это я тоже *допускаю*. *Конкретно фактически*. Хотя как когда...

— Всегда, — коротко отрезал второй. — Всегда, уважаемый товарищ. Особенно, если после речей *подсекция заварится минимально*. Дискуссии и крику тогда не оберешься...

(...)

— Это кто ж там такой *вышелши*?

— Это? Да *это президиум вышелши*. Очень острый мужчина. И оратор первейший. *Завсегда* остро говорит *по существу дня*.

Оратор простер руки вперед и начал речь.

(...)

И когда он произносил надменные слова с иностранным, туманным значением, соседи мои сурово кивали головами.

Как видно из приведенного отрывка, собеседники не понимают значения иноязычных слов, клишированных оборотов и речи оратора, но делают вид, что им все знакомо, потому что это уже воспринимается как новый стандарт или норма, за которой необходимо следить.

3.2.3. Стилистически неправильное употребление слов. Экспансия канцелярской лексики в повседневную речь приводит к стиранию границ между сферами употребления различных лексических групп, что является нарушением стилистической нормы. Герои Зощенко также помещают слова из политического обихода в бытовой контекст, и это порождает комический эффект. Например, формулы объяснения, которые могли быть уместными в официальной записке, используются в качестве аргументов в семейном споре. Объясняя мужу свой уход с работы, молодая жена говорит: «Я не имею намерения в душевной канцелярии терять высокую квалификацию своей красоты и молодости». В ответ она слышит слова мужа: «Но поймите, это буржуазное мещанство!» [Женитьба — не напасть, как бы после не пропасть].

Приведём еще другие примеры:

(42) Память об утонувшей и глубокую неземную любовь к ней со стороны инженера почтим вставанием и *перейдем к текущим делам*. Тем более время не такое, чтоб подолгу задерживаться на утонувших гражданках и подводить под них всякую психологию, физиологию и тому подобное. Тем более, что из текущих дел у нас еще *имеются вопросы о любви, которые мы должны проработать*. [Нервные люди]

(43) *Затронутая нами проблема вызывала горячие дискуссии* в банно-прачечном тресте. [Рассказ о банях и их посетителях]

(44) Но ее уговаривают не бросать профессию и обещают ей поскорей *ликвидировать в комнате смерть*. [Рассказ про даму с цветами]

4. Вывод

Революции свойственно разрушать то, что было значимо при старом режиме, и создавать новый миропорядок. В советский послереволюционный период произошло нечто подобное: старая языковая норма колебалась, при

этом формировались новые единицы языка, которые затем стали частями официальной авторитарной речи (канцелярит — единый бюрократический стиль речи). Большая часть народа, только что вышедшая из состояния неграмотности, не могла в полной мере освоить ни старую, ни новую норму, и потому общественная словесная жизнь наполнялась аномальными с языковой точки зрения текстами.

Данные процессы мы проследили в текстах М. Зощенко, созданных в 1920–1930 гг. Языковые новшества в текстах Зощенко мы разделили на две части в соответствии с их направленностью по отношению к норме: центробежной и центростремительной. К первой относятся массовые отклонения от традиционной нормы, а ко второй — насаждение канцелярита. При этом центробежные процессы обычно имеют диалектное и просторечное происхождение.

В результате краткого рассмотрения мы пришли к выводу, что, действительно, в начальный советский период происходила смена языковых норм, и многие рядовые граждане ощущали потерю языковых ориентиров. Такую атмосферу неуверенности и хаотичности остро выражают слова повествователя рассказа «Обезьяний язык»: «Трудный этот русский язык, дорогие граждане! Беда, какой трудный!».

ЛИТЕРАТУРА

- Галь Н. 1972. *Слово живое и мёртвое*. М.: Книга.
- Геллер М. Я. 1999. *Андрей Платонов в поисках счастья*. М.: МИК.
- Глуценко И. В. 2015. Советский просветительский проект: ликвидация неграмотности среди взрослых в 1920–1930-е годы // *Вопросы образования*. № 3. С. 246–282.
- Гурьянов А. С. 2011. Диалог М. Бахтина в коммуникативном, культурологическом и экзистенциальном измерениях // *Вестник Казанского государственного университета*. № 2 (9). С. 106–113.
- Живов В. 2005. Язык и революция // *Отечественные записки*. № 2 (23). С. 175–200.
- Исаева Л. А. 2016. Языковые особенности рассказов М. М. Зощенко // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. № 7-3 (61). С. 93–96.
- Моря Л. А., Адонина Л. В. 2015. Речевые ошибки и их стилистическая роль в рассказах М. Зощенко // *Социально-гуманитарное знание: традиции и инновации*. Сборник научных статей. М.: Перо. С. 123–136.
- Нам Хе Хён. 2018. К вопросу о стандартном языке как социальном институте в советский период // *Филологики преглед*. Univerzitet u Beogradu. XLV. С. 61–72.
- Никитина Е. В. 2005. «Новояз» у М. М. Зощенко как картина мира // Электронный ресурс: <<http://www.mari-eparhia.ru/library/konfer/2005/9/>>.
- Рубен Б. С. 2006. *Зощенко*. М.: Молодая гвардия.
- Санджи-Гаряева З. С. 2011. Советский язык в изображении А. Платонова и М. Булгакова // *Филология. Вестник Нижегородского университета*. № 6 (2). С. 615–619.
- Селищев А. М. 1928. *Язык революционной эпохи*. М.: Работник Просвещения.
- Томашевский Ю. В. 1998. *Смех Михаила Зощенко*. М.: Олимп.

- Черницына С. А. 2013. Советский «Новояз» как основа иронической перифразы в «Голубой книге» М. Зощенко // *Филологические знания на современном этапе*. Вып. 2. С. 131–136.
- Чуковский К. И. 1962. *Живой как жизнь. Рассказы о русском языке*. М.: Молодая гвардия.
- Чуковский К. И. 1990. Из воспоминаний // *Вспоминая Михаила Зощенко*. Л.: Художественная литература.
- Gorham M. S. 2000. Mastering the Perverse: State Building and Language “Purification” in early Soviet Russia. In: *Slavic Review*. Vol. 59 (1). Pp. 133–153.
- Jakobson R. 1934. Slavische Sprachfragen in der Sowjetunion. In: *Slavische Rundschau*. Bd. 6. S. 324–343.
- Рууккё R. 1993. Отражение лексических изменений послереволюционного периода в рассказах Михаила Зощенко. In: *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus X. Helsinki. Pp. 119–131.
- Smith M. G. 1998. *Language and Power in the Creation of the USSR, 1917–1953*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Wierzbiński J. 2017. *Михаил Зощенко. Текстологические исследования и анализы, семантика и стилистика*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

АННА АНИСОВА

ВЛАСТЬ И ЛИЧНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ПЛАТОНОВА 1920–1930-х ГОДОВ

Введение

Тексты А. Платонова сложны, многопланы, имеют почти бесконечное количество интерпретаций. При этом авторское отношение остается имплицитным, трудноуловимым, что обуславливает более пристальное внимание к самому принципу построения текста писателем. На наш взгляд, эффективным оказывается принцип анализа произведений А. Платонова, предложенный Е. Толстой, — «снизу вверх» (Толстая 2002: 227), то есть от анализа языковых единиц к анализу текстовых фрагментов и авторского мировидения.

Цель данной работы — выявить и описать отношения власти и личности в художественном мире А. Платонова путем анализа способов построения предложений, в которых описываются эти отношения, и номинаций представителей власти к выявлению того, как именно власть взаимодействует с героями и как это отражает видение писателем данной темы.

Нами были рассмотрены следующие произведения 1920–1930-х гг.: «Песчаная учительница» (1926; далее — ПУ), «Рассказ о потухшей лампе Ильича» (1926; далее — РОПЛИ), «Лунные изыскания» (1926; далее — ЛИ), «Государственный житель» (1927; далее — ГЖ), «Че-Че-О» (1928; далее — ЧЧО), «Усомнившийся Макар» (1929; далее — УМ), «Котлован» (1930; далее — К), «Мусорный ветер» (1933; далее — МВ), «Московская скрипка» (1934; далее — МС), «Среди животных и растений» (1936; далее — СЖИР), «Река Потудань» (1936; далее — РП).

І. Конструкции, описывающие отношения власти и личности

Путем сплошной выборки были выделены и проанализированы фрагменты тестов, в которых отражены отношения представителей власти и героев. За единицу анализа были взяты синтаксические структуры текстов, заключающие в себе предикат. Предикат — это «конститутивный член суждения — то, что высказывается (утверждается или отрицается) о субъекте» (Арутюнова 1998: 392). Как правило, предикат выражается глаголами или их формами, в которых говорится о действии, состоянии, качестве и пр. субъекта.

Всего было выделено 243 текстовых фрагмента. По формальному критерию их можно разделить на выраженные 1. односоставными конструкциями (неопределенно-личными и безличными), 2. пассивными конструкциями, 3. двусоставными конструкциями с подлежащим-агенсом. Рассмотрим эти типы подробнее.

1. Односоставные конструкции. Представлены в основном неопределенно-личными предложениями (70 единиц), а также небольшим количеством безличных (2).

Неопределенно-личные конструкции отличаются тем, что в них нет указания на субъект действия. В них присутствует только один главный компонент, по форме похожий на сказуемое, выраженный множественным числом. Такие предложения обозначают действие, состояние «неопределенного субъекта» (Золотова и др. 2004: 116). Неопределенность субъекта означает следующее: субъект в действительности существует, но говорящий представляет действие, не соотнося его с субъектом, происходит «отвлечение действия от его производителя» (Белошাপкова 1989: 628). Таким образом, внимание говорящего сосредоточено на действии, а не на его производителе, который становится неважным, действие как бы независимо от деятеля (Лекант 2004: 677).

Конструкции с неопределенно-личным субъектом частотны при описании взаимоотношений власти и личности в исследуемых произведениях. Например:

В день тридцатилетия личной жизни Воцеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования (К) (Платонов 2020а: 69),

— Питье тебе предоставят, — обещал он. — У нас же государство (ГЖ) (Платонов 2011: 153).

В русском языке выделяется такая разновидность неопределенно-личных предложений, как «конструкция с субъектно-локативной формой» (Золотова и др. 2004: 117), в которой второстепенный член с обстоятельственным значением места может «косвенно “намекать” на субъект» (Лекант 2004: 678), то есть содержит «указание на некоторое множество лиц по их территориальной, административной, социальной принадлежности» (Золотова и др. 2004: 117). Но исследователи подчеркивают, что «это не только не ослабляет неопределенно-личное значение, а, наоборот, усиливает, подчеркивает его» (Лекант 2004: 678).

В текстах А. Платонова мы выделили следующие субъектно-локативные формы, которые можно градуировать по степени конкретности: более конкретные: *в лагерной конторе; в консерватории; в военном комиссариате, в завкоме, в РКИ*; менее конкретные, построенные путем метонимического переноса, называющие место, где находятся представители власти: *в округе; в районе; в конце коридора, в другой комнате*; лишённые конкретной семантики, выраженные местоименным наречием *там*.

Безличные конструкции. Их общим значением можно назвать «утверждение независимого действия, не соотношенного с деятелем» (там же: 679),

то есть «независимость предикативного признака от воли субъекта» (Золотова и др. 2004: 124).

В исследуемом материале было выявлено несколько случаев такого употребления, однако они примечательны тем, что здесь субъект власти становится наиболее отвлеченным. Например:

— *Креститься, товарищ, не допускается: того я записываю скорописью в поминальный листок <...>* (К) (Платонов 2020а: 135),

Один раз на Лобскую Гору поднялся автомобиль, и к Ивану Алексеевичу приехали сразу шестеро людей, которые ему привезли телеграмму из Москвы с поздравлением, что ему полагается получить орден (СЖИР) (Платонов 2010: 400).

2. Пассивные конструкции (10). В данном типе конструкций семантический субъект грамматически выражен формой косвенного падежа, семантический объект представлен в форме именительного падежа, а предикат-глагол предстает в страдательной форме. При этом «глагол с утратой действительного залога утрачивает и акциональное значение, и актуализационные возможности, агентивный компонент становится факультативным или ненужным, а объектный компонент приобретает вторичное значение субъекта, — носителя процессуального состояния» (Золотова и др. 2004: 131). Субъект действия может быть не назван, что «сигнализирует его неопределенно-личное значение» (там же: 133).

Таких конструкции в описываемых текстах обнаружено немного, однако они значимы для характеристики власти. Например:

В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства, вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда (К) (Платонов 2020а: 69),

<...> а Крейцкопф был судим и приговорен к одиночному заключению на год (ЛИ) (Платонов 2011: 122).

Таким образом, в довольно большом количестве высказываний о действиях представителей власти сами они не называются, а их действия оказываются отчуждены от них. Это иногда подчеркивается и самим текстом. Так, представители власти определяются местоимением 3-его лица множественного числа:

— *Пишут то, что с ними нельзя не согласиться!* (К) (Платонов 2020а: 163)

или они говорят о себе, используя местоимение множественного числа:

Мы тебя отстоять не можем, ты человек несознательный, а мы не желаем очутиться в хвосте масс (К) (там же: 72).

3. Двусоставные конструкции с подлежащим-агентом (161). В этих текстовых фрагментах представители власти, с которыми взаимодействуют герои, выступают в роли субъекта-подлежащего, то есть формально являются субъектами действия. Здесь интересен способ номинации этих представителей власти, а также то, как они взаимодействуют с героями произведений, что мы будем рассматривать далее.

II. Способы номинации представителей власти

Были выявлены следующие способы номинации представителей власти: 1. имя (25); 2. должность (35); 3. название организации, учреждения, института или органа власти и т. п. (30); 4. общее наименование (63); 5. предмет (6); 6. место нахождения (2). Рассмотрим эти номинации подробнее.

1. Имя. Только в трех произведениях указаны имена представителей власти: *Лев Ильич Пашкин* (К), *Кирсанов* (РОПЛИ), *Лев Чумовой* (УМ), *Лопин* (УМ).

Однако имена представителей власти, как правило, иронично обыгрываются А. Платоновым.

Так, в фамилии Чумового в рассказе актуализуется ее внутренняя форма путем обыгрывания:

— Ты видел когда-нибудь коммунистическую партию?! — Нет, товарищ Петр, мне ее не показывали! Я в деревне **товарища Чумового** видел! — **Чумовых товарищей** и здесь находится полное количество (УМ) (Платонов 2020б: 56).

Имя и отчество товарища Пашкина также представлены иронично. В нем совместились несовместимые, «с точки зрения пропаганды 1930 г.» (Платонов 2020а: 536), части имен Владимира Ильича Ленина и Льва Давидовича Троцкого (см. Платонов 2020а: 536, Дужина 2010: 159).

В «Рассказ о потухшей лампе Ильича» представитель власти имеет только фамилию и должность, выраженную аббревиатурой: «**предуика** товарищ **Кирсанов**» (Платонов 2011: 96).

В «Усомнившемся Макаре» упоминается товарищ Лопин, который может помочь герою с его изобретением, но Макар так и не смог его найти.

Остальные представители власти остаются безымянными. Для их именования А. Платонов выбирает другие средства.

2. Должность. В большинстве случаев указана должность представителя власти. Были выявлены следующие наименования: *завгубоно* (ПУ), *завокроно* (ПУ), *заведующий* (ЛИ, ПУ), *начальник* (УМ), *председатель комитета* (ЛИ), *председатель кредитного товарищества* (РОПЛИ), *председатель сельсовета* (К, РОПЛИ), *предсельсовета* (РОПЛИ), *секретарь совета* (РОПЛИ), *секретарь укома* (РОПЛИ), *милиционер* (МС, РОПЛИ, УМ), *следователь* (РП), *офицер* (МВ), *стражник* (УМ), *господствующая стража* (МВ), *дежурный надзиратель* (УМ), *молочный начальник* (УМ), *поездной стражник* (УМ), *стражник-контролер* (УМ), *человек государственной гвардии* (МВ).

Как мы видим, только в редких случаях должность названа конкретно (*председатель кредитного товарищества*, *председатель сельсовета*), чаще используется аббревиатура (*завгубоно*, *секретарь укома*), наименование должности в общем (*начальник*, *заведующий*), а также частотны сложные для понимания и расшифровки перифразы (*поездной стражник* (т. е. контролер), *молочный начальник*, *человек государственной гвардии* (видимо, военный), *дежурный надзиратель* и др.).

3. Название организации, учреждения, института или органа власти и т. п. Здесь также наблюдается разнообразие способов номинации, которые можно разделить по степени конкретности: более конкретные: *контора консерватории* (МС), *правление заводов* (ЛИ), *правление колхоза* (МС), *президиум сельсовета* (МС), *сельская ячейка большевиков* (РОПЛИ), *сельсовет* (МС, СЖИР), *правительство* (МВ, МС); обобщенные: *государство* (К, ГЖ), *коммунистическая партия* (УМ), *партия* (К, УМ), *Республика* (ГЖ), *милиция* (К), *армия* (МВ); менее конкретные: *администрация* (К, ЛИ), *биржа* (К), *Комитет* (ЛИ), *контора* (УМ), *особая комиссия* (ЛИ), *учреждение* (УМ) *бюро* (ЛИ), а также перифразы: *пролетарская стража* (УМ), *вышенаходящаяся организация* (К).

В этом случае происходит метонимический перенос: вместо именованного лица, дается именование организации.

4. Общее наименование. Встречаются как понятные и принятые именованные люди, обладающие властью: *активист*¹ (К), *актив* (об Активисте) (К), *активист общественных работ по выполнению государственных постановлений и любых кампаний, проводимых на селе* (К), *бюрократический актив и пассив* (ЧЧО), *вождь* (УМ), *писец* (УМ); так и обобщенные: *власть* (РОПЛИ, УМ), *советская власть* (ПУ, ГЖ, СЖИР, УМ), *высший начальник* (УМ), *высший* (УМ), *главное руководство* (ЧЧО), *главный* (К), *главный горюн* (об Активисте) (К), *главный революционер* (К), *главный человек* (К), *лицо* (К), *лицо власти* (К), *руководство* (СЖИР); а также перифразы, часто трудные для понимания: *большая власть* (РОПЛИ), *великие люди* (СЖИР), *железнодорожная власть* (СЖИР), *полицейская власть* (МВ), *начальник массовых людей* (УМ), *организующий персонал* (К), *передовой персонал* (о помощниках Активиста) (К), *организатор местного коллектива* (об Активисте) (К), *руководящий человек* (об Активисте) (К), *активный человек* (об Активисте) (К), *писчая стерва* (УМ), *подручные товарищи* (о помощниках Активиста) (К), *районная надстройка* (К), *сподручные* (о помощниках Активиста) (К), *торжествующие господа* (МВ), *умнейшие люди* (УМ), *центральные люди* (К).

5. Предмет. В трех произведениях назван предмет, посредством которого власть взаимодействует с человеком: *радио* (СЖИР), *радиорупор* (К), *труба* (К), *труба радио* (К), *рупор радио* (К), *директива* (К), *повестка* (ГЖ).

6. Место нахождения. В Котловане мы находим указание на место, где находится власть, которое путем метонимического переноса представлено как субъекта действия: *район* (К), *область* (К), *округ* (К).

¹ Н. И. Дужина отмечает, что именование «активист» использовалась в конце 1920 — начале 1930 гг., так называли «ту часть деревенской бедноты, которая активно помогала коммунистам в проведении всех партийных инициатив (Дужина 2010: 66).

Наше исследование выявило градацию в номинациях представителей власти: от конкретных (имя, должность) к более абстрактным (место работы, общее наименование, предмет, место). Путем метонимического переноса представитель власти заменяется местом работы или службы, местом нахождения учреждения. Это создает впечатление, что действует не человек, а какая-то безличная сила. Эти же ощущения дают и обобщенные наименования власти. Также власть отстраняется от человека, находя предмет-посредник.

Нужно отметить определения «высший» и «главный», которые применяются в исследуемых номинациях: *высший начальник, высший, главное руководство, главный, главный горюн, главный революционер, главный человек*. Это выявляет идеи иерархии и вертикали власти.

Таким образом, в произведениях А. Платонова власть обезличена, абстрактна, отчуждена от человека.

III. Взаимоотношения власти и человека

Рассмотрим характер действий представителей власти. Их можно разделить на несколько групп.

1. Наибольшее взаимодействие власть проявляет в **коммуникации** с героем (56). Но коммуникация в основном **односторонняя**, представители власти

→ **отдают приказы, распоряжения, указания** (23):

Активист еще давно пустил устную директиву о соблюдении санитарности в народной жизни, для чего люди должны все время находиться на улице, а не задыхаться в семейных избах (К) (Платонов 2020а: 127),

Дома он нашел повестку: явиться завтрашний день на биржу труда для очередной перерегистрации <...> (ГЖ) (Платонов 2011: 160).

→ **произносят монолог** (2) или **спрашивают** (7):

Дальше говорил предсельсовета, потом секретарь укома, а затем вышел председатель нашего кредитного товарищества <...> (РОПЛИ) (там же: 97).

При этом подчеркивается интенсивность этих вопросов, через использование лексем «допрос» и «пытать»:

— *Где ж петух, граждане?.. — заунывно пытал активист* (К) (Платонов 2020а: 125).

Помимо этого, представители власти

→ **вступают в диалог** с героями (14):

Мария Никифоровна втайне подумала, что вождь умен, и в ту же ночь уехала в округ с подробным докладом. В округе ее выслушал завокроно и ответил: / — Знаете что, Мария Никифоровна, пожалуй, теперь в Хошутове обойдутся и без вас! (ПУ) (Платонов 2011: 88),

В консерватории **сказали** Сарториусу, что нынче стоит лето, а прием будет осенью, поэтому придется ограничиться лишь предоставлением места в общежитии (МС) (Платонов 2010: 321).

→ **разъясняют** (1) или **стараются убедить** (1):

Настал конец ученья. Собрали девушек в зал, вышел завгубоно и **разъяснил** нетерпеливым существам великое значение их будущей терпеливой деятельности (ПУ) (Платонов 2011: 83),

После того он (Активист — А. А.) обязан был еще обойти всех средних единоличников, оставшихся без колхоза, чтобы **убедить** их в неразумности ого-роженного дворового капитализма (К) (Платонов 2020а: 133);

→ **обещают** (3):

— Биржа **обещала** прислать пятьдесят человек, а я просил сто, — ответил инженер (К) (там же: 78).

Однако обещания не выполняются:

Уже прошел полдень, а биржа **не прислала** землекопов (К) (там же: 79),

или у власти нет права давать их:

— Я вам, товарищи, **определяю** по профсоюзной линии какие-нибудь **льготы**, — сказал Пашкин. / — А откуда же ты льготы возьмешь? — спросил Сафонов. — **Мы их вперед должны сделать и тебе передать, а ты нам** (К) (там же: 84).

→ **угрожают** (4):

Мужики его вытащили и прокляли за тяжесть, а товарищ Чумовой **пообещал** дополнительно **оштрафовать** Макара за общественное беспокойство (УМ) (Платонов 2020б: 44).

→ **запрещают** (1) или **разрешают** (2):

— Креститься, товарищ, **не допускается**: того я записываю скорописью в поминальный листок <...> (К) (Платонов 2020а: 135),

Тогда его везли задаром, потому что Макар был сразу похож на батрака, и у него даже документов не спрашивали. «**Езжай** далее, — говорила ему бывало пролетарская стража, — ты нам мил, раз ты гол» (УМ) (Платонов 2020б: 45).

2. Представители власти **распоряжаются человеком, его жизнью, определяют его судьбу** (40). Это проявляется в том, что они

→ **принимают на работу, увольняют, отправляют на мероприятия или учебу** (15):

Прушевского **послал** в колхоз товарищ Пашкин <...> (К) (Платонов 2020а: 142), Марию Никифоровну **назначили** учительницей в дальний район — село Хошутово, на границе с мертвой среднеазиатской пустыней (ПУ) (Платонов 2011: 83).

→ **судят, штрафуют, оставляют в заключении или освобождают** (16):

Среди лета Никиту взяли в тюрьму по подозрению в краже москательных товаров из базарного филиала сельпо, но следствие оправдало его <...> (РП) (Платонов 2010: 451),

И здесь Чумовой кругом оштрафовал Макара <...> (УМ) (Платонов 2020б: 45).

→ **посылают на смерть** (3). Активист в Котловане организует раскулачивание и отправку кулаков на плоту, что, очевидно, приведет к их смерти:

Но активист еще прежде обозначил всех жителей — кого в колхоз, а кого на плот (К) (Платонов 2020а: 141).

→ **воспитывают и учат** (3):

Воцев не знал, куда его влечет, и облокотился в конце города на низкую ограду одной усадьбы, в которой приучали бессемейных детей к труду и пользе (К) (там же: 69),

Вышедши на свежий воздух, Чиклин и Воцев встретили активиста — он шел в избучитальню по делам культурной революции (К) (там же: 133).

→ **вливают на судьбу всего общества** (1). Встретился один пример, в котором действия власти представлены очень абстрактно:

И старик сразу пустил радио, чтобы слышать весь прочий посторонний мир, где происходит всемирная история, где звучат голоса великих людей, которые трясут всю судьбой (СЖИР) (Платонов 2010: 384).

В некоторых случаях власть **положительно влияет на жизнь человека**. Она

→ **дает обновление** (1), шанс прожить жизнь заново, более интересно и радостно:

Зря мой век прошел, я бы его снова прожила! Уж и прожила бы! Да что мне тужить, я и теперь проживу, как молодая, что у нас — иль власть-то не советская... (СЖИР) (там же: 394).

→ **привносит порядок в жизнь** (1). Однако это представлено иронично в тексте через употребление вводного слова «оказывается»:

В ночлежном доме была контора, как во всех московских жилых домах. Без конторы, оказывается, сейчас же началось бы всюду светопреставление, а писцы давали всей жизни хотя и медленный, но правильный ход. (УМ) (Платонов 2020б: 52).

3. Кроме этих двух основных форм взаимодействий, выделяются и другие, которых гораздо меньше, но они тоже показательны. Власти также:

→ **дают (10) или забирают (1) что-то:**

<...> поскольку население постоянно существует при государстве и обеспечивается им необходимой жизнью (ГЖ) (Платонов 2011: 154),

— *Он все чуял, товарищи, все дочиста душевно видел! А как лошадь взяли в организацию, так он лег и перестал* (К) (Платонов 2020а: 131).

→ **смотрят, наблюдают за людьми** (4):

*А товарищ активист **видит** меня — ведь он всюду глядит, он все щепки сосчитал <...>* (К) (там же: 132).

→ **занимаются бумажной работой** (4):

*На другой день после возвращения с гражданской войны Никита пошел в военный комиссариат, чтобы его **отметили там в запас*** (РП) (Платонов 2010: 429).

Эта работа часто представлена иронично. Например, проявляется бессмысленность действий Активиста, дающего ребенку подписать ведомость с перечнем выброшенных вещей, которые собрал Вощев:

*Через некоторое время активист **спустил на пол ведомость**, дабы ребенок пометил, что он получил сполна все нажитое имущество безродно умерших батраков и будет пользоваться им впрок* (К) (Платонов 2020а: 155),

а также равнодушие и нежелание сделать что-то полезное для ребенка, который для него мыслится как точка:

— *Зафиксируй, товарищ Пашкин, Настю — это ж наш будущий радостный предмет! / Пашкин вынул записную книжку и **поставил в ней точку**; уже много точек было изображено в книжке Пашкина, и каждая точка знаменовала какое-либо внимание к массам* (К) (там же: 117).

→ **организуют мероприятия** (2):

*Активист тоже успел заметить эту вечернюю желтую зарю, похожую на свет погребения, и решил завтра же с утра **назначить** звездный поход колхозных пешеходов в окрестные, жмущиеся к единоличию деревни, а затем **объявить народные игры*** (К) (там же: 127).

→ **мучают** (2):

— *Видал? — спросил Макара Петр. — Ленина — и то могли **замучить** учреждения, а мы ходим и лежим* (УМ) (Платонов 2020б: 58).

4. Много эпизодов (23), в которых проявляется отношение власти к человеку.

В основном власти хорошо относятся к человеку (19), они **чувствуют жалость, любовь, проявляют уважение, заботу и внимание:**

*Активист находился на высоком крыльце и с молчаливой грустью наблюдал движение жизненной массы на сырой, вечерней земле; он безмолвно **любил бедноту** <...>* (К) (Платонов 2020а: 136),

*Правительство **украшало** лучших людей* (МС) (Платонов 2010: 335).

Однако нередко эти чувства представителей власти представлены иронично:

*Петр знал, куда надо идти — в РКИ, там **любят жалобщиков** и всяких **удрученных*** (УМ) (Платонов 2020б: 58),

*Стражник-контролер сказал Макару, чтобы он слезал от греха на первом полустанке, где есть буфет, дабы Макар не умер с голоду на глухом перегоне. Макар увидел, что о нем власть **заботится**, раз не просто гонит, а предлагает буфет, и поблагодарил начальника поездов (УМ) (там же: 45).*

В текстах подчеркивается, что хорошее отношение власти к человеку бывает небескорыстно.

Так, Активист дарит детям конфеты в надежде, что они вспомнят о нем в будущем: *Активист улыбнулся с проницательным сознанием — он предчувствовал, что этот **ребенок в зрелости своей жизни вспомнит о нем** среди горящего света социализма, добытого сосредоточенной силой актива из плетневых дворов деревень* (К) (Платонов 2020а: 136). Когда же Активист понимает, что он уже не будет руководителем в деревне, то сразу перестает заботиться о людях и забирает свой пиджак у больной Насти.

Товарищ Пашкин радуется, что Прушевский поддерживает его идею расширить масштаб дома, который они строят, но в тексте подчеркивается, что Пашкин только приписывает Прушевскому свои мысли, не понимая его: ***Но Прушевский узнал удовлетворенье не от масштаба*** (К) (там же: 118).

В «Песчаной учительнице» представитель власти в целом сочувствует героине, но ни в чем не помогает ей: *«В округе к ней **отнесли сочувственно**, но кое с чем не согласились. Особого преподавателя по песчаной науке ей **не дали, а дали книги и посоветовали самой преподавать песчаное дело**. А за помощью следует обращаться к участковому агроному. Мария Никифоровна рассмеялась: агроном жил где-то за полтора ста верст и никогда не бывал в Хошутове. Ей **улыбнулись и пожали руку в знак конца разговора и прощания**»* (Платонов 2011: 85–86).

В других случаях власти проявляют

→ **равнодушие** (2):

*Воцев хотел попросить какой-нибудь самой слабой работы, чтобы хватило на пропитание, — думать же он будет во внеурочное время; но для просьбы нужно иметь уважение к людям, а Воцев **не видел от них чувства к себе*** (К) (Платонов 2020а: 72),

→ **недоверие** (2):

*Да все равно мне **не верят** — говорят, я тайно верю и явный стервец для бедноты. Приходится стаж зарабатывать, чтоб в кружок безбожия приняли* (К) (там же: 134).

Мы видим, что все конкретное и значимое герои делают сами: строят дом в «Котловане» и электростанцию в «Рассказе о потухшей лампе Ильича», борются с пустыней в «Песчаной учительнице» и др.

Власти не помогают людям, даже если они просят об этом. Марии Нарышкиной (ПУ) предлагают только книги, Воцев (К) уходит «из завкома без помощи» (там же: 72), Макару (УМ) также не помогают с его изобретением,

а предлагают обратный билет: «Писец подумал что-то втайне и послал Макара в конец коридора: / — *Там дают неимущим изобретателям по рублю на харчи и обратный билет по железной дороге*» (Платонов 2020б: 51).

Власти даже мешают героям, уничтожая то, что они делают. Так, действия Пашкина по сути останавливают строительство дома. Это отмечают Т. А. Никонова (Никонова 2011: 124) и Е. А. Роженева (Роженева 2014: 62). Рабочие уже приготовили котлован, но Пашкин решил увеличить его в шесть раз, «дабы угодить наверняка и забежать вперед партийной линии» (К) (Платонов 2020а: 118).

Власти вредят людям. Например, они воруют яблоки, которые выращивают герои: *А раз захватили милиционера и секретаря совета с двумя битыми мешками: что тут делать будешь?* (РОПЛИ) (Платонов 2011: 92).

При этом власть присваивает себе заслуги трудящихся людей. В «Рассказе о потухшей лампе Ильича» герои своими силами построили электростанцию, а руководители только организовали торжество по поводу ее открытия: *Наступил день открытия станции. Организовать праздник взялась сельская ячейка большевиков* (там же: 96).

Итак, представители власти в основном отдают приказания, только в некоторых случаях идя на диалог, стремятся распоряжаться жизнью и судьбой героев, не участвуя в конкретных делах, стараются присвоить себе достижения трудящихся.

IV. Результаты взаимоотношения власти и личности

Интересно проследить, к чему приводят взаимоотношения власти и личности в произведениях А. Платонова.

Как мы видели, власть в основном директивна и манипулятивна, в результате чего герои становятся пассивными. Покажем это на примерах.

«Река Потудань» начинается с того, что главный герой Никита Фирсов возвращается домой с Гражданской войны, однако действительного возвращения не происходит. Уже в первом абзаце рассказа говорится о том, что его возвращение было определено чьим-то приказом: *Они задержались по трудовым армиям, где занимались разным незнакомым ремеслом и тосковали, и лишь теперь им велели идти* домой к своей и общей жизни (Платонов 2010: 426). Так возникает мотив «самостоятельности/несамостоятельности возвращения» в рассказе. Можно выделить три основных возвращения героя: «к отцу, к женьтибе, к жене» (Ливингстоун 2000: 116), и в описании всех их присутствует указание на самостоятельность/несамостоятельность возвращения. Возвращение с войны к отцу, как мы уже отметили выше, не обусловлено его волей. Второе возвращение героя также несамостоятельно: его побуждает к этому отец. Третье возвращение происходит, когда Никита узнает, что его жена Люба тосковала по нему и хотела утопиться. В этом случае герой сам принимает решение и активно действует.

Проповедь пассивности звучит в «Государственном жителе». Главный герой уверен, что человеку нужно не действовать, а ждать, когда власть все сделает сама: *В предупреждение этого общественного страдания козьминские комсомольцы ежегодно начинали рыть колодцы, но истощались мощью непроходимых песков и ложились на землю в тоске тщетного труда. / — Как это вы все делаете без увязки? — сам удручался и комсомольцев упрекал Петр Евсеевич. — Ведь тут грунт государственный, государство вам и колодезь даст — ждите автоматически, а пока пейте дожди!* (Платонов 2011: 154). То же герой говорит нищему ребенку, обрекая его на смерть от голода: — *Тебе надо жить и ожидать, пока государство на тебя оглянется* (там же: 159).

Люди превращаются в машины, которыми управляет власть. В «Котловане» народ не может перестать танцевать, пока им не прикажут: *«Радио вдруг среди мотива перестало играть. Народ же остановиться не мог, пока активист не сказал: / — Стой до очередного звука!»* (Платонов 2020а: 150). Активист манипулирует крестьянами, заставляя их танцевать: *Активист боялся меж тем опустить вниз настроение колхоза; чтобы того не случилось, он заиграл музыку своими губами, и, все равно, колхоз затанцевал под эти звуки рта* (К) (там же: 151). Здесь происходит буквализация фразеологизма «плясать под чужую дудку», то есть 'подчиняться кому-нибудь, действовать по чьему-нибудь внушению'.

Приказы власти приводят к тому, что герои участвуют в убийстве: Активист в «Котловане» заставляет героев (Вощева, Прушевского и др.) строить плот, чтобы на нем отправить на смерть раскулаченных людей.

От всех этих действий властей герои теряют себя, не понимают смысла жизни.

Активист дает Вощеву бессмысленный приказ перещупать кур, чтобы определить, сколько будет яиц. Вощев пытается возражать, но Активист обесценивает его, и Вощев теряет себя: — *У меня рука велика, я не справлюсь, — произнес Вощев. / — Ты что — по узкому месту равняешься? — сокрушительно удивился активист. — Кто есть на свете: партия или ты? / — Его нет, — ответил про Вощева мужик с желтыми глазами; дотопе он стоял молча, а теперь испугался* (там же: 120).

Прушевский также не чувствует смысла жизни и хочет или умереть, или уничтожиться как личность: *«<...> он (Прушевский — А. А.) сидел в углу, опершись туда спиной, и равнодушно дремал. Сестра ему давно ничего не писала, — если она умерла, то он решил уехать стряпать пищу на ее детей, чтобы истомить себя до потери души и скончаться когда-нибудь старым, привыкшим нечувствительно жить человеком, — это одинаково, что умереть теперь, но еще грустнее <...>* (там же: 155).

В исследуемых произведениях показано, что происходит, когда власть исчезает из мира людей. Тогда герои начинают действовать активно и даже обретают смысл жизни.

Здесь показателен эпизод с Вощевым, нашедшим смысл жизни после смерти Активиста: — Он умер — сообщил всем Вощев, подымаясь снизу. <...> Вощев снова прилег к телу активиста, некогда действовавшему с таким хищным значением, что вся всемирная истина, весь смысл жизни помещались только в нем и более нигде, а уж Вощеву ничего не досталось, кроме мученья ума, кроме бессознательности в несущемся потоке существования и покорности слепого элемента. / — Ах ты, гад! — прошептал Вощев над этим безмолвным туловищем. — **Так вот отчего я смысла не знал!** Ты, должно быть, не меня, а весь класс испил, сухая душа, а мы бродим, как тихая гуца, и не знаем ничего! (К) (там же: 166). И тут Вощев сам стал действовать активно: *Вощев встал на ноги и сказал колхозу: / — Теперь я буду за вас горевать!* <...> Вощев отворил дверь Оргдома в пространство и узнал желанье жить в эту разгороженную даль <...> (там же).

Крестьяне, которые не могли перестать танцевать без приказа Активиста, в отсутствии него начали самостоятельно заботиться об общем имуществе: <...> *Елисей уже лично вошел в кузню, отобрал у Чиклина клещи и начал закаливать зубья **своими** обеими руками. Другие организованные мужики также бросились внутрь предприятия и с облегченной душой стали трудиться над железными предметами — с тою тщательной жадностью, когда прок более необходим, чем уцерб* (К) (там же: 159).

А. Платонов показывает, что люди могут обойтись без власти и сами определять свою судьбу. Эту черту художественного мира писателя отмечает М. Ю. Михеев: «С этим связано представление многих героев Платонова — о том, что власть дело *легкое* и по сути *ненужное* <...> Главное же дело в жизни делается мастерами <...> Рабочий человек сам в состоянии все создать <...>» (Михеев 2015: 41). Об этом прямо говорится в «Московской скрипке»: *Сарториуса тоже послали учиться работать на новом деле <...> Сарториус проработал на гирьевом заводе до сентября месяца, но потом исчез неизвестно куда. <...> — он хотел испытать свою душу во всей многообразной судьбе нового мира, а не только в качестве скрипача, не в одних узких пределах своего таланта» (Платонов 2010: 339–340) и в «Че-че-о»: *Между тем, главное руководство должно заключаться лишь в том, чтобы не мешать органическому влечению крестьян к устройству своей хозяйственной судьбы через коллективы* (Платонов 2011: 207).*

Власть воспринимается как что-то инородное. Так, Товарищ Пашкин при первом появлении определяется как «посторонний человек»: *После общего пробуждения в ночлежный барак землекопов пришел **посторонний человек**. <...> Это был **товарищ Пашкин**, председатель окрпрофсовета* (К) (Платонов 2020а: 83–84).

Идея ненужности власти иронично представлена в следующем высказывании из «Котлована»: *До самого полудня время шло благополучно; **никто не приходил** на котлован из **организующего** или **технического персонала**, но земля все же углублялась под лопатами, считаясь лишь с силой и терпением землекопов* (там же: 85).

* * *

Из анализа конструкций, описывающих отношения власти и личности, способов номинаций представителей власти, а также их конкретных действий и последствий видно, что власть отвлечена от человека и даже противопоставлена ему. Таким образом, можно выявить два мира — власти и народа. Это отмечают Т. А. Никонова (Никонова 2011: 145) и Е. А. Роженцева (Роженцева 2014: 62), рассматривая отношения власти и народа в произведениях А. Платонова.

Встретившиеся определения в номинациях власти «высший» и «главный», а также действия представителей власти, в которых они дают указания или распоряжаются героями как объектами, говорит об идеях иерархии и вертикали власти. Р. Ходель отмечает интерес А. Платонова к теме иерархических отношений, говоря о «критической позиции по поводу иерархии вообще» (Ходель 2015: 72) у писателя.

Эту критичность по отношению к иерархии и неравенству в целом высказывают и герои А. Платонова. Так, Чиклин отказывается «вести» других людей, видимо, потому, что лидерство — признак власти: *От этого заседавшему активу было легче наблюдать массы из окна и вести их все время дальше* (К) (Платонов 2020а: 127). Само действие «вести» здесь представлено иронично, так как актив при этом «заседает», то есть не двигается. Чиклин же вместо лидерства предлагает идею равенства, правда выраженную неоднозначно (звучит некое принуждение к равенству): — *Мы вести не будем, а будем равнять всех с собой. Лишь бы люди явились* (К) (там же: 78).

Итак, власть отвлечена от личности, человек под ее действием теряет индивидуальность и перестает быть активным участником своей жизни. Выход, по-видимому, заключается в равенстве между людьми, а также в принятии ответственности за свою и общую жизнь каждым индивидом.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова Н. Д. 1998. Предикат // *Языкознание. Большой энциклопедический словарь*. М.: Большая российская энциклопедия. С. 392.
- Белошапкина В. А. 1989. Синтаксис // В. А. Белошапкина (ред.). *Современный русский язык*. М.: Высш. шк. С. 532–792.
- Дужина Н. И. 2010. *Путеводитель по повести А. П. Платонова «Котлован»*. М.: Изд-во Моск. ун-та.
- Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. 2004. *Коммуникативная грамматика русского языка*. М.: Наука.
- Лекант П. А. 2004. Синтаксис // Л. Л. Касаткина (ред.). *Русский язык*. М.: Академия. С. 636–754.
- Ливингстоун А. 2000. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 2. СПб.: Наука. С. 113–116.

- Михеев М. Ю. 2015. *Андрей Платонов... и другие*. М.: Языки славянской культуры.
- Никонова Т. А. 2011. *Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью*. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС.
- Платонов А. П. 2010. *Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы*. М.: Время.
- Платонов А. П. 2011. *Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения*. М.: Время.
- Платонов А. П. 2020а. *Сочинения*. Т. 4. Кн. 1.
- Платонов А. П. 2020б. *Сочинения*. Т. 4. Кн. 2.
- Роженцева Е. А. 2014. *А. П. Платонов в жизни и творчестве*. М.: Русское слово.
- Толстая Е. Д. 2002. *Мир после конца: Работы о русской литературе XX века*. М.: РГГУ.
- Ходель Р. 2015. «Отмежевавшийся Макар» — амбивалентная сатира // *Новые территории. Поэтика Андрея Платонова*. Сб. 2. М.: Совпадение. С. 57–78.

ДМИТРИЙ МАРЬИН

ВАСИЛИЙ ШУКШИН И ВОЖДИ СССР: ЭПИСТОЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ

1.

Взаимоотношения литераторов и власти в истории русской интеллигенции всегда имели непростой характер и неизменно получали амбивалентную оценку современников независимо от эпохи. Фигура известного русского советского писателя, кинорежиссера и актера Василия Макаровича Шукшина (1929–1974) в контексте данной темы выглядит весьма актуально.

Апогей творчества Шукшина — это 1960-е — начало 1970-х гг. Он застал эпоху оттепели — период руководства страной Н. С. Хрущевым (1953–1964 гг.), и был свидетелем событий первого десятилетия правления Л. И. Брежнева (1966–1982). Две политические эпохи, хронологически сменявшие друг друга, в культурологии конца 1980–1990-х гг. позиционировавшиеся как противоположности (либеральная «оттепель» — реакционный «застой»), в новейших научных исследованиях представляются уже не столь контрастно.

В середине 1960-х гг. в СССР начинается эпоха, позже со слов М. С. Горбачева из его доклада на XXVII Съезде КПСС в 1986 г. получившая название «застой» и превратившееся сегодня в политическое клише. Руководство КПСС во главе с Л. И. Брежневым выдвинуло тезис об обострении идеологической борьбы между социализмом и капитализмом, послуживший обоснованием для усиления идеологического контроля внутри страны (История русской культуры 2002: 440–441). Одним из поворотных моментов стал арест осенью 1965 г. писателей А. Синаевского и Ю. Даниэля по обвинению в распространении антисоветских взглядов путем публикации за рубежом литературных произведений. Суд, состоявшийся в феврале 1966 г., стал первым открытым политическим процессом после смерти Сталина. Процесс вызвал неоднозначную реакцию, как среди широкой общественности, так и в творческих кругах. Распространяются диссидентское движение, явление самиздата. Это вызвало ответные меры властей. Началась кампания против А. И. Солженицына. В 1969 г. выходит постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководящих органов печати, радио, телевидения, кинемато-

графии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара», повлекшее за собой дальнейшее усиление цензуры.

Вместе с тем, как констатируют некоторые новейшие исследования, «образованное общество упорно не желало замечать неуклонную либерализацию политического режима при Брежнев» (Экштут 2020: 55). «Период нахождения у власти Л. И. Брежнева характеризовался самыми низкими показателями деятельности тайной полиции в СССР. Так, если при «десталинизаторе» Хрущеве в 1956–1965 гг. за антисоветскую пропаганду и агитацию в среднем ежегодно осуждалось около 575 человек, то при Брежнев в 1966–1980 гг. этот же показатель составил 123 человека» (Дёнингхаус, Савин 2015: 126–127).

На этом противоречивом историко-политическом фоне творчество и биография Василия Шукшина не выделяются четкими линиями и контрастными цветами. Нередко иронизируя в своих зрелых литературных произведениях над штампами советской идеологии, критикуя бездушные бюрократии, Шукшин едва ли был даже и латентным диссидентом, как пытаются представить его некоторые мемуаристы¹. Сын репрессированного «врага народа», он долго скрывал этот факт от посторонних, замалчивая или прямо искажая его в документальных автобиографиях. Шукшин не печатался в самиздате, не сочувствовал искусству андерграунда, оставаясь одним из ярких представителей мэйнстрима, регулярно поощряемым Властью государственными наградами и премиями (орден Трудового Красного знамени, Государственная премия РСФСР имени братьев Васильевых, Государственная премия СССР), почетными званиями (Заслуженный деятель искусств РСФСР), доступом к материальным благам в виде поездок за границу, отдыхом на курортах, четырехкомнатной квартирой в центре Москвы. Достоверно зафиксированные критические высказывания в адрес руководства страны («Ни ума, ни правды, ни силы настоящей, ни одной живой идеи!.. Да при помощи чего же они правят нами? Остается одно объяснение — при помощи нашей собственной глупости. Вот по ней-то и надо бить и бить нашему искусству» (Шукшин 2014, т. 8: 317)) или симпатии в адрес того же А. И. Солженицына («Судя по всему, работает только дальнобойная артиллерия (Солженицын). И это хорошо!» (там же: 315) писатель доверял лишь своим рабочим записям, не предназначенным для публикации. Однако отторжение диссидентства Шукшиным объяснялось, по всей видимости, не столько идеологическими мотивами, сколько идейно-эстетическими. Не принадлежа к течению «деревенской прозы», писатель и кинорежиссер, тем не менее, раз-

¹ Например, киносценарист А. Б. Гребнев (1923–2002) так вспоминал о своей встрече с Шукшиным в начале 1970-х гг.: «Он поразил меня страстностью натуры. Вечерами, как все нормальные люди в Болшеве, мы крутили «Спидолу», слушали «голоса». Без комментариев не обходилось. Но что интересно: в его отношении к властям не было интеллигентского брюзжания, свойственного всем нам — кому в большей степени, кому в меньшей. Он не брюзжал, не насмешничал — он ненавидел» (Гребнев 2000: 12).

делял идеалы почвенничества². Либерально-космополитические устремления диссидентов не могли дать удовлетворение духовным исканиям Шукшина. Нельзя не согласиться с А. Н. Варламовым: «<...> лепить из Шукшина антисоветчика так же глупо и плоско, как представлять его убежденным сторонником политики КПСС» (Варламов 2015: 189).

Нет сомнения, что отношение В. М. Шукшина к властям пререждающим в течение жизни претерпело изменения. Известно, что в молодости Василий Шукшин старался походить на Сталина (Варламов 2014: 68), был активным комсомольцем в родном селе Сростки и затем во время учебы во ВГИКе (1954–1960 гг.), где он был секретарем комсомольской ячейки постановочного факультета, затем вступил в КПСС, вполне искренне и неистово боролся со «стилягами» и «преклонением перед Западом»³. Его первые публицистические работы насыщены лексическими и фразеологическими клише, характерными для идеологизированных, пропагандистских текстов советской эпохи («сознательность трудящихся масс», «царской России», «полного торжества коммунизма в СССР», «задача коммунистического воспитания», «рабочим классом и колхозным крестьянством» и т. п.) (Шукшин 2014, т. 8: 8–10). Об ортодоксальности идейной позиции В. М. Шукшина в этот период свидетельствует несколько строк из фрагмента письма к двоюродному брату И. П. Попову, которые позволяют представить одну из акций, проведенных Шукшиным-комсомольцем: «Попробовал развернуть <...> кампанию против стилиг — в райкоме получил благодарность, в институте врагов»⁴. Гораздо позже, став уже известным писателем, Шукшин с нескрываемой самоиронией упомянет о перипетиях этой кампании против стилиг в незаконченной статье, условно названной «Мода...» (1969): «Я, например, так увлекся этой борьбой, так меня раззадорили эти “узкобрючники”, что, утратив, еще и чувство юмора, всерьез стал носить... сапоги⁵. Я рассуждал так: они копируют Запад, я “вернусь” назад, в Русь» (Шукшин 2014, т. 9: 42).

² Такой вывод можно сделать из высказываний ближайший друзей В. М. Шукшина — В. И. Белова и А. Д. Заболоцкого. См., например: Белов, Заболоцкий 2002: 18, 48, 50–51, 147–148.

³ См. подробнее (Марьин 2010).

⁴ Всероссийский мемориальный музей заповедник В. М. Шукшина. ОФ. 9826. Л. 2. Сохранился лишь фрагмент письма, условно датируемый 1954–1955 гг.

⁵ Действительно, Шукшин в период обучения во ВГИКе одевался весьма просто — носил солдатские яловые сапоги и военную форму («сухопутную» гимнастерку, но с тельняшкой). Зимой — ставшее знаменитым пальто-«москвовку». Но вряд ли это было исключительно сознательной установкой. Земляк Шукшина и его товарищ по ВГИКу оператор Александр Саранцев вспоминал: «Военную форму мы носили не ради форса, а потому, что ничего другого не имели» (Гришаев 1994: 127). Позже, когда материальное положение улучшилось, писатель смог позволить себе и модные вещи. На серии фотографий, сделанных фотокорреспондентом ТАСС Анатолием Ковтуном в мае 1974 г. мы видим В. М. Шукшина в модных, дефицитных в СССР, джинсах, импортном ко-

Однако постепенно происходит охлаждение доверия писателя к Власти, ее вождям, идеологическим идолам. Временную границу этого перелома, как нам видится, можно достаточно точно отследить. Хронологический шов почти точно совпал с концом хрущевской оттепели. В черновом наброске 1964 г. к статье о х/ф «Живет такой парень» Шукшин сначала в качестве духовных лидеров русской интеллигенции укажет фамилии идеологов социализма: «Маркс, Ленин, Белин<ский>», а затем зачеркнет, заменив новыми именами: «Пушкин, Белинский, Толстой» (Шукшин 2014, т. 9: 24). «Идейная смута 60-х, вызванная свержением кумира, естественно не доверяла кумирам вообще» (Вайль 2014: 254). Открытое разочарование в личности «отца народов» нашло отражение в близкой по времени рабочей записи, датированной 1966 г.: «Истинно великих людей определяет, кроме всего прочего, еще и то, что они терпят рядом с собой инакомыслящих. Гитлер и Сталин по этой статье не проходят туда». Критические оценки государственной власти сохранили и другие шукшинские рабочие записи: «В нашем обществе коммуниста-революционера победил чиновник-крючок»; «Государственный деятель с грустным лицом импотента» (Шукшин 2014, т. 8: 314, 317, 328) и др.

Как и многие интеллигенты в СССР в постсталинскую эпоху, писатель в своем восприятии Власти прошел через цепь кризисов и разочарований. По мнению А. И. Куляпина, в художественных произведениях писателя возникает ситуация, когда «в пространстве власти нет места для правды» (Куляпин 2014: 144). Герои Шукшина чаще всего находят правду не в приемной райкома, где все напоминает театр, а в сельской чайной, где «маски сбрасывают или срывают» (там же: 143). «Путь из коридоров власти в чайную или к ларьку героями Шукшина проторен основательно» (там же: 146).

Итак, тема отношений Шукшина и Власти «по-прежнему с трудом поддается расшифровке» (Варламов 2015: 188). Один из ключей к этому шифру, как нам кажется, содержится в эпистолярной записи писателя и кинорежиссера.

По мнению В. В. Забродина «именно письма образуют костяк биографии» (Забродин 2011: 9). «Сопоставление “биографического”, синхронного событиям жизни (а к этому с полным правом тяготеют письма) с “автобиографическим”, подведением ее итогов (то есть позднейшими воспоминаниями), дает исследователю мощный инструментарий для понимания героя. Позднее самописание, сопоставляемое с документами прошедшего — письмами, дневниками и др., — как ничто иное выявляет структуру ценностей, обретенных героем, его намерения, средства достижения намеченного, удовлетворение от достигнутого (или разочарование от утрат) в конце жизненного пути» (Забродин 2006: 9). Исследование этого вопроса позволяет не только заполнить лакуны в биографии Шукшина, уточнить круг его адресатов, делового и личного общения, но и лучше понять отношения писателя и кинорежиссера

жаном пиджаке и элегантных ботинках. Попала в кадр и модная югославская стенка («Рамона»), «героиня» пьесы «Энергичные люди» (Ковтун 2004: 15, 26, 27).

с политическим истеблишментом СССР 1960–1970-х гг. Более того, возможно именно в шукшинских письмах к высшим функционерам КПСС содержатся фактология сюжетов, интертекстуальные связи и, возможно даже, претексты художественных произведений писателя.

2.

Предметом рассмотрения в настоящей статье является такая жанровая разновидность эпистолярия В. М. Шукшина, как «письмо к вождю» и ее отражение в художественной прозе писателя. Данный специфический эпистолярный жанр существовал в СССР в эпоху 1920–1980-х гг. «Письмо к вождю», являясь жанром эпистолярным, имеет нередко помимо этого черты публицистического выступления, официального документа (например, заявления, ходатайства) юридической речи (с обвинительной или защитной функцией)» (Суровцева 2006: 30). «Письмо вождю» — жанр достаточно распространенный для эпистолярного наследия советских писателей не только 1920–1940-х гг. (например, письма М. А. Булгакова, Б. Л. Пастернака, А. А. Ахматовой и др. Сталину), но и второй половины XX в. «Письма вождю» писали А. Солженицын, В. Войнович, С. Злобин, В. Высоцкий, В. Некрасов, М. Шолохов, А. Твардовский и др. В качестве адресата выступают генеральные секретари ЦК КПСС, министры, высокопоставленные партийные деятели. В письмах этого жанра ведется разговор о важных философских, политических и творческих проблемах, отсюда в текстах нередко используется философская и общественно-политическая лексика, реже — профессиональная терминология; им присуща точность выражений и смысловых акцентов, образность (даже наглядность), в большинстве случаев — известный лаконизм (как бы в знак понимания занятости адресата) (Суровцева 2010: 6–7, 28–31). «Письмо вождю» имеет свои субжанры: письмо-жалоба / просьба / оправдание, письмо-декларация, письмо-инвектива, письмо-памфлет (там же: 42–43).

Из довольно обширного эпистолярного наследия В. М. Шукшина — 153 опубликованных письма (Шукшин 2014, т. 8: 214–309) — лишь два могут быть отнесены к жанру «письмо к вождю», что уже само по себе показательно. Это письмо к П. Н. Демичеву, условно датированное июлем 1973 г., и письмо к Н. А. Щёлокову⁶ (Шукшин 2014, т. 8: 292, 288). И Щёлоков, и Демичев были адресатом не одного «письма к вождю», написанного советскими литераторами (Суровцева 2010: 8). Оба они относились к категории вождей, чей «об-

⁶ Щёлоков Николай Анисимович (1910–1984), генерал-полковник, в 1968–1982 гг. — министр внутренних дел СССР.

Демичев Петр Нилович (1918–2010) — советский партийный и государственный деятель. В 1961–1974 гг. — секретарь ЦК КПСС. Член Президиума Верховного Совета СССР в 1962–1966 гг. Кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС с 1964 г. В 1974–1986 гг. — министр культуры СССР.

лик сводится только к служебной функции» (там же: 91), т. е. образ адресата по письмам к нему восстановить практически нельзя. Письмо к Н. А. Щёлокову от 29 марта 1973 г. написано В. Шукшиным совместно с Г. Крыловым, директором кинокартины «Калина красная», и содержит исключительно просьбу к министру о выделении в распоряжение съёмочной группы консультанта «который подробно будет знакомить творческую группу с атмосферой преступного мира, различными материалами и т. д., а также окажет практическую помощь в решении различных организационных вопросов», и о разрешении съёмок некоторых сцен будущего фильма на территории одной из подмосковных колоний (Шукшин 2014, т. 8: 288).

Письмо к П. Н. Демичеву, датированное июлем 1973 г., более сложно и в жанровом, и в содержательном отношении. В. М. Шукшин ранее, до написания письма, по крайней мере, дважды уже обращался к П. Н. Демичеву с просьбой. В заявлении от 23 февраля 1971 г. на имя секретаря ЦК КПСС Шукшин просит содействия в решении вопроса о выделении ему «жилплощади, которая дала бы возможность работать в необходимой для этого творческой обстановке как писателю, кинорежиссеру и актеру» (Шукшин 2014, т. 9: 125–126). П. Н. Демичев тогда помог: в 1972 г. В. М. Шукшин получил четырехкомнатную квартиру на ул. Бочкова, где и прожил последние два года жизни. Как следует из текста письма, Шукшин также бывал у Демичева лично «на приеме (по поводу фильма “Странные люди” и насчет постановки “Разина”». Упоминание о прежней личной встрече — один из законов жанра «письма к вождю». С помощью такого нехитрого приема автор расширяет объем присутствия в тексте важного деятеля. Надо отметить, что партийные функционеры брежневской эпохи часто помогали просителям. Возможно, это была своего рода негласная установка, поощряемая личным примером самого генсека. «Леонид Ильич был всегда готов помочь всем, кого знал лично» (Экштут 2020: 56).

Приведем текст письма.

Уважаемый Петр Нилович!

Это пишет Вам писатель и режиссер Шукшин. Я уже однажды был у Вас на приеме (по поводу фильма «Странные люди» и насчет постановки «Разина»), ушел радостный, потому что за фильм Вы вступились, а о «Разине» сказали, что «надо делать». Но вот теперь не знаю, как быть дальше. Речь идет о моем романе о Ст.<епане> Разине («Я пришел дать вам волю»). Он был опубликован в журнале «Сибирские огни» (1971 г.), тут же издательство «Советский писатель» заключило со мной договор «с одобрением», затеялся и разговор о фильме, мне показывали внутренние (редакционные) рецензии на роман историков Зимина, Сахарова, Шмидта, Папуто. Неловко говорить, но рецензии прямо хвалебные, я решил, что теперь мое дело двинется и в кино (имея за плечами свой же роман (книгу) о Разине, я был уверенней как автор и режиссер). Но что-то случилось в из-

дательстве (не знаю что), об издании романа перестали говорить, фильм о Разине (на киностудии им. Горького) закрыли в конце подготовительного периода, и все. Договорные условия об издании романа (сроки) давно кончились, я трижды ходил к директору издательства «Советский писатель» Лесючевскому, просил объяснить, в чем дело, он как-то мнется, просил: «Прочитайте сами роман», стыдливо тряс хорошими отзывами в печати о романе, говорил, что «историки же одобряют!» Он на это сказал, что не все единогласны: есть отрицательная рецензия Георгия Шторма (исторический писатель) и т.<оварица> Штейна (гл.<авного> ред.<актора> изд.<ательств>ва), и, говорит, есть члены Правления издательства (он их не имеет права называть), которые тоже говорят, что «пока надо воздержаться». <...>

Простите меня, Петр Нилович, за надоедливость, но я подумал-подумал — чую сердцем — больше нигде не помогут. Хоть бы ясность какую-то... четвертый год я с этим «Разиным» вошкаюсь, устал от одних разговоров в кабинетах, совестно околачивать пороги в издательстве. Я уж, грешным делом, и «на испуг» Лесючевского брал: говорю: «Не обижайтесь, буду жаловаться». Он весело смотрит на меня и спокойно говорит: «жалуйтесь». Нет, вижу, не боится — что-то у него такое есть, что мои «угрозы» не действуют. Но прямо не говорит. Это гнетет меня, я работаю, но — то ли мне думать о «Разине», то ли отстать душой, да и жить дальше. Главный тормоз в издательстве, от этой «печки» я бы и в кино «пошел танцевать», чую.

Еще раз простите назойливость.

С уважением

В. Шукшин

(Шукшин 2014, т. 8: 292).

Жанр данного эпистолярного документа можно определить как «письмо-жалоба / просьба / оправдание» — самый распространенный субжанр «письма к вождю» (Суровцева 2010: 43). В номинации данного субжанра семантические компоненты, разделенные косой линией, носят взаимодополняющий и факультативный характер. Компонент «оправдание» в шукшинском тексте не задействован, но в отличие от письма к Н. А. Щёлокову кроме просьбы здесь содержится и жалоба. Автор, прежде всего, просит высокопоставленного чиновника помочь ему в публикации романа «Я пришел дать вам волю» в издательстве «Советский писатель», сначала принявшем рукопись к рассмотрению, а потом застопорившем работу над ней. В силу этого в письме Шукшина явно содержится и жалоба в отношении директора издательства Н. В. Лесючевского, который «прямо не говорит», но постоянно откладывает издание романа. Заметим, что это единственный случай жалобы в эпистолярной алтайского писателя.

Обращает на себя внимание откровенное отступление автора от официально-делового стиля, вкрапление в текст просторечных и разговорных лексических и фразеологических единиц: «*четвертый год я с этим “Разиным” вошкаюсь*», «*“на испуг” Лесючевского брал*», «*от этой “печки” я бы и в кино “пошел танцевать”*», *чую*» и т. д. Видимо непринужденностью Шукшин компенсирует неловкость, вызванную необходимостью обратиться с просьбой к высокому партийному функционеру.

Но на этот раз П. Н. Демичев помочь ничем не смог (или не захотел): роман в «Советском писателе» так и не вышел. Подобный исход дела, как мы увидим дальше, в целом коррелирует с традицией художественного творчества Шукшина.

3.

В художественной прозе В. М. Шукшина письмо в адрес партийного руководителя (или другого крупного административного работника) несет, в основном, негативные коннотации. В литературном сценарии «Посевная кампания» (1960) анонимное «письмецо, написанное крупными буквами с наклоном влево» (Шукшин 2014, т. 1: 259) первому секретарю Березовского райкома партии Байкалову об измене жены Ивлева⁷ явно имеет отрицательную авторскую оценку. Письмо-жалобу, напоминающее по содержанию донос, отправляет «Секретарю РК КПСС тов. Дорофских Ф. И.» и Лёля Селезнева с факультета журналистики в одноименном рассказе (1962):

«Федор Иванович! Виноват во всем Анашкин. Когда он был председателем, ему были отпущены деньги на ремонт парома, но денежки эти куда-то сплыли. Я бы на вашем месте наказала Анашкина со всей строгостью. Леля Селезнева» (Шукшин 2014, т. 1: 153).

При этом жалоба Лёли Селезневой — итог ее бесплодных попыток написать «клишированную» статью об аварии на паромной переправе и последующей ликвидации ЧП. Как пишет А. И. Куляпин, «герои “октябрьских” рассказов («Лёля Селезнёва...») впервые был опубликован в 1962 г. в журнале «Октябрь» — М. Д.) писателя практически всегда являются носителями политических стереотипов своей эпохи, включая идеологию тоталитарную и репрессивную» (Куляпин 2012: 16).

«Письма к вождю», в «Красно-Холмский райисполком», с требованием переименовать переулок, названный когда-то в честь проживавшего здесь попа, арестованного в 1930-е гг., пишет герой рассказа «Мужик Дерябин» (1974) пен-

⁷ Этому персонажу — второму секретарю райкома партии — в литературном сценарии приданы автобиографические черты. В короткометражном художественном фильме «Из Лебяжьего сообщают» (1960), снятом Шукшиным по данному сценарию в качестве режиссерской дипломной работы во ВГИКе, он сам сыграл роль Ивлева.

сионер Афанасий Дерябин, подделывая их под «анонимку» и детское письмо от имени пионеров:

«Красно-Холмскому райисполкому.

Довожу до вашего введения факт, который мы все проморгали. Был у нас поп Николай (по-старому — отец Николай), в народе его звали Николашка, как никакого авторитета не имел, но дом его стоял в этом переулке. Когда попа изъяли как элемента, переулок забыли переименовать, и наш переулок в настоящее время называется в честь попа. Я имею в виду — Николашкин, как раньше. Наш сельсовет на это дело смотрит сквозь пальцы, но жителям нам — стыдно, а особенно у кого дети с высшим образованием и вынуждены писать на конвертах «Переулок Николашкин». Этот Николашка давно уж, наверно, сгнил где нибудь, а переулок, видите ли, — Николашкин. С какой стати! Нас в этом переулке восемь дворов, и всем нам очень стыдно. Диву даешься, что мы пятьдесят лет восхваляем попа. Неужели же у нас нет заслуженных людей, в честь которых можно назвать переулок? Да из тех же восьми дворов, я уверен, найдутся такие, в честь которых не стыдно будет назвать переулок. Он, переулок-то, маленький! А есть ветераны труда, которые вносили пожизненно вклад в колхозное дело, начиная с коллективизации. Активист».

«В Красно-Холмский райисполком.

Мы, пионеры, которые проживаем в переулке Николашкином, с возмущением узнали, что Николашка был — поп. Вот тебе раз! — сказали мы между собой. Мы, с одной стороны, изучаем, что попы приносили вред трудящимся, а с другой стороны — мы вынуждены жить в переулке Николашкином. Нам всем очень стыдно — мы же носим красные галстуки! Неужели в этом же переулке нет никаких заслуженных людей? Взять того же дядю Афанасия Дерябина: он ветеран труда, занимался коллективизацией и много лет был бригадиром тракторной бригады. Его дом — крайний, с него начинается весь переулок. Мы, пионеры, предлагаем переименовать наш переулок, назвать — Дерябинский. Мы хотим брать пример с дяди Дерябина, как он трудился, нам полезно жить в Дерябинском переулке, так как это нас настраивает на будущее, а не назад. Прислушайтесь к нашему мнению, дяди!»

(Шукшин 2014, т. 7: 80).

Оба письма Дерябина обращаются к штампам сталинского времени, показывая, что время доносов даже в начале 1970-х гг. еще не ушло. «По тому, как “складно” и “убедительно” выходят два письма в разных стилях, можно предположить, что главный герой и раньше не брезговал подобными методами “информирования”, надевая каждый раз новую маску» (Бровкина 2007: 180).

Однако оперативная реакция районных властей (что свидетельствует о ответственности доносов) не соответствует ожиданиям Дерябина. Переулок решено переименовать не в часть него, а в «Кривой», что звучит насмешкой над чайными доносчика и нивелирует его труды и изощренную изобретательность.

Как к репрессивному органу относился к власти сам Шукшин уже в 1967 г., что следует из его письма к В. И. Белову (декабрь, 1967 г.):

«Дали мне, ты знаешь, премию (РСФСР) — за «Ваш сын и брат». Торжественное такое вручение! Куча красивейших дипломов, золотой знак на грудь... Банкет. С банкета я куда-то еще поехал (денег тоже много дали — 1200 р.), ночь... В общем, я все те дипломы потерял. Знак на груди остался. Жду последствий: найдутся где-нибудь дипломы, их переправят в Верх.<овный> Совет, а там мне скажут: “Вы так-то с Государственной премией обращаетесь? Вы член партии?” Черт знает, что будет. Мне и выговора-то уже нельзя давать — уже есть стр.<огий> с занесением в уч.<етную> к<арточку>. Главное, такие штуки долго потом мешают работать»

(Шукшин 2014, т. 8: 267).

И хотя в 1970-е в своей художественной прозе Шукшин «доводит проблему власти политических стереотипов над человеком до абсурда, и тем самым смещает разговор в игровую сферу» (Куляпин 2012: 17), мы видим, что его «письмо к вождю» — письмо к П. Н. Демичеву — содержит элементы репрессивного сознания тоталитарной эпохи.

Но верил ли сам Шукшин в то, что власть прислушается к его просьбе? Сомнение в этом рождает письмо к В. Н. Виноградову, датированное июнем 1972 г. (т. е. почти за год до письма к П. Н. Демичеву). Валентин Виноградов, кинорежиссер, одноклассник В. М. Шукшина по ВГИКу, летом 1972 г. был уволен из объединения «Экран» Центрального телевидения СССР. В утешительном письме к однокласснику Шукшин дает такой совет: *«Не ходи к прокурору и не пей. Все бесполезно, все — от отчаяния»* (Шукшин 2014, т. 8: 282). Поздний Шукшин, как видим, уже не верил ни в коридоры власти, ни в правду чайной или ларька. Вполне очевидно, что отправляя в июле 1973 г. письмо к П. Н. Демичеву, режиссер и писатель уже не ждал позитивного решения возникшего конфликта с руководством издательства «Советский писатель».

Письма-жалобы (как субжанр «письма к вождю») в прозе писателя не решают проблему, не приводят ее к гармонизирующему финалу (разрыв Ивлева с женой неизбежен, паром починен без вмешательства секретаря райкома), а лишь являются катализатором, который форсирует ее протекание и, очевидно, играют вспомогательную роль в сюжетостроении, подводя читателя к кульминации и скорой развязке произведения.

Характерно то, что почти все «письма к вождю» в художественной прозе Шукшина (кроме письма Лели Селезневой и пионеров, переписавших текст Де-

рябина и подписавшихся под ним) — анонимные. В данном аспекте предельно странным выглядит письмо автора, без сомнения, соотносимого с «Я» самого писателя, в наброске к рассказу под условным названием ««Письмо»» (1968) (Шукшин 2014, т. 9: 35–37), который, по мысли американского шукшиноведа Д. Гивенса, должен был композиционно завершать цикл «Из детских лет Ивана Попова» (Shukshin 1996: 237–239). Автор, будучи пятнадцатилетним юношей, пишет «первое письмо любимой» (Шукшин 2014, т. 9: 35). Но что за текст перед читателем? Здесь нет признаний в любви и клятв верности — привычных атрибутов любовного письма. Фактически перед нами — анонимный донос любимой девушке на самого себя:

«Слушай, Мария, — писал я, — ты что, с этим Иваном П. начала дружить? Ты с ума сошла! Ты же не знаешь этого парня — он надсмется над тобой и бросит. Его надо опасаться, как огня, потому что он уже испорченный. А ты девочка нежная. А у него отец родной — враг народа, и он сам на ножках ходит. Так что смотри. <...> Ты никогда не узнаешь, кто это тебе писал, но писал знающий человек. И он желает тебе только добра»

(Шукшин 2014, т. 9: 37).

Есть все основания считать, что в наброске воспроизведено реальное письмо В. М. Шукшина к М. И. Шумской, первой жене писателя: в разговоре с автором данной работы, состоявшемся в октябре 2007 г. в Сростках, Мария Ивановна подтвердила этот факт.

Мотивы, которые двигали автором письма, объясняются в рассказе, но выглядят почти метафизически. Письмо должно было оградить будущую жену автора от несчастья:

«Много лет спустя Мария, моя бывшая жена, глядя на меня грустными, добрыми глазами, сказала, что я разбил ее жизнь. Сказала, что желает мне всего хорошего, посоветовала не пить много вина — тогда у меня будет все в порядке. Мне стало нестерпимо больно — жалко стало Марию, и себя тоже. Грустно стало. Я ничего не ответил. А письмо это я тогда не послал»

(Шукшин 2014, т. 9: 37).

Автор как будто спустя много лет оправдывается перед оставленной им женщиной, вину перед которой он, видимо, чувствовал всю жизнь. А. Д. Заболоцкий вспоминает: «Он (т. е. Шукшин — М. Д.) говорил, что одну женщину обманул он, остальные обманывали его» (Заболоцкий 2014: 36). Так или иначе, письмо демонстрирует в очередной раз и умение автора имитировать чужой стиль (в данном случае — грубо-разговорный с элементами уголовного жаргона), и знакомство с техникой доноса.

По сути шукшинские «письма к вождю», реальные и вымышленные, могут быть охарактеризованы как кляузы. Напомним, кляуза — «мелочная придирчивая жалоба, донос, наговор» (Словарь русского языка 1981–1984, т. 2: 62). Нельзя не увидеть в этом случае мотивную связь рассмотренных нами текстов с одним из последних рассказов Шукшина — документальным «Кляуза» (1974), которому он придавал особое значение («Так мне стали нравиться документальные рассказы!» — писал Василий Макарович В. И. Белову 6 февраля 1974 г. (Шукшин 2014, т. 8: 295)). И хотя рассказ «Кляуза» с жанровой точки зрения нельзя соотносить с письмом, свою роль послания он выполнил. По воспоминаниям А. Д. Заболоцкого, когда решался вопрос о месте захоронения Шукшина, «сообщили Косыгину, он спросил: “Это тот Шукшин, который о больнице написал?” Речь шла о “Кляузе”» (Белов, Заболоцкий 2002: 136), т. е. до высшего руководства страны шукшинский сигнал дошел. Более того, косвенно посыл «Кляузы» был удовлетворен. Сам В. М. Шукшин содержание рассказа определил так: «*Это про то, как один лакей разом, с ходу уделал 3-х русских писателей*» (Шукшин 2014, т. 8: 295). Неуважение «больничных властей» к писателю, благодаря вмешательству А. Н. Косыгина, а затем и Л. И. Брежнева, компенсировано демонстрацией уважения со стороны «кремлевской власти», правда, посмертно: В. М. Шукшин, несмотря на первоначальный запрет, все-таки был похоронен на Новодевичьем кладбище рядом с великими деятелями культуры и политики. Однако документальный рассказ «Кляуза» в отличие от «письма к вождю» — жанра, как мы видели, хорошо освоенного писателем — обращен к совершенно другому адресату: народу, в чем, безусловно, содержится и авторская самоирония.

Отчаявшись искать Правду у «вождей», Василий Шукшин создал новый жанр на стыке документа и художественной прозы. Совсем не случайно в финале рассказа «Кляуза» именно к широкому читателю он обращается с вопросом: «Что с нами происходит?»

ЛИТЕРАТУРА

- Белов В. И., Заболоцкий А. Д. 2002. *Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром*. М.: Советский писатель.
- Бровкина Ю. Ю. 2007. Мужик Дерябин // *Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник*. Т. 3. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та. С. 179–181.
- Вайль П. 2014. *60-е. Мир советского человека*. М.: АСТ: CORPUS.
- Варламов А. Н. 2014. Рассказы о Шукшине // *Литературная учеба*. № 4. С. 16–70.
- Варламов А. Н. 2015. *Шукшин*. М.: Молодая гвардия.
- Гребнев А. 2000. *Записки последнего сценариста*. М.: Алгоритм.
- Гришаев В. Ф. 1994. *Шукшин. Сrostки. Пикет*. Барнаул: Алт. кн. изд-во.
- Дёнингдаус В., Савин А. И. 2015. Леонид Брежнев: «Маленькая сделка» между властью и народом // *Родина*. № 10. С. 126–127.
- Забродин В. 2011. *Эйзенштейн: кино, власть, женщины*. М.: Новое литературное обозрение.

- Ковтун А. 2004. *Время Шукшина* [Альбом]. [Б/м].
- Куляпин А. И. 2012. *Творческая эволюция В. М. Шукшина*. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова.
- Куляпин А. И. 2014. Пространство власти в произведениях В. М. Шукшина // *Литературная учеба*. № 4. С. 141–146.
- Марьин Д. В. 2010. «Можно быть комсомольцем ретивым — и вздыхать все весну на Луну» (В. М. Шукшин и ВЛКСМ) // *Шукинские чтения. Сборник материалов музейной научно-практической конференции 2 октября 2009 г.* Бийск: ИД «Бия». С. 90–98.
- Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1981–1984.
- Суровцева Е. В. 2006. *Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е — 50-е годы)*: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М.
- Суровцева Е. В. 2010. *Жанр «письма вождю» в советскую эпоху (1950-е — 1980-е гг.)*. М.: АИРО-XXI.
- Шукшин В. М. 2014. *Собрание сочинений: в 9 т.*; под общ. ред. Д. В. Марьина. Барнаул: Издательский Дом «Барнаул».
- Экштут С. 2020. Леонид Брежнев. Без анекдотов // *Родина*. № 1. С. 54–60.
- Shukshin V. 1996. *Stories From a Siberian Village*. DeKalb: Northern Illinois University Press.

ВАЛЕРИЙ ГРЕЧКО

НЕСУТОЧНОЕ ДЕЛО: ФОРМЫ И ФУНКЦИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО ЮМОРА В СССР

Товарищи, [...] отличительная черта нашего смеха в том, что он должен быть массовым. Я считаю, что смех двух или трех человек или еще более возмутительный смех в одиночку — совершенно недопустим. Мы должны объявить решительную борьбу смехачам-одиночкам, ибо такой смех совершенно не поддается никакой квалификации. [...] Я считаю, что смеяться нужно начиная с 15 человек и под наблюдением опытного руководителя, причем каждый смех, перед тем как вырваться из груди, должен быть теоретически подкованным!

(Масс, Эрдман 1988: 263)

1. Юмор и тоталитарные идеологии

Не требует особых разъяснений тот факт, что, несмотря на свою «несерьезную» натуру, юмор представляет собой очень сложное и многостороннее явление, изучением которого занимается широкий круг научных дисциплин: антропология, психология, лингвистика, литературная теория, эстетика, философия и др. Возможно, именно в силу этого междисциплинарного характера (по русской пословице — у семи нянек дитя без глаза) разброс мнений относительно природы юмора и его характерных особенностей необычайно широк.

Одной из немногих точек консенсуса является положение о том, что чувство юмора и смех присущи только человеку¹. Однако если сама атрибуция этих качеств человеку возражений не вызывает, то в отношении к ним уже

¹ Эта точка зрения представлена уже у Аристотеля: «Из всех живых существ он один только способен смеяться» (Аристотель 1937: 118 /673a/). Естественно, это не исключает того, что у некоторых животных можно обнаружить комплексы эмоционально-физиологических реакций, которые, вероятно, послужили эволюционной основой смеха у человека.

во времена античности обозначились две контрастные линии. Аристотель рассматривал юмор как позитивное человеческое качество и сам использовал в своих сочинениях языковые игры и другие приемы комического (Брагинская 2003). Другая точка зрения представлена в диалогах Платона, который оценивал смех как недостойное поведение, представляющее угрозу для общества, и призывал к введению цензуры, запрещающей высмеивание, совершаемое «всерьез и с гневом» (Платон 1994: 401 /936a/)².

Однако человек не только является субъектом юмора. Объектом юмора, тем, над чем мы смеемся, также, как правило, может быть лишь артефакт или ситуация, произведенная человеком. Как замечает Бергсон, «пейзаж может быть красивым, привлекательным, величественным, неинтересным или безобразным; но он никогда не будет смешным» (Бергсон 1914: 97)³. Заметим, однако, что тот же пейзаж, изображенный на картине живописца, вполне может вызвать смех. В принципе, и сами природные объекты, поведение животных или форма растений также могут быть восприняты как комические, но только в том случае, если им приписываются человеческие качества (Пропп 1976: 24). Тем, что вызывает нашу смеховую реакцию, будут в данном случае не сами природные объекты, а их интерпретация, толкование. Иными словами, именно введение уровня значения делает возможным восприятие объектов и явлений как комические. Наличие семантического измерения говорит о том, что юмор представляет собой явление семиотической природы, механизм которого связан с особенностями функционирования знаков. В применении к нашей теме важным является то, что связь между двумя сторонами знака (обобщенно формой и значением) в значительной степени условна, основана на социальных конвенциях и может меняться. Именно этот сдвиг в отношениях между формой и значением, обнаруживающий несоответствие между старой, привычной, и внезапно открывшейся новой связью между ними, и вызывает смех⁴.

² Еще более строгие ограничения Платон считал нужным ввести для эстетического использования юмора: «Комическому, ямбическому или мелическому поэту вовсе не разрешается ни на словах, ни с помощью жестов, все равно, делается ли это с гневом или без гнева, высмеивать кого-либо из граждан» (Платон 1994: 401 /935e/).

³ Пропп (1976: 23) обращает внимание на то, что, несмотря на уверенность Бергсона в своем приоритете, эта мысль уже неоднократно высказывалась ранее, в частности, Чернышевским: «В природе неорганической и растительной не может быть места комическому» (Чернышевский 1949: 186).

⁴ Исходя из этого взгляда, разнообразные теории, объясняющие комическое как различные варианты «несоответствия» (так называемые «incongruity theories», см.: Keith-Spiegel 1972; Martin 1987) могут в более общем виде быть описаны в семиотических терминах. В контексте семиотического понимания механизма юмора весьма показателен и тот факт, что различное отношение Платона и Аристотеля к смеху, о котором говорилось выше, коррелирует с их позицией по отношению к языковому знаку. Для Платона отношения между формой (звуком) и значением в языке являются изначально заданными в соответствии с «природой» вещей и не подлежат изменению (Платон

Эта возможность реинтерпретации, спонтанного изменения перспективы на факты, явления и события, составляющая сущность юмора, и лежит в основе конфликта между ним и тоталитарными политическими системами. Как видно из самого их названия, тоталитарные идеологии претендуют на всеохватность в пространстве и неизменность во времени. Они требуют для себя не конвенционального, а онтологического статуса, который не приемлет никаких несанкционированных изменений или альтернативных перспектив⁵. В этом смысле не только советский марксизм, но и любая фундаменталистская идеология как огня боится релятивирующего и меняющего перспективу взгляда юмора — не случайно, что наиболее ожесточенные атаки исламских фундаменталистов в наше время связаны именно с юмористическим изображением объектов их поклонения⁶. Как замечает один из героев романа Милана Кундеры, «ни одно великое движение, призванное преобразовать мир, не выносит насмешек и унижений, ибо это ржавчина, которая разъедает все» (Кундера 1999: 315).

Ниже мы рассмотрим некоторые наиболее типичные формы политически релевантного юмора в Советском Союзе, а также его роль в изменении эмоционального восприятия коммунистического режима.

2. Игры на официальном поле: обоюдоострое оружие сатиры

У советского режима трудности с различными проявлениями юмора начались с самого начала. Уже в марте 1920 г. в своей статье «Будем смеяться» нарком Луначарский сетовал на то, что в СССР пока не получается создать

1990), в то время как Аристотель занимает прямо противоположную позицию, высказываясь в пользу конвенционального (и тем самым изменяемого) характера связи звука и значения: «[Имена] имеют значение в силу соглашения, ведь от природы нет никакого имени» (Аристотель 1978: 94 /16a/). Представляется, что за негативно-настроенным отношением Платона к смеху стоит то же отрицание возможности изменения отношений между двумя сторонами знака, которое характеризует и его убеждение о неразрывной связи имени и сущности.

⁵ Причем любопытно отметить, что ограничения на изменения распространяются не только на уровень содержания, когда под запрет попадают новые интерпретации эстаблированных идеологов, но и на форму, что приводит к быстрой ритуализации и возникновению бесчисленных идеологических клише. См. замечание Абрама Терца о неизменности устоявшихся формул официального советского языка и приведенную им в качестве примера абсурдную фразу «и примкнувший к ним Шепилов», которая, раз возникнув, продолжала постоянно тиражироваться в языке советской пропаганды (Терц 1975: 375–376).

⁶ Ср., например, истории с карикатурами в датской газете «Jyllands-Posten» (2005) или французском сатирическом журнале «Charlie Hebdo» (2015). В этой связи можно вспомнить и о характерном запрете на прокат в России английской кинокомедии «Смерть Сталина» (2017).

свою советскую сатиру: «[...] своего стиля и достоюдолжного в меру революции размаха мы [...] здесь не обрели» (Луначарский 1964: 76). В то же время он призывал развивать этот жанр, указывая на его потенциал как оружия новой власти. Луначарский выделяет две функции юмора и смеха, которые должны использовать коммунисты. Во-первых, это символическая функция, выражающая мощь и превосходство: «[...] смех есть признак силы [...] Смех — признак победы» (там же). Смеющийся пролетарий, таким образом, является лучшей манифестацией победы дела революции. Во-вторых, Луначарский указывал на огромное значение сатиры в борьбе со старым миром — его нельзя окончательно победить механически, путем вооруженной борьбы, но только «химически». Он пишет: «Есть такое вещество, такая дезинфекция, которая заставляет улетучиться всю эту погань, — это смех, великий санитар. Сделать что-нибудь смешным — это значит нанести рану в самый жизненный нерв. Смех дерзок, смех кощунственен, смех убивает ядом отравленных стрел» (там же: 77).

Амбивалентное отношение к юмору — с одной стороны, свойственная диктатурам боязнь его антиавторитарного потенциала, а с другой, признание полезности контролируемого и направленного в нужное русло юмора — характерно для партийной политики всего советского периода. Хорошей иллюстрацией этой амбивалентности, проявившейся уже в первые послереволюционные годы, служит история «теревсатов» (театров революционной сатиры), непосредственно связанная со статьей Луначарского. Указывая на важность сатиры как средства классовой борьбы, Луначарский в своем качестве наркома просвещения призвал к ее институционализации в виде сети сатирических театров: «Студия сатиры, театр сатиры — это нам необходимо. [...] Организуйте, товарищи, братство веселых скоморохов, цех истинно народных балагуров, и пусть помогут вам и наши партийные публицисты [...]. Вступайте смело на этот путь, молодые артисты сцены, слова, кисти» (там же: 78–79).

Уже через несколько дней после выхода этой статьи Центротeatр⁷ одобрил «план организации такого театра, изложенный А. В. Луначарским» (Центротeatр 1920: 11), а к маю 1920 г. в Москве начал свою работу Театр революционной сатиры (Теревсат)⁸. По всей стране стали создаваться региональные «теревсаты», использовавшие в своем репертуаре короткие одноактные пьесы, сатирические репризы и элементы народного театра. Однако история таких «смело вступивших на этот путь» сатирических агиттеатров оказалось недолгой. Уже в мае 1922 г., после постановки пьесы Т. Майской «Россия № 2», в которой советская критика увидела «сменовеховскую буржуазную идеологию» и «мелочь обывательского приспособленчества» (Блюм 1922: 4), пьеса — несмотря

⁷ Организация, образованная в августе 1919 г. при Наркомпросе и сосредоточившая в своем ведении руководство всеми театрами страны (см. декрет Совнаркома «Об объединении театрального дела», «Известия» от 9 сент. 1919 г.).

⁸ Первоначально театральная группа Теревсата под руководством М. Разумного сложилась в Витебске в феврале 1920 г. (см.: Уварова 1983: 20; Волкова и др. 2018).

на восторженный прием зрителей — была спешно снята с репертуара после первого же представления, а сам московский Теревсат расформирован⁹.

Неспособность советской власти спокойно относиться к критике в свой адрес привела к тому, что литературные и перформативные жанры, в основе которых лежат сатира и юмор, оказались сильно заторможены в своем развитии. Вскоре после революции наиболее яркие представители этой литературной линии были вынуждены уехать из страны, перейти к писанию «в стол» или обречены на молчание. Двойственная позиция официальных властей, пытавшихся соблюсти баланс между желанием использовать сатиру как орудие борьбы с «врагами» и боязнью быть высмеянной самой, периодически приводила к дискуссиям о роли сатиры в советском искусстве, в которых ее сторонники неизменно формально одерживали победу, но практика бюрократических согласований и цензуры сводила все официальные заверения о приверженности сатире на нет. Так, когда в развернувшейся в 1929–1930 гг. дискуссии о месте сатиры в СССР известный театральный критик В. Блюм высказал радикальное мнение о том, что сатира в советских условиях становится «прямым ударом по нашей государственности, по нашей общественности» (Блюм 1929: 2), официальные инстанции тут же поспешили от него отмежеваться. «Литературная газета» специально посвятила этой теме передовую статью («О путях советской сатиры», 15 июля 1929 г.), в которой указывалось, что сатира представляет собой «ценнейшее оружие в борьбе рабочего класса против всех видов его поработителей и замедлителей его движения к социализму». В поддержку сатиры сказал свое веское слово и Луначарский — в своей статье «О сатире» он, непосредственно полемизируя с позицией Блюма, подчеркнул важность сатирического смеха как «очищающего огня самокритики» для устранения «остатков прошлого» и «недостатков нашей современности» и призвал «всячески содействовать этому жанру» (Луначарский 1967: 186)¹⁰.

Однако в той же статье Луначарского содержатся сетования на «большое количество печальных явлений», когда сатирические пьесы подвергаются цензурным ограничениям или снимаются со сцены даже после разрешения цензуры (там же). Все попытки инструментализировать сатиру и ограничить ее узкими рамками «критики отдельных недостатков» не приносили большого успеха: такая сатира «по разнарядке» обращалась в свою противоположность и воспринималась скорее как пародия на сатиру, обращая критический потенциал против своих создателей. Суть этого процесса очень ярко схватили Масс и Эрдман в своей юмореске «Заседание о смехе»:

Председатель. Кто еще желает высказаться по смеху?
Второй. Разрешите!

⁹ Позднее на его основе был создан Театр Революции под руководством Мейерхольда (Золотницкий 1976: 219). Текст пьесы Т. Майской и история ее постановки опубликованы в сборнике: Гудкова 2014.

¹⁰ Подробнее об этой дискуссии см.: Микулашек 1962: 106–108; Ушакин 2013.

Председатель. Прошу вас.

Второй. Товарищи! Предыдущий оратор, говоря о смехе, призывал нас к серьезности. Но, товарищи, сам предыдущий оратор отнесся к смеху далеко не серьезно. Предыдущий оратор сказал, что нам нужен смех. Я считаю, что такой вывод очень печален. Я считаю, товарищи, что каждый человек, прежде чем засмеяться, должен отдать себе полный и ясный отчет, над чем, почему и каким смехом он будет смеяться. Это самое главное. Какие же смехи мы имеем на сегодняшнее число? На сегодняшнее число мы имеем следующие смехи: их смех и наш смех. Какая же разница между их смехом и нашим смехом? Первая отличительная черта нашего смеха — это та, что наш смех должен быть организованным. Что это значит? Это значит, что мы должны смеяться только над тем, о чем есть постановление общего собрания, что это действительно смешно. Провинция, например, должна согласовывать свой смех с центром. Авторы, например, должны согласовывать свой смех с реперткомом. Комсомол, например, должен согласовывать свой смех с Обществом старых большевиков. Что касается театров, то в театре зрители должны смеяться только в антрактах, после того, как они сообща обсудят все те места, которые вызывают у них гомерический хохот. (Масс, Эрдман 1988: 261–262)

Насколько болезненной тема сатиры была для политического руководства можно судить и по нешуточному размаху того скандала, которым сопровождалась первая публикация этого короткого сатирического текста (см.: Год шестнадцатый 1933). В специальной резолюции Политбюро от 25 мая 1933 г. предлагалось «Признать помещенные в альманахе “Год шестнадцатый” сатирическую сцену Массы и Эрдемана “Заседание о смехе” и басню “Закон тяготения” антисоветскими и изъять их из альманаха» (Артизов, Наумов 2002: 759). Уже напечатанный альманах был конфискован и заново перепечатан без крамольных шуток, а их авторы вскоре отправились в ссылку (подробнее о подоплеке этого скандала см.: Киянская, Фельдман 2016).

3. Уход в подполье: советский политический анекдот

Однако стратегия жесткого контроля над смехом не могла достигнуть полного успеха. Главные ограничительные рычаги в руках государства — давление на авторов сатирических произведений и монополия на печатную продукцию — предопределили и характер общественного ответа. Смех ушел в фольклорные формы, которые (используя аналогию с актуальной эпидемиологической ситуацией) зарождаются неизвестным науке образом и передаются буквально «по воздуху». В деревне наибольшее распространение получает коллективно-перформативный жанр частушек, в то время как в более индивидуализированных городских условиях главным носителем фольклорного смехового начала становится анекдот¹¹.

¹¹ Хотя и для городского анекдота перформативность остается достаточно важной составляющей жанра, см.: Смолицкая 1999.

Сравнение с эпидемией не является в данном случае слишком смелым — имеющий почтенную традицию жанр анекдота, бытовавший в России задолго до революции (Курганов 2014), уже в первые послереволюционные годы переживает взрывообразный рост. Как отмечал лефовский критик В. Перцов, «анекдот не имеет автора, штатов, гонорара, пренебрегает всеми известными средствами связи — печатью, телефоном, телеграфом, радио — и превосходит их. [...] Как порыв ветра, разносит семена — пух одуванчика, анекдот садится сразу и одновременно в десятки тысяч голов [...]. Вклиняясь в советского человека, как туго заведенная пружина, он распирает его, чешет, сверлит и требует немедленной разгрузки — передачи из рук в руки» (Перцов 1927: 41).

После революции жанр анекдота переживал не только количественную, но и качественную трансформацию. Исследователь советского политического юмора М. Мельниченко говорит о «кардинальном изменении жанра анекдота» после 1917 г., когда «дореволюционные анекдоты, преимущественно бытового характера, начали быстро терять актуальность и среди появляющихся новых сюжетов преобладающими стали политические» (Мельниченко 2014: 10). Перцов сводит эти изменения к афористической формуле: «“Похабный жанр” русского анекдота сейчас почти вымер. [...] “Политический жанр” процвел» (Перцов 1927: 42). В известной степени причину такого резкого изменения тематического баланса можно видеть в политике самой власти, которая, с одной стороны, всячески политизировала общественное сознание, а с другой, не давала возможности выразить плюрализм политических мнений в легальном поле.

Несмотря на феноменальную распространенность анекдотов и их проникновение практически во все страты советского общества, их изучение ставит перед исследователем ряд непростых задач. В основе этих трудностей лежат две основные особенности, а именно фольклорный характер анекдота и подпольный модус его существования в условиях диктатуры. Как видим, первая из этих особенностей присуща анекдоту как жанру вообще, вторая же связана со спецификой советского периода. Сочетание этих особенностей является источником сразу нескольких проблем, с которыми приходится сталкиваться при изучении анекдотов:

а. Проблема авторства. Несмотря на заявления советских пропагандистов о том, что политические анекдоты сочиняются шпионами и прочими «врагами» внутри Советского Союза или «состряпаны» в некоем специальном отделе ЦРУ и других «антисоветских центрах» на Западе¹², эти утверждения имели целью лишь маркировать анекдоты как «опасные» и «чужие» и тем самым отвлечь «нормальных» советских граждан от их слушания и распространения. Действительно, в судебной практике советских репрессивных органов извест-

¹² См., например, статью под характерным заголовком «Шепотом из-за угла» (Неруш, Павлов 1982: 4), в которой авторы развивают идею о заграничных авторах анекдотов, стремящихся «унизить, размыть и опоганить» советские идеалы.

но множество случаев преследования за распространение политических анекдотов, но не встречается ни одного случая обвинения в авторстве. В основе этой «неуловимости» лежит вовсе не недостаточное усердие разнообразных чекистов и их осведомителей, а принципиальная невозможность обнаружить «point zero» за длинной (нередко уходящей вглубь веков) цепью устных передач, сопровождающихся бесконечными вариациями и «мутациями» (еще одна аналогия с эпидемиологией). Несмотря на кажущуюся специфику советских анекдотов, мы нередко имеем дело с кочующими сюжетами, как это происходит во многих других фольклорных жанрах. Эти сюжеты можно отметить в разных культурах и в разное время, они лишь каждый раз адаптируются к конкретным политическим условиям¹³. Отмечая, что «фольклорные тексты не имеют авторской привязки», составитель наиболее полного собрания советских политических анекдотов Михаил Мельниченко считает, что вопрос об авторстве анекдотов «должен быть наполнен новым содержанием» и призывает «отказавшись от вопроса об авторстве конкретных сюжетов, строить предположение о среде их зарождения» (Мельниченко 2014: 29).

6. Проблема источников. Фольклорный, устный модус распространения и нелегальный статус анекдотов в советское время сильно ограничивает выбор источников, на которые можно опираться при их изучении. Мельниченко выделяет следующие типы фиксации анекдота: пресса, сборники, делопроизводственная документация, записи фольклористов, эстрадные номера, дневники, мемуары, художественная литература и видеоматериалы (там же: 32). Несмотря на кажущееся разнообразие, между этими источниками наблюдается серьезный дисбаланс: из почти шести тысяч сюжетов, собранных Мельниченко, более 80% приходится на изданные сборники. Однако именно этот тип источника (наряду с художественной литературой) представляется наиболее проблематичным, так как выход в виде печатных изданий изначально предполагает значительную временную дистанцию между восприятием анекдота и его письменной фиксацией, к тому же при этом анекдоты часто подвергаются идеологической, стилистической и иной обработке издателей, которые не всегда руководствуются стремлением к объективной передаче материала (нередки случаи, когда в зависимости от позиции издателя один и тот же сюжет приобретает прямо противоположный идеологический вектор).

¹³ В качестве такого повторяющегося сюжета Шкловский приводит анекдот периода гражданской войны в России о человеке, которого ведут на расстрел («Какой сегодня день? — Понедельник. — Пустяки для меня начинается неделя!»), отмечая, что «аналогичный анекдот существовал в 15 веке» (Шкловский 2007: 156). Процесс вариативной трансформации сюжета на материале анекдота о Ленине (Троцкий засовывает Ленина в мешок и, выдавая его за «барахло Маркса», помогает ему пробраться в рай), который восходит к традиционному фольклорному сюжету о солдате и смерти (зафиксированному, среди прочего, в сборниках Афанасьева и братьев Grimm), подробно рассмотрен в статье: Архипова, Мельниченко 2008.

в. Еще одна проблема связана с определением социальной среды, в которой распространялись анекдоты. По текстам анекдотов практически невозможно определить, кем были их рассказчики и слушатели, каков был их социальный статус, уровень образования и отношение к официальной идеологии. Как отмечает Мельниченко (2014: 31), много данных на этот счет может содержаться в официальных документах — судебных делах, доносах и сводках о настроениях населения, но материалы, имеющие отношение к системе контроля за политической благонадежностью граждан СССР, до сих пор в своей массе пока недоступны для исследователей.

Однако этот квазимистический способ существования политических анекдотов не отменяет того, что они представляли собой реальную головную боль для советской власти, причем уже с первых лет ее существования. Вытесняемый из официальной общественной жизни цензурными ограничениями и преследованиями, политический юмор ушел в сферу частного общения, которая с трудом поддавалась контролю, и получил там массовое распространение. Власть реагировала на эту ситуацию весьма болезненно и пыталась остановить волну анекдотов, причем в первые годы советской власти преследование «анекдотчиков» нередко принимало форму «революционных эксцессов». Так, один из руководителей ВЧК Яков Петерс приводит в своих воспоминаниях эпизод, когда пришедшие в цирк сотрудники его ведомства пытались пресечь рассказывание анекдота со сцены и прямо во время представления арестовать клоуна — с погоней, стрельбой и массовой паникой зрителей (Петерс 1924: 9)¹⁴.

В 1920-е гг. большевики еще тешили себя иллюзиями, что они, как советовал Луначарский, смогут использовать анекдоты в качестве оружия против своих врагов. В первом издании Большой Советской энциклопедии (1926 г.) политический анекдот был отмечен в качестве особой разновидности этого жанра, получающей в моменты политических кризисов «большое агитационное значение, как своеобразное орудие политической борьбы» (БСЭ 1926: 2–744). В уже упомянутой статье Перцова в «Новом ЛЕФе» автор, говоря о расцвете жанра политического анекдота, в общем дает ему позитивную оценку, хотя при этом осторожно оговаривается, что политический анекдот «может быть как революционным, так и контрреволюционным» (Перцов 1927: 42). По словам Перцова, «ответственный советский работник-функционер — собирательный тип — выдумывает и продвигает анекдот как еще одну форму борьбы, [...] вскрывая временное и преходящее значение уродливых явлений» (там же: 42–43). В этом смысле анекдот представляет собой «лишь отраженное явление нездоровья отдельных участков переходного периода» (там же: 43).

¹⁴ Речь идет о популярном в начале прошлого века клоунском дуэте Бим-Бом (И. Радунский и М. Станевский). В начале 1920-х гг. артисты были вынуждены эмигрировать в Польшу. Хотя с 1925 г. деятельность дуэта (в частично измененном составе) была возобновлена в Москве, акцент в его выступлениях переносится с текстовых на музыкальные номера, более безобидные с точки зрения требований цензуры (см.: Радунский 1954).

Однако переходный период закончился, а «нездоровые явления» продолжали существовать. Статья Перцова стала последней опубликованной в советской печати работой об анекдотах — вплоть до начала перестройки. С конца 1920-х гг. определение «политический» применительно к анекдоту начинает восприниматься исключительно как «антисоветский», а об использовании анекдота как орудия революционной борьбы больше речи не идет. Власть уходит в глухую оборону и предпочитает делать вид, что такого явления как анекдот не существует в природе. Упоминание об анекдотах на долгие годы исчезает из печатных изданий, библиографических указателей и фольклорных коллекций¹⁵.

Хотя в советском законодательстве не было специальной статьи, запрещающей рассказывать анекдоты, в сталинское время их распространение преследовалось по печальной известной статье 58-10 «Пропаганда или агитация, содержащая призыв к свержению, подрыву или ослаблению Советской власти», предусматривавшей наказание в виде лишения свободы или смертной казни. Тем не менее, хотя распространение анекдотов было чрезвычайно опасным делом, «анекдотчик» становится частым персонажем сводок НКВД о настроениях населения (Шинкарчук 1998)¹⁶.

После смерти Сталина и общей либерализации государственной политики распространение анекдотов более не рассматривалось как преступление, однако и «реабилитации» анекдотов не последовало. Уголовные меры воздействия сменились «неформальными» — за рассказывание политических анекдотов вполне можно было быть исключенным из университета, лишиться работы и карьерного роста. Тем не менее, в позднюю советскую эпоху (1960–1980 гг.), которая со всем основанием может быть охарактеризована как «золотой век советского анекдота» (Мельниченко 2014: 13), этот вид неформального общения переживает период своего расцвета и становится частью повседневной городской жизни.

Коммунистическое руководство, сталкиваясь со все более очевидной потерей авторитета, пытается что-то противопоставить неофициальному юмо-

¹⁵ Так, хранившиеся в Рукописном отделе Пушкинского дома записи оппозиционного городского фольклора были уничтожены в результате «целенаправленной акции» (Азбелев 1994: 44). Из второго издания БСЭ изымается фрагмент текста, касающийся политических анекдотов. По свидетельству Мельниченко (2014: 16), первая отечественная статья, посвященная анекдоту как фольклорному жанру, была написана лишь в 1989 г. (см.: Белоусов 1989).

¹⁶ Архипова и Мельниченко приводят данные из докладной записки председателя Спецколлегии Верховного Суда РСФСР Я. Я. Кронберга «О практике работы спецколлегий по делам о контрреволюционной агитации в 1935 г.» от 11 марта 1936 г., согласно которой во внутренней судебной статистике среди дел, проходивших по статье 58-10, «исполнение и распространение контрреволюционных рассказов, песен, стихов, частушек, анекдотов» было выделено в отдельную группу — в 1935 г. количество таких дел составляло 7% (Архипова, Мельниченко 2009: 26).

ру и направить потенциально враждебные формы юмористического дискурса в безобидное русло «конструктивного юмора». Одной из форм такого приемлемого для власти юмора были артисты юмористической эстрады, которые стали необычайно популярны в это время. Авторы и исполнители сатирических номеров, среди которых можно, прежде всего, отметить имена Аркадия Райкина и Михаила Жванецкого, пользовались огромным успехом во всех слоях общества. Их выступления можно было услышать на официальных концертах в Кремле, но магнитофонные записи с их скетчами могли слушать и в диссидентской компании. В этом смысле они были как бы одним из немногих мостов, соединявших поляризованное советское общество, разделенное по принципу «мы и они». Власть надеялась, что критика «отдельных недостатков», звучащая с эстрады, сможет дать выход недовольству населения, не затрагивая при этом основ системы. Тексты скетчей, конечно же, проходили цензуру, а сами их авторы подвергались идеологическому и иному давлению (Шароев 1995). Однако в целом подобная тактика властей оказалась не очень успешной. Райкин и другие артисты хорошо владели искусством доносить свой мессидж практически без слов — часто паузы или красноречивого взгляда было достаточно, чтобы слушатели оценили намек, который даже не нуждался в вербальном выражении¹⁷. В целом воздействие таких выступлений было скорее критическим, чем стабилизирующим, и никак не могло сказаться на популярности анекдотов, которые продолжали занимать доминирующее положение в сфере политического юмора.

4. Политический юмор и крах СССР

Здесь мы подходим к еще одному важному вопросу, находящемуся на стыке политики и психологии: какой вклад внес политический юмор в крушение советского режима? Значимость этого вопроса может быть сопоставлена лишь с трудностью ответа на него. Влияние эмоциональных состояний на исторические процессы это неоспоримая, но трудно объективируемая величина, и в настоящее время мы можем позволить себе лишь некоторые предварительные заключения.

¹⁷ Брикер и Вишневский обращают внимание на то, что в позднее советское время существенную роль в отношениях между авторами-юмористами и их аудиторией зачастую играл даже не содержательный аспект, зашифрованный эзоповым языком, а эмоциональный момент солидарности, принадлежности к одной группе, безотносительно к конкретному содержанию: «Смех является результатом сговора, причастности к кругу, участники которого способны получить эстетическое удовлетворение от формулы, которая только предполагает возможность какой-либо (не важно какой) интерпретации» (Брикер, Вишневский 1989: 147). В какой-то мере это напоминает известный анекдот о протестной листовке без текста — потому что «и так все понятно».

О советской юмористической эстраде в общем контексте развития советского юмора см.: Oushakine 2011.

Прежде всего, кратко обобщим то, что современные исследования говорят о юморе и вызываемых им эффектах.

На когнитивном уровне юмор связывают с восприятием двух или нескольких не соответствующих друг другу схематизированных представлений (фреймов или скриптов, см.: Минский 1988; Raskin 1985). Сдвиг фреймов, порожденный столкновением различных представлений, составляет когнитивную основу юмора. Иначе говоря, юмор позволяет увидеть вещи и идеи, которые рассматривались в качестве незыблемых, как относительные и, возможно, не заслуживающие доверия.

На эмоциональном уровне в качестве одной из основных функций юмора исследователи выделяют его способность снижать психологическое напряжение, порожденное наличием непреодолимых препятствий и ограничений (так называемые «relief theories», ведущие свое происхождение от представлений Г. Спенсера о высвобождении «нервной энергии», см. Спенсер 1881). Таким образом, юмор играет важную роль в сохранении психологического равновесия и помогает человеку лучше приспособиться к окружающему миру (Martin 2001; Weisfeld 2006).

На социальном уровне юмор однозначно связан с доминированием и агрессией. В этом смысле одной из функций юмора является камуфляж, придание агрессивному поведению форму, приемлемую в данном социуме¹⁸. Последние исследования также показывают, что юмор является одним из атрибутов доминантного поведения и составляет привилегию членов группы, стоящих выше по социальному или гендерному статусу (Berkowitz 1970; Ergül 2014). С другой стороны, юмор также обладает потенциалом объединять группу против чего-либо, что представляется неприятным или враждебным. Таким образом, юмор вносит свой вклад в чувство солидарности и принадлежности к сообществу, но в то же время подчеркивает различие с теми, кто находится вне группы.

Интересно, что исследователи, изучающие воздействие политического юмора на тоталитарные государства, выводят из этих теоретических положений два прямо противоположных вывода. Согласно одной точке зрения, релятивация фреймов (в данном случае идеологических клише) и агрессивный потенциал юмора делают его оружием в борьбе с системой или, по крайней мере, способствуют ее расшатыванию. Джордж Оруэлл сформулировал этот взгляд в звучном афоризме: «Every joke is a tiny revolution» (Orwell 2000: 284). Историки, которые придерживаются подобной перспективы, указывают, что анекдоты, без сомнения, атакуют репрессивные политические системы, ставя под сомнение их легитимность (Larsen 1980; Badarneh 2011), и даже сравнивают рассказывание анекдотов с «устным эквивалентом партизанской войны» (Pi-Sunyer 1977: 187).

¹⁸ Отметим, что физиологическая реакция на юмор в виде смеха обнаруживает много общего с выражением агрессии у животных (мышечное напряжение, оскал и т. д.) и, очевидно, имеет с ней общие эволюционные корни (Andrew 1963).

Однако другой подход обращает внимание прежде всего на способность юмора уменьшать стресс и снимать напряжение. С этой точки зрения анекдоты служат своеобразным «вентилем» для недовольства и потенциальной агрессии по отношению к политическому режиму, являясь «не инструментом политической революции, а показателем политической покорности» (Oring 2004: 222). О том, что анекдоты, несмотря на свою кажущуюся злободневность, далеко отстоят от реальной жизни и никак на нее не влияют, неоднократно говорилось и применительно к советским условиям, причем как приверженцами власти, так и ее оппонентами. Так, Перцов оценивает направленные против советской власти анекдоты как не более чем «онанистический кукиш в кармане» (Перцов 1927: 42), а Абрам Терц отмечает, что анекдот не ищет «выхода ни в мораль, ни в агитацию, ни в политику, ни в психологию, ни даже в действительность [...] Никаких задач, кроме развлекательных и украшающих жизнь, он перед собою не ставит» (Терц 1978: 84). Этот «несерьезный характер» юмора, который разменивает «настоящие дела» на «лишь слова», дает известному антропологу Мэри Дуглас основание говорить о том, что юмор является «символическим образованием, которое не обладает влиянием на происходящее в реальном мире [...] Он ничего не *делает*. Это всего лишь когнитивный экзерсис» (Douglas 1968: 369). В связи с этим понятна позиция некоторых исследователей, которые идут еще дальше и обвиняют политические формы юмора в том, что они не только не приводят к социальным и политическим изменениям, но и могут служить средством укрепления тех самых репрессивных социальных и политических структур, которые они высмеивают (Billig 2005).

Представляется, что оба эти взгляда излишне односторонни и бескомпромиссны. Как это часто бывает, истина лежит где-то посередине. Видимо, не будет противоречием допущение, что юмор является и орудием агрессии, и предохранительным клапаном в то же самое время. Трудно согласиться с утверждением, что юмор представляет собой лишь интеллектуальную игру и не затрагивает мир реальных действий. Несомненно, рассказанный анекдот может снизить ощущение дискомфорта, дать иллюзию превосходства над политической системой и тем самым сделать немедленный активный протест против нее менее вероятным («выпустить пар в свисток»). Однако то, что юмор не ведет к немедленному активному действию, далеко не означает, что он не имеет последствий вообще. Такая форма проявления юмора, как рассказывание политических анекдотов, принявшая на заключительном этапе существования Советского Союза массовый характер, исподволь изменяла психологическую реальность, причем это касалось не только отдельного индивида, но и общества в целом. Как замечает Юрчак, «хотя анекдоты не формулировали прямой критики советской системы, [...] они, тем не менее, были далеко не безобидны». Благодаря им «подспудно и незаметно формировались условия, приближающие неожиданный конец этой системы» (Юрчак 2014: 551–552).

Рассказанный анекдот может снижать стресс, испытываемый непосредственно в данный момент, но не снижает, а скорее увеличивает неприятие си-

стемы в целом и делегитимирует ее авторитет. Юмор канализирует агрессию и проводит ее игровую пробу. В действительности, это очень опасная для власти комбинация снижения страха, вербального опробования агрессии и консолидации группы. Юмор представляет собой не только сублимированную, но и отложенную — до определенного времени — агрессию. В подходящий момент изменение психологической действительности создает предпосылки для реального действия или, по крайней мере, враждебного нейтралитета и отказа защищать попавшую в кризис систему, как это произошло в дни августовского путча 1991 года.

ЛИТЕРАТУРА

- Азбелев С. Н. 1994. Фольклор 1920–1930-х годов в записях А. И. Никифорова // *Живая старина*. № 2. С. 44–47.
- Аристотель. 1937. *О частях животных*. Пер. В. П. Карпова. М.: Биомедгиз.
- Аристотель. 1978. Об истолковании. Пер. Э. Л. Радлова // *Сочинения: в 4 т.* Т. 2. М.: Мысль.
- Артизов А., Наумов О. (ред.). 2002. *Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг.* М.: Международный фонд «Демократия».
- Архипова А. С., Мельниченко М. А. 2008. «Вот проценты за Ваш капитал!» К вопросу о эволюции советского политического юмора // *Габриэлиада. К 65-летию Г. Г. Суперфина* // Электронный ресурс: <<http://www.ruthenia.ru/document/545661.html>>.
- Архипова А. С., Мельниченко М. А. 2009. *Анекдоты о Сталине: тексты, комментарии, исследования*. М.: ОГИ.
- Белоусов А. Ф. 1989. Дополнения к «Материалам по современному ленинградскому фольклору» // *Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот*. Таллинн: Таллиннский педагогический институт. С. 152–159.
- Бергсон А. 1914. Смех. Пер. И. Гольденберга // *Собрание сочинений: в 5 т.* Т. 5. СПб.: Издание М. И. Семенова.
- Блюм В. И. 1922. Без театральной политики // *Театральная Москва*. № 42. С. 4.
- Блюм В. И. 1929. Возродится ли сатира? // *Литературная газета*. 27 мая. С. 2.
- Брагинская Н. В. 2003. Было ли у Аристотеля чувство юмора, или Есть ли у нас чувство его чувства? Эссе по исторической психологии // А. О. Чубарьян (ред.). *Ното Historicus: к 80-летию со дня рождения Ю. Л. Бессмертного*. М.: Наука. Кн. 2. С. 264–280.
- Брикер Б., Вишневский А. 1989. Юмор в популярной культуре советского интеллигента 60-х — 70-х годов // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 24. S. 147–170.
- Волкова А. В. и др. (ред.). 2018. *Театр революционной сатиры в Витебске. Государственный архив Витебской области*. Витебск: Витебская областная типография.
- Год шестнадцатый. 1933. *Год шестнадцатый. Альманах первый*. М.: Советская литература.
- Гудкова В. В. (ред.). 2014. *Забытые пьесы 1920–1930-х годов*. М.: Новое литературное обозрение.

- Золотницкий Д. И. 1976. *Зори театрального Октября*. Л.: Искусство.
- Киянская О., Фельдман Д. 2016. «Контрреволюционного содержания басни». Уголовное дело Николая Эрдмана, Владимира Массы и Эмиля Кроткого // *Вопросы литературы*. № 2. С. 333–369.
- Кундера М. 1999. *Шутка*. СПб.: Амфора.
- Курганов Е. 2014. *Анекдот как жанр русской словесности*. М.: Arsis Books.
- Луначарский А. В. 1964. Будем смеяться // *Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3*. М.: Художественная литература. С. 76–79.
- Луначарский А. В. 1967. О сатире // *Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8*. М.: Художественная литература. С. 185–187.
- Масс В. З., Эрдман Н. Р. 1988. Заседание о смехе // *Вопросы литературы*. № 1. С. 261–266.
- Мельниченко М. А. 2014. *Советский анекдот. (Указатель сюжетов)*. М.: Новое литературное обозрение.
- Микулашек М. 1962. *Пути развития советской комедии 1925–1934 годов*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Минский М. 1988. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 23. М.: Прогресс.
- Неруш В., Павлов М. 1982. Шепотом из-за угла // *Комсомольская правда*. 15 октября. С. 4.
- Перцов В. 1927. Анекдот (Опыт социологического анализа) // *Новый Лепф*. № 2. С. 41–43.
- Петерс Я. 1924. Воспоминания о работе в ВЧК в первый год революции // *Пролетарская революция*. № 10. С. 5–32.
- Платон. 1990. Кратил. Пер. Т. В. Васильевой // *Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1*. М.: Мысль.
- Платон. 1994. Законы. Пер. Л. Н. Егунова // *Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4*. М.: Мысль.
- Пропп В. Я. 1976. *Проблемы комизма и смеха*. М.: Искусство.
- Радунский И. С. 1954. *Записки старого клоуна*. М.: Искусство.
- Смолицкая О. В. 1999. *Перформанс как жанрообразующий элемент советского анекдота* // Электронный ресурс: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/smolitskaya1.htm>>.
- Спенсер Г. 1881. *Физиология смеха*. СПб.: тип. А. С. Суворина.
- Терц А. 1975. Люди и звери // *Континент*. № 5. С. 367–404.
- Терц А. 1978. Анекдот в анекдоте // *Синтаксис*. № 1. С. 77–93.
- Уварова Е. Д. 1983. *Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945)*. М.: Искусство.
- Ушакин С. 2013. «Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата // *Новое литературное обозрение*. № 3 (121). С. 130–162.
- Центротеатр 1920. О театре сатиры. 33-е заседание. 22 марта 1920 г. // *Вестник театра*. № 59. С. 11.
- Чернышевский Н. Г. 1949. Возвышенное и комическое // *Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 2*. М.: Гос. изд-во художественной литературы.
- Шароев И. Г. 1995. *Многоликая эстрада. За кулисами кремлевских концертов*. М.: Вагриус.
- Шинкарчук С. А. 1998. Политический анекдот 1920–30-х годов и общественное мнение населения Советской России // *Клио*. № 2. С. 92–98.

- Шкловский В. Б. 2007. К теории комического // *Русская литература*. № 4. С. 152–157
- Юрчак А. В. 2014. *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*. М.: Новое литературное обозрение.
- Andrew R. 1963. The Origins and the Evolution of the Calls and Facial Expressions of the Primates. In: *Behaviour*. Vol. 20 (1–2). Pp. 100–109.
- Badarneh M. (2011). Carnavalesque politics: A Bakhtinian case study of contemporary Arab political humor. In: *Humor: International Journal of Humor Research*. Vol. 24 (3). Pp. 305–327.
- Berkowitz L. (1970). Aggressive humor as a stimulus to aggressive responses. In: *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 16 (4). Pp. 710–717.
- Billig M. 2005. *Laughter and Ridicule: Toward a Social Critique of Humour*. London: Sage.
- Douglas M. 1968. The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception. In: *Man. New Series*. Vol. 3 (2). Pp. 361–376.
- Ergül H. 2014. Gender roles in humor. In: S. Attardo (ed.). *Encyclopedia of humor studies*. Thousand Oaks, CA: Sage. Pp. 262–263.
- Keith-Spiegel P. 1972. Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues. In: J. H. Goldstein, P. E. McGhee (eds.). *Psychology of Humor*. New York: Academic Press. Pp. 3–39.
- Larsen E. 1980. *Wit as a Weapon: The Political Joke in History*. London: F. Muller.
- Martin M. W. 1987. Humor and the Aesthetic Enjoyment of Incongruities. In: J. Morreall (ed.). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: SUNY Press. Pp. 172–186.
- Martin R. 2001. Humor, laughter, and physical health: Methodological issues and research findings. In: *Psychological Bulletin*. Vol. 127 (4). Pp. 504–519.
- Oring E. 2004. Risky Business. Political Jokes under Repressive Regimes. In: *Western Folklore*. Vol. 63 (3). Pp. 209–236.
- Orwell G. 2000. Funny, But Not Vulgar. In: S. Orwell, I. Angus (eds.). *George Orwell: The Collected Essays, Journalism and Letters, Vol. 3*. Boston: Nonpareil Book. Pp. 283–287.
- Oushakine S. 2011. Laughter under Socialism: Exposing the Ocular in Soviet Jocularly. In: *Slavic Review*. Vol. 70 (2). Pp. 247–255.
- Pi-Sunyer O. 1977. Political Humor in a Dictatorial State: The Case of Spain. In: *Ethnohistory*. Vol. 24 (2). Pp. 179–190.
- Raskin V. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Reidel.
- Weisfeld G. 2006. Humor appreciation as an adaptive esthetic emotion. In: *Humor: International Journal of Humor Research*. Vol. 19 (1). Pp. 1–26.

**Лучи:
свет и форма**

ДИН-ЦЗЯ ЯНЬ

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ: О ЖЕЛЕЗОБЕТОННЫХ ПОЭМАХ В. КАМЕНСКОГО «ТАНГО С КОРОВАМИ»¹

1. Введение

Русские футуристы называли себя бюджетянами, представляя себя жителей-ми страны будущего, которое для них равнялось неограниченной возможности творчества, поэтому они смело проводили эксперименты во всех областях искусства. Среди жанров предметного творчества русских бюджетлян наибольшее развитие получила книга, так как она находится на перекрестке совершенно необычных литературных, живописных и визуально-графических концепций. Начиная с конца 1970-х гг., в связи с интересом западных музеев к русским авангардным книгам², русские футуристические книги привлекали внимание многих исследователей³.

Книга В. Каменского «Танго с коровами. Железобетонные поэмы» является одной из лучших футуристических книг и образцом визуальной поэзии начала XX в. В ней соединяются идея поэтического эксперимента поэтов-бюджетлян и применение ими понятий фактуры и сдвига в пространстве текстов. Сама книга представляет собой квадрат размером 20 × 20 см, один из углов которого срезан по диагонали, придавая книге пятиугольную форму. Необычный формат сразу привлек к себе внимание читателей. Поэмы напечатаны на обрат-

¹ Настоящая работа выполнена при поддержке Министерства науки и технологий (Тайвань), грант MOST 107-2410-H-004-042-MY2.

² Например, на основе коллекции Британского музея С. Комптон издала две книги, см.: Compton 1978; Compton 1992. Произведения из американских коллекций были собраны на выставке в Музее искусств округа Лос-Анджелес, см: Barron, Tuchman 1980. В 1997 г. фондом П. Гетти был составлен каталог “Russian Modernism: The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities”. Был опубликован также каталог русских авангардных книг, которые хранятся в Баварской библиотеке: “Aus vollem Halse: Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930”. München: Prestel, 1993.

³ Janeczek 1984; Ковтун 1989; Leclanche-Boule 1995; Rowell, Wye 2002; Поляков 2007 (первое изд. 1998) и др.



Илл. 1. Обложка книги «Танго с коровами»

являются номинальными; (4) у них вообще отсутствуют явные синтаксические структуры; (5) тексты поэм организованы ассоциацией слов, которая создается при помощи семантических, контекстуальных и визуальных связей между словами; (6) структура текста свободна в том смысле, что читатель свободен читать элементы поэмы в любом порядке, который он выберет, позволяя своему глазу бродить по странице по своему желанию, как при изучении картины (Janecsek 1984: 124).

Книгу «Танго с коровами» давно относят к эксперименту авангардиста и в области слова, его звукового и графического облика⁴. Название самой книги часто ассоциируется с картиной К. Малевича «Корова и скрипка» (1913), которая написана по принципу «алогизма». Алогизм представляет собой параллель «заумной поэзии», в его основе лежит «коллажность мышления», «парадоксальное совмещение и фрагментированность предметов, несоответствие масштабов, гипертрофированная и построенная на абсурде взаимосвязь деталей»⁵.

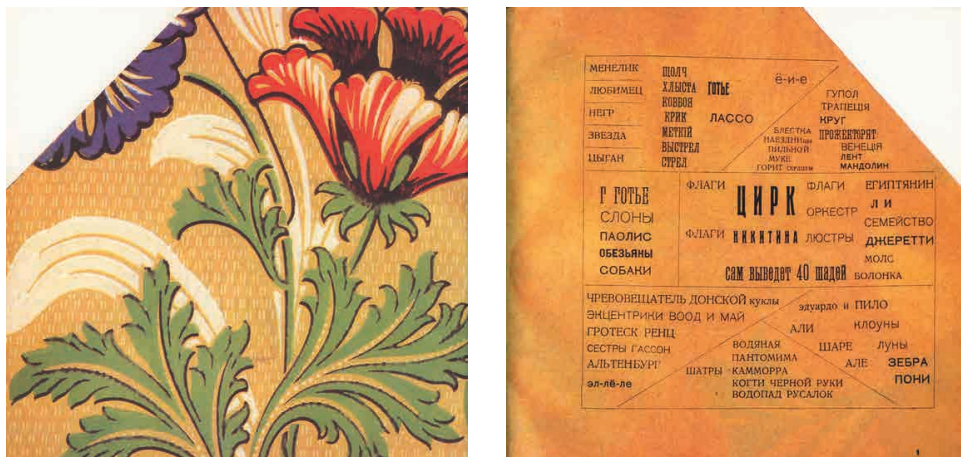
Подзаголовок сборника, «железобетонные поэмы», разгадывают по-разному. С. Комптон, например, подметила соотношение между структурой нового архитектурного материала и «ячеистой» формой пятиугольной книги поэта (Compton 1978: 83). Ю. Молок называет его «антиподом лирического, романтического словаря поэзии» (Молок 1991: 5), воспринимаемого как бунт против монополии письма. Ю. Орлицкий в свою очередь считает, что для поэта важнее было «продемонстрировать самую возможность создания принципиаль-

ной стороне дешевых комнатных обоев. Такое типографическое решение способствовало достижению особого эстетического эффекта и прибавило книге орнаментальности.

В «Танго с коровами» вошли 12 поэм, половина из которых — «БАНИ», «КонСТАНТИнополь», «КАБАРЭЗОН», «ДВОРЕЦ С. И. ЩУКИНА», «ЦИРК НИКИТИНА», «СКЭТИНГ-РИН» — умещается в рамках одной страницы. Эти поэмы обладают следующими признаками: (1) каждая занимает одну страницу; (2) страница служит свободным пространством для сочинения текста; (3) они по сути

⁴ См. подробнее статьи Ю. Орлицкого, М. Карасика и Е. Осташевского в книге: Россомахин 2017.

⁵ Сарабьянов А. Д. Алогизм // Энциклопедия русского авангарда // Электронный ресурс: <<http://rusavangard.ru/online/history/alogizm>>.



Илл. 2. Страницы «обойной» книги

но нелинейного текста, который каждый читатель может читать по-своему» (Орлицкий 2017: 158). А Т. Харт связывает необычное оформление поэм с современным урбанистическим духом, который царит в творчестве футуристов. По его мнению, для В. Каменского железобетон, как и аэроплан, «представляет ускоряющийся рост современного общества» (Harte 2004: 545–546).

«Железобетонные поэмы» В. Каменского считаются «стихокартинами» (Стригарев 1995: 505), «стихами для глаз» (Гаспаров 2004: 33), и большинство исследователей акцентирует внимание именно на визуальном аспекте этих стихотворных произведений, вследствие чего художественное значение поэм часто заслоняло их подлинно лирическое содержание. Однако, судя по «содержанию» поэм, нетрудно заметить, что они так или иначе связаны с топографией определенных мест — это Константинополь, где путешествовал В. Каменский в середине 1900-х гг., это и несколько мест в Москве, которые поэт часто посещал. Поскольку «КонСТАНТИнополь» исследован исчерпывающе⁶, наше внимание будет сосредоточено на тех поэмах, которые связаны с московской топографией.

В данной статье мы имеем целью рассмотреть художественную специфику «московских» поэм В. Каменского, разобраться в их пространственной организации и проанализировать то, как поэт передает свое чувство места и выстраивает с помощью разнородных впечатлений полную картину современной ему жизни. Таким образом мы попытаемся расшифровать смысл этих причудливых, «анархичных» поэм.

⁶ Современник В. Каменского А. Шемшурин в свое время уже подробно описал в «Стрельце» объяснение поэмы, данное самим поэтом. «КонСТАНТИнополь» до сих пор остается самой «читаемой» железобетонной поэмой В. Каменского. К ней обращались G. Janesek, M. Gasparov, M. Karasik и др.

2. Железобетонная поэма как таковая

Основатель итальянского футуризма Ф. Маринетти в манифесте «Воображение без строк и слова на свободе» заявляет, что слова необходимо освободить от синтаксической и грамматической структуры, создав «слова на свободе». Выступая против типографской гармонии страницы, Ф. Маринетти агитирует за «типографскую революцию» и призывает «употреблять на одной странице чернила трех или четырех цветов и двадцать различных шрифтов, если это необходимо. Например, *курсив* для ряда схожих и быстрых чувствований, *жирный шрифт* для грубых звукоподражаний и т. д. Новая мысль страницы типографно-живописной» (Маринетти 1914а: 65).

Идея «типографской революции» Ф. Маринетти нашла отражение и в «Танго с коровами» В. Каменского. Однако «железобетонные поэмы», придуманные поэтом, не только «завершили переход от звучащего слова к слову видимому», но и к «визуальному и изобразительному». Мастерство поэта заключается и в «ячейстой» структуре поэм (Compton 1978: 83) — разделении их на блоки разных форм и размеров. Такое решение, на наш взгляд, близко к приему «коллажа» — одному из главных художественных принципов авангарда. Слово «коллаж» происходит от французского «collage», что означает «наклеивание». Этот технический прием изобразительного искусства часто используется в композиции произведения для усиления перспективности формального и иллюстративного аспектов, ради большей эмоциональной остроты фактуры произведения, неожиданности сочетания разнородных материалов. Коллажем также называют произведение, которое написано посредством этого приема.

Считается, что технику коллажа изобрел французский кубист Жорж Брак (Georges Braque, 1882–1963) в 1910 г., хотя примерно в то же время свои первые коллажи создал и П. Пикассо в картине «Натюрморт с плетеным стулом» (1912), где овальная картина вместо багетной рамы оплетена вокруг золотым кантом, а поверхность мебели «изображена» куском вклеенной клеенки. С 1912 г. оба художника систематически работают в этой технике, и коллаж становится характерной особенностью живописи синтетического кубизма.

В 1912 г. российско-литовский художник и теоретик Волдемар Матвейс (1877–1914, псевдоним — Владимир Марков) сформулировал два основных принципа нового искусства: принцип случайного и принцип свободного творчества. Игра с формой, построение произведения по принципу свободной или случайной организации художественных элементов создали условия для расцвета коллажа в России.

Железобетонные поэмы В. Каменского напоминают «картины, покрытые вместо мазков краски мазками слов» (Гаспаров 2004: 33), позволяющие одновременно читать и видеть всю поэтическую страницу. Такое коллажное решение, на наш взгляд, сближает железобетонные поэмы с принципами симультанной поэзии, манифестом которой была «проза в стихах» Блеза Сандрара (Blaise Cendrars, 1887–1961) «Проза о Транссибирском экспрессе и малень-

кой Жанне Французской» (*La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913), ставшая известной в Петербурге в декабре 1913 г.

Понятие «симультанности» (*simultanité*, одновременность) сформировано под влиянием различных философских и научных концепций: закона цветового восприятия М. Э. Шеврёля (*Michel Eugène Chevreul*, 1786–1889), философии русского космизма, бергсоновской теории времени, теории «потока сознания» У. Джеймса, теории относительности и идеи «четвертого измерения». После публикации предисловия к каталогу первой выставки итальянских художников-футуристов в феврале 1912 г. симультанность входит в обиход футуристов и становится универсальной авангардистской категорией, которую авангардисты понимают по-разному: она рассматривается либо как отражение феномена слитного восприятия, способствующего изменению темпоральности текста, либо как синтез искусств и акцентирование материальности поэтического языка — его фонетических и графических ресурсов, позволяющее восстановить историко-культурный контекст эпохи и проследить трансформацию авангардисткой эстетики (Голубицкая 2019: 112–113).

Московские поэмы В. Каменского, как сказано выше, состоят из ячеек разных форм. В них, с одной стороны, проводится фонетический и графический эксперимент, который характерен для футуристов, с другой стороны, наблюдаются назначенные пространства и одновременность состояний души. На иллюстрации мы видим поэму «БАНИ». Ячейки изображают расположение помещения и впечатления автора от московской общественной бани. Указан «маршрут» посетителя бани: вся процедура начинается с левого верхнего угла и заканчивается в правом нижнем углу. Итак, посетители платят 20 копеек за вход в баню, где есть мужское и женское отделения. Люди снимают белье, и мы видим их висащие животы. Как правило, в бане есть парная и душевая, которые в ячейках материализуются по-разному. В «душевой» ячейке, например, мы видим слова «душ», «вода», «плеск» и «футуристический столбик» — «душ, уш, ш», звукоподражательный эффект которого продолжается в строке, состоящей из пяти букв «и», которые набраны «литерами с характерным рисунком вертикальных штрихов, напоминающим струящиеся капельки воды» (Поляков 2007: 254). Повторяющиеся в поэме несколько раз «ь» (скользьььь, слизьььь, ользьььь), как и буква «и», графически передают пар и влажность в бане.



Илл. 3. «Бани»



Илл. 4. «Дворец С. И. Щукина»

С. И. Щукина, где обозначена и «лестница». Поэма разбита на 8 блоков. Кроме верхнего треугольника, где стоит рояль, остальные содержат информацию о том или ином художнике-импрессионисте и его картинах, представленных в коллекции купца С. И. Щукина.

В каждом блоке указаны произведения художника, о которых нужно догадаться по словам, данным поэтом. Например, в зале П. Сезанна «гора Свят ЮАН» — это картина «Гора Св. Виктории, вид со стороны Лов (Пейзаж в Эксе)», которая была написана около 1904–1906 гг., «дамы-МЫ» — «Купанье» (1890–1894), «фрукты-ТЫ» — «Фрукты» (1879–1880). А «голубое платье», по всей вероятности, намекает на «Даму в голубом» (1904). В зале Моне мы видим такие полотна, как «чайка» — «Чайка. Река Темза в Лондоне. Здание Парламента» (1904), «цветы» — «Белые кувшинки» (1899), «тьень» — «Дама в саду» (1867) и самую знаменитую картину Моне «Завтрак на траве». А. Матисса узнаем по названиям картин, четко обозначенным в блоке, таким как «Сад Люксембург» (1902), «Булонский лес» (1902), «Настурции. Панно “Танец” II» (1912), «Арабский кофе» (1913). А в соседнем блоке еще «Марокканка» (1912), «ваза цветов» — «Ваза с ирисами» (1912). Здесь отмечены и цветовые ассоциации «синь-крась-жол» — «синий, красный, жёлтый», которые являются основными тонами у А. Матисса.

Постоянно сопровождает В. Каменского по галерее П. Пикассо, о котором поэт упоминает не только в его зале, но и рядом с картинами Гогена, Матисса. Отсюда и получились такие противопоставления, как «Гоген — не век, Пикассо — векам» с пропуском буквы «в», или набранное в одно слово: «пикассомной», что означает «Пикассо со мной». Кроме перечисления имен и названий картин, слева внизу в поэме демонстрируется и эстетический трактат В. Каменского: «Путь один — Запах мира: свет — цвет — воздух; музыка — кра-

«Плеск слона» — образная метафора, стилистическая фигура, передающая не столько ощущение отстранения, сколько детское восприятие, которое, как и слово «поросенок», вызывает у читателя ассоциацию с чистотой тела. В поэме, таким образом, отображены впечатления автора от посещения бани, и в целом мы ощущаем большое удовольствие, которое испытывает человек, только что дочиста отмывший свое тело.

Поэма «ДВОРЕЦ С. И. ЩУКИНА» по своей структуре и композиционной организации выглядит как путеводитель по залам галереи в доме

ски — слова». Это объяснение импрессионизма как художественного направления, которое наполнено впечатлениями и особым видением воздуха и света. Так «выстраивается целая декларация синтеза разных искусств, как его представляли русские поэты-футуристы» (Молок 1991: 5).

Как комментирует сам поэт, «подчеркнутость выделенных слов — введение в стихи (жирным шрифтом) цифр, а также различных математических знаков и линий делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь, как по нотам, с экспрессией обозначенного удара). Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова» (Каменский 1990: 485). Цифры у В. Каменского являются конкретным фактом, не имеющим особого символического значения, и, вероятно, соответствуют жизненным реалиям Москвы того времени. К примеру, в поэме «КАБАРЭ ЗОН» мы видим № 606-03-Б — это демонстрирует любовь лирического героя к автомобилям⁷. Помимо цифр важную роль играют еще денежные и другие знаки. Розы, девушки, танцы, шампанское обходятся посетителю кабака в 10 рублей. Вход в турецкое кафе стоит 1 рубль, а выход — 1000 рублей («КАБАРЭ ЗОН»). А в «БАНЯХ» при помощи интересной схемы поэт показывает расценки за взвешивание:

5к
4 пу. 9 фу
ТЕ
ЛО

Здесь использован прием усечения слова: при весе 4 пуда 9 фунтов — 5 копеек.

«Коллажный» принцип, по которому работал В. Каменский над пятиугольными поэмами, безусловно, свидетельствует о генетической близости поэтических экспериментов такого рода к кубофутуристической живописи. Тенденция вводить в живописную поверхность различные инородные материалы, знаки или надписи сильно повлияла на футуристическую поэзию. «Живописные будетляне, — пишут А. Крученых и В. Хлебников в манифесте «Слово как таковое», — любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями» (Крученых, Хлебников 1999: 48). Такой принцип применялся В. Каменским в разных поэмах. В «футуристических столбиках» встречаются такие примеры «разрубленных» слов: «Станти / стани / стаи / ста» («КонСТАНТИнополь»); «спине / уныло / ныло / мыло / ло», «душ / уш / ш» («БАНИ»); «Лики / клики / ролики / кролики / королики», «А / мы / умы / думы», «Подскоки / скоки / коки» («СКЭТинг-РИН»).

⁷ Об этом свидетельствует стихотворение «Я — странный странник...», в котором автомобиль представляет собой элемент повседневной жизни лирического героя.

3. «СКЭТинг-РИН» как культурное пространство

Будучи четвертым состоянием бытия⁸, культура обладает всеми качествами любого из остальных состояний и разворачивается во времени и пространстве. Пространство выступает важнейшей характеристикой бытия, от его восприятия непосредственно зависит деятельность человека по освоению и переработке окружающего мира. А «образ пространственных ориентиров», по мнению Е. В. Орловой, «сформировал у человека разделение на “свое” и “чужое”, что, впоследствии, вылилось в выделение национального, социального единства пространственного сосуществования» (Орлова 2010: 44). Таким образом, человек вынужден находиться в культурном пространстве, где он формирует себя и окружающую его действительность.

Ю. Лотман рассматривает культуру как текст, который является комплексом информации. По его словам, «знаки образуют тексты, тексты — культуру, культуры — семиосферу. Подобно тому, как пространство культуры образуется всеми текстами, созданными, создаваемыми и могущими быть созданными в данной культуре, так и семиосфера — это культура всех культур и среда, обеспечивающая возможность их появления и существования» (Лотман 2002: 20) Благодаря знаковым свойствам создаваемые культурой пространственные модели «находятся между конкретно воспринимаемым формальным пространством и внутренним содержательным пространством» (Орлова 2010: 47) и превращаются в пространство общей памяти.

28 января 1914 г. состоялась премьера немого фильма В. Касьянова «Драма в кабаре футуристов № 13» с участием московских футуристов, поэтов и художников кратковременного художественного объединения «Ослиный хвост» — Н. Гончаровой, М. Ларионова, В. Маяковского, братьев Бурлюков, В. Максимовича. Название фильма произошло от московского кабаре «Розовый фонарь», которое называлось также «Кабаре № 13». Это заведение приобрело популярность в артистических кругах начала XX в. и было местом времяпрепровождения художников. К тому же ряду произведений можно отнести и стихотворение В. Каменского «Я — странный странник...» (1914):

Я — странный странник
Странных стран —
<...>

Накофеепьёмся.
Покатаемся на автомобиле.
Заедем на аэродром.
На аэроплане
Я изысканный пилот.
<...>

⁸ М. С. Каган выделяет четыре состояния бытия: бытие природы, бытие общества, бытие человека, бытие культуры, см.: Каган 1993: 30.

С аэродрома на авто
 Поедем в цирк —
 Там новые аттракционы
 (И вспомним о моих гастролях
 На коне Поэта и оратора)
 И там чемпионат борцов
 Заикин — Вахтуров — Поддубный
 Негр Ципс и Клеменс Буль —
 Арбитр Алеша Кельцев.

Из цирка в Варьетэ.
 Шампанское с певицами,
 Жареный миндаль и розы.
 А потом, домой
 Пить кофе по-турецки.
 <...>

Указанные выше места — кабаре, цирк — и другие, изображаемые в сборнике «Танго с коровами» — бани, галерея в доме С. Шукина, скетинг-ринг, с одной стороны формировали образ жизни человека начала XX в., с другой — они и есть культурное пространство, передающее чувственное восприятие того времени. Особняк коллекционера С. Шукина, например, являлся «святым» местом, куда молодые художники 1910-х гг. ходили, как на паломничество. В поэме «ДВОРЕЦ С. И. ЩУКИНА» В. Каменский называет картины современных французских художников-модернистов, передает их цветовую палитру, наполняя поэму своими впечатлениями и комментариями. Это произведение представляет собой своего рода путеводитель, который сопровождает не только посетителя того времени, но и нас, позволяя нам понять, как выглядела эта сокровищница, которая оказала сильное влияние на формирование нового взгляда русских художников на искусство.

Поэма «СКЭТинг-РИН» была опубликована трижды: она впервые увидела свет в феврале 1910 г. (в книге «Нагой среди одетых»), затем была опубликована в марте того же года в «Первом журнале русских футуристов», а в апреле автор включил ее в книгу «Танго с коровами».

По содержанию все издания совершенно одинаковы, лишь немного отличаются в композиционном и типографском плане. В журнальном варианте поэма обрамлена прямоугольником, а в книжном — пятиугольником. И в первом, и во втором варианте мы видим «строфу»-логогриф (Парнис 2000: 673) с длинной пологой «лесенкой» слов — целые строчки, набранные из букв «о» и изображающие цепочку роликобежцев, растянувшуюся вдоль узкого катка. В этой же строфе наблюдается и обилие звуков «ж», «ч», ассоциирующихся с «жужжанием» толпы и вызывающих ощущение веселого движения. Нижний левый «столбик» является треком «сильного» пола, и здесь перечисляется «ансамбль» мужской одежды — фрак, галстук, перчатки. В середине поэмы

переданы различные движения («ног», «скоки», «подскоки») и «страсти» («суетенёр»). В правом верхнем столбике тон становится романтичнее. Вместо танго здесь танцуют вальс и дарят представительницам прекрасного пола цветы («гвоздика», «нарцисс», «роза»). Таким образом, «роликобежный каток превращает всю остальную площадь пятиугольника в место “закулисного” кипения страстей поклонников катка, отвлекает от скучного, обывательского ритма жизни»⁹.

Скэтинг-ринг и танго вошли в обиход столичных жителей в предоктябрьское десятилетие и стали неотъемлемой частью городской жизни. О популярности этих развлечений свидетельствуют многочисленные художественные тексты. Б. Пастернак, например, называет обе столицы «царством танго и скетинг-рингов» («Люди и положения»). А. Толстой и А. Куприн в свою очередь обращают внимание на массовое увлечение роликовыми коньками и описывают атмосферу и шум на катке:

Из хрусталя и цемента строились банки, мюзик-холлы, скетинги, великолепные кабаки, где люди оглушались музыкой, отражением зеркал, полуобнаженными женщинами, светом, шампанским. (А. Толстой «Хождение по мукам», 1921)

Едем на скетинг-ринг. Круглый, гладкий, как лед, манеж, а в местах для зрителей — пропасть публики, и, что всего обиднее, половина из них — наши хорошие знакомые, со многими из которых я имею солидные деловые связи. На манеже молодые люди обоего пола бегают и крутятся, как сумасшедшие, на коньках с колесиками. Грохот невыразимый! (А. Куприн «Мученик моды», 1910)

Роликовые коньки появились еще в конце XVIII в., а в начале XX столетия катание на них приобрело огромную популярность. Почти во всех странах открывались специальные катки — скетинг-ринги (см. Славский 2004: 574–575). В Россию этот вид спортивного развлечения пришел примерно в 1910-е гг. Увлечение горожан меняло пространство города — началось строительство площадок для скетинг-рингов. Например, к началу XX в. на углу Арбата был открыт великолепный ресторан «Прага» с лучшим бильярдом и скетинг-рингом на крыше (Беловинский 2012), а в Екатеринодаре (совр. Краснодар) в 1910 г. уже было построено здание, которое предназначалось специально для этого развлечения. В том же году в Одессе появился скетинг-ринг на Греческой улице, 48.

Д. Николаев называет 1910 г. «пиком популярности» скетинг-рингов: в Санкт-Петербурге работало сразу несколько больших катков. «Если хотите быть изящными и грациозными, катайтесь на колесных коньках!» — так гласило рекламное объявление на первой странице газеты «Речь». Самым сенсационным событием явилось открытие в апреле 1910 г. в здании во дворе «дома М. И. Лопатина» катка, оборудованного «по последнему Парижскому

⁹ Будетлянский клич. Футуристическая книга. М.: Фортуна ЭЛ, 2006. С. 42–43.



Илл. 5. «Скэтинг-рин» из «Первого журнала русских футуристов» (слева) и книги «Танго с коровами» (справа)

образцу», а в декабре того же года товарищество «Роэль-Ринкерс» завершило строительство «Американского скетинг-ринга» на Марсовом поле, который современники называли «Дворцом пьяноблудия» (Николаев 2019: 19).

Скетинг-ринги во многом определяли атмосферу эпохи. Не случайно К. Чуковский в статье «О Северянине» писал про поэта следующее: «Не только темы и образы, но и все его вкусы, приемы, самый метод его мышления, самый стиль его творчества определяются веерами, шампанским, ресторанами, бриллиантами. Его стих, остроумный, кокетливо-пикантный, жеманный, жантильный, весь как бы пропитан этим воздухом бара, журфикса, кабаре, скетинг-ринга» (Чуковский 1914: 95).

Описание популярности и атмосферы скетинг-ринга нашло отражение и в одноименном рассказе В. Катаева. Вспоминая о своем детстве в Одессе, писатель подробно рассказывает, как выглядят роликовые коньки, какой шум они издадут: «Скетинг-ринг представлял собой асфальтовый каток в специальном закрытом помещении, у входа в который вечером зажигались гелиотроповые электрические фонари, и на жаркую улицу вылетали зазывающие звуки матчиша, в которых тоже чудилось нечто порочное». Видя ходивших туда с роликовыми коньками молодых богатых господ и дам, он и другие мальчики «смутно догадывались, что дело тут не только в катании на роликовых коньках» (цит. по: Руднева 2018).

Все вышеупомянутые описания и цитаты, на наш взгляд, могут служить в качестве контекста поэмы В. Каменского «Скэтинг-рин». И это доказывает, что создавая поэму-картину, поэт фиксирует и свое наблюдение над современной ему жизнью. А скетинг-ринг, изображаемый в текстах писателей первой половины XX в., представляет собой не только реальное, но и несущее память культурное пространство.

4. Заключение

«Железобетонные» поэмы В. Каменского автобиографичны. Кроме «КОНСТАНТИНОПОЛЯ», все остальные поэмы связаны с такими конкретными московскими заведениями, как театр-кабаре ЗОН, цирк братьев Никитиных и роликовый скэтинг-рин (в наши дни на месте этих заведений находятся Концертный зал им. П. И. Чайковского, Театр сатиры и сад «Аквариум»), бани (Центральные или Сандуновские), а также галерея в доме С. И. Шукина (Аксенкин 2006: 9). В данной статье мы рассмотрели внутреннюю организацию поэмы «БАНИ», «ДВОРЕЦ И. С. ШУКИНА», построенных по коллажному принципу, и проанализировали культурное пространство в поэме «СКЭТтинг-РИН», менее замеченной исследователями. Поэма кажется нам интересной тем, что она не только визуально ассоциируется с предметом изображения, роликовым катком, но и передает атмосферу своего времени — «эпохи роликовых коньков», а также мировосприятие поэта. В этом плане мы можем назвать В. Каменского «художником современной жизни» — он пишет и схватывает тот образ современной жизни, который лично наблюдает и воспринимает. И мы, глядя на его «картину», начинаем приводить в движение механизм ассоциаций с жизнью начала XX в.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенкин А. П. 2006. Предисловие к «Нагому среди одетых» В. Каменского и А. Кравцова // *Будетлянский клич. Футуристическая книга*. М.: Фортуна. С. 9–10.
- Беловинский Л. 2012. *Жизнь русского обывателя. На шумных улицах градских*. М.: Кучково поле.
- Гаспаров М. 2004. *Русский стих начала XX века в комментариях*. 3-е изд. М.: КДУ.
- Голубицкая Н. В. 2019. Simultaneità, simultanéisme, simultanéité: концепция симультанности и ее модификации в авангардистской эстетике // *Вестник Пермского университета*. № 11 (3). С. 111–122.
- Каган М. С. 1993. Пространство и время как культурологические категории // *Вестник СПбГУ*. Сер. 6. Вып. 4. С. 30–40.
- Каменский В. 1990. *Из литературного наследия. Танго с коровами. Степан Разин. Звучало вешняки. Путь энтузиаста*. М.: Книга.
- Карасик М. 2017. «Читайте обойные книги!»: «железобетонные поэмы» Каменского // А. А. Россомахин (сост.). *Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования*. СПб.: Издательство Европейского университета. С. 169–197.
- Ковтун Е. Ф. 1989. *Русская футуристическая книга*. М.: Книга.
- Крученых А., Хлебников В. 1999. Слово как таковое // В. Терёхина, А. Зименков (сост.). *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания*. М.: Наследие. С. 46–49.

- Лотман Ю. 2002. Семиотика культуры в тартуско-московской семиотической школе // Ю. М. Лотман. *История и типология русской культуры*. СПб.: Искусство. С. 5–20.
- Магаротто Л. 2000. «Типографическая революция» итальянского футуризма и художественная деятельность В. Каменского и И. Зданевича // М. Б. Мейлах, Д. В. Сарабьянов (ред.). *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева*. М.: Языки русской культуры. С. 480–488.
- Маринетти Ф. 1914. Технический манифест футуристической литературы // *Манифесты итальянского футуризма*. М.: Типография Русского Товарищества. С. 36–42.
- Маринетти Ф. 1914а. Беспроволочное воображение и слова на свободе // *Манифесты итальянского футуризма*. М.: Типография Русского Товарищества. С. 59–66.
- Молок Ю. 1991. Типографские опыты поэта-футуриста // В. Каменский. *Танго с коровами: Железобетонные поэмы. Факс. издание*. М.: Книга. С. 1–6.
- Николаев Д. Д. 2019. Рассказ А. Т. Аверченко «Без почвы» и журнал «Скетинг-ринг»: поэтика и контекст // *Гуманитарные парадигмы*. № 1 (8). С. 18–31.
- Орлицкий Ю. 2017. Каменский как первооткрыватель новых форм в русской поэзии // А. А. Россомахин (сост.). *Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования*. СПб.: Издательство Европейского университета. С. 155–167.
- Орлова Е. В. 2010. Культурное пространство: определение, специфика, структура // *Аналитика культурологии*. № 3. С. 42–53.
- Парнис А. Е. 2000. О метаморфозах мавы, оленя и воина // А. Е. Парнис (ред.). *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. М.: Языки русской культуры. С. 637–695.
- Поляков В. В. 2007. *Книги русского кубофутуризма*. Издание второе, исправленное и дополненное. М.: Гилея.
- Росомахин А. А. (сост.). 2017. *Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования*. СПб.: Издательство Европейского университета.
- Руднева Т. 2018. Интересная Одесса: как городская молодежь развлекалась в начале прошлого века // *Волнорез* // Электронный ресурс: <<https://volnerez.com.ua/interesting-odessa-kak-gorodskaya-molodezh-razvlekalas-v-nachale-proshlogo-veka/>>.
- Сарабьянов А. Д. Алогизм // *Энциклопедия русского авангарда* // Электронный ресурс: <<http://rusavangard.ru/online/history/alogizm/>>.
- Славский Р. Е. 2004. Роликобежцы // Е. Д. Уварова (сост.). *Эстрада России. XX век: Энциклопедия*. М.: Олма-пресс. С. 574–575.
- Стригарёв А. 1995. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // *Вопросы искусствознания*. № 1–2. С. 505–539.
- Чуковский К. 1914. *Лица и маски*. СПб.: Шиповник.
- Barron S., Tuchman M. 1980. (ed.). *The Avant-garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Compton S. 1978. *The World Backwards: Russian Futurist Books. 1912–1916*. London: British Library.
- Compton S. 1992. *Russian Avant-garde Books. 1917–1934*. London: British Library.

- Harte T. 2004. Vasily Kamensky's "Tango with Cows": A Modernist Map of Moscow. In: *The Slavic and East European Journal*. Vol. 48 (4). Pp. 545–566.
- Janecek G. 1984. *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930*. New Jersey: Princeton University Press.
- Leclanche-Boule C. 1995. *Zaoum: Les Livres Futurists Russes*. Paris: Bibliothèque publique d'information Centre G. Pompedou.
- Markov V. 2006. *Russian Futurism: A History*. Washington, DC: New Academic Publishing.
- Rowell M., Wye D. 2002. *The Russian Avant-Garde Book, 1900–1934*. New York: Museum of Modern Art.

АЯ КАВАМУРА

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КНИГИ: ОФОРМЛЕНИЕ АЛЬБОМОВ ЛИСИЦКОГО В 1930-е ГОДЫ

Эль Лисицкий — один из выдающихся художников русского конструктивизма. В отличие от конструктивистов, которые работали в ИНХУКе (Институт художественной культуры) и ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские) в Москве, он играл активную роль не только в России, но также на Западе, особенно в Германии. В 1920-е гг., общаясь с западными художниками, он оформлял книги и проектировал выставочные помещения. Все его работы были в то время новаторством.

В этой статье, подробно анализируя фотоальбом «Индустрия социализма» Лисицкого, я рассмотрю интермедиальность оформленных им книг. Альбом «Индустрия социализма» изображал развитие индустрии СССР под руководством Сталина. Несмотря на то, что альбом издан роскошно и изысканно, его до сих пор подробно не анализировали. Кроме фотографий, он включает иллюстрации, карты, графики, диаграммы и т. д. Очевидно, что Лисицкий сознательно использовал разные средства при составлении книг.

Как известно, Лисицкий участвовал в работе графического журнала «СССР на стройке», который в 1930-е гг. занимался пропагандой Сталина, поэтому иногда считают, что художник изменил экспериментальному характеру своего раннего периода. Однако в этих работах наблюдается влияние кино и фотографии как новых медиа того времени и интерес к оформлению пространства, основанный на опыте архитектуры. Можно считать, что в пропагандистских работах в 1930-е гг. он снова раскрыл новый творческий метод оформления книг.

В первой части этой статьи я проанализирую прием дизайнера в альбоме «Индустрия социализма». Во второй части, рассматривая теорию оформления книг Лисицкого, я покажу, что в 1930-е гг. он составлял фотоальбомы по другому принципу, отличающемуся от теорий 1920-х гг. В третьей части, анализируя планирование выставки «Пресса» в 1928 г., я рассмотрю ее как основание для приема оформления альбома 1930-х гг. Я покажу, что его графический дизайн 1930-х гг. был не только пропагандой, а медиальным опытом, включающим принципы разных жанров: фотографии, кино, архитектуры, графики, статистики и т. д.



Илл. 1. «Индустрия социализма» (1935)

1. Мастерство фотоальбома «Индустрия социализма»

В 1930-е гг. Лисицкий оформлял многие альбомы и графические журналы, в которых главным материалом стала фотография. В 1932 г. он начал заниматься известным графическим журналом «СССР на стройке». Его издавали на нескольких языках, чтобы сообщить всему миру о развитии СССР под руководством Сталина. Кроме «СССР на стройке», Лисицкий сделал еще несколько альбомов, например, «Советские субтропики» (1934) и «Пищевая индустрия» (1936), составленных из графики и фотографий. Эти книги малоизвестны и до сих пор недостаточно рассмотрены в рамках исследования творчества Лисицкого.

Альбом «Индустрия социализма» (1935), изданный ИЗОГИЗом (Государственное издательство изобразительных искусств) в Москве, это грандиозная работа, включающая в себя шесть томов и карты. Можно считать, что это один из шедевров Лисицкого в 1930-е гг. Сначала рассмотрим приемы и устройство этого альбома, поясняя содержание.

Темы каждого тома: «Новое лицо СССР», «Большевики разбудили естественные богатства страны», «Машиностроение — ключ реконструкции», «Вперед! Наверх!», «Мужчина — на трактор, СССР — на автомобиль», «Это живые люди, это мы с вами». В обложке каждого тома использовался металлический материал, как будто показывая успехи тяжелой промышленности (Илл. 1).

В «Индустрии социализма» участвовали выдающие фотографы: Макс Альперт и Аркадий Шайхет, работавшие в журнале «Советское фото», Владимир Грюнталь и Елизар Лангман, члены группы «Октябрь». В книге показаны их разные снимки. В 1930-е гг. в графическом дизайне Лисицкого фотография стала главным средством. В статье «Наша книга», опубликованной по-немецки в 1926–1927-х гг. в Майнце, он пишет, что, если изобретение Гутенберга являлось «наивысшим достижением книжного искусства», то фотография — «основополагающим изобретением» наших дней (Лисицкий 2004 [1926/1927]: 132). Лисицкий отмечает, что после революции аудиторией стала «огромная масса людей полуграмотных», и пишет: «Фотография и поныне является таким видом



Илл. 2, 3. «Индустрия социализма» (1935)

изображения, который наиболее понятен всем» (там же: 134). Он считал, что книга должна быть доступна для всех и фотография может решить эту задачу.

Кроме того, Лисицкий считал, что фотоальбом заменит не только текстовую книгу, но и также живопись:

Благодаря изобретению станковой живописи, были созданы великие произведения искусства, однако сила воздействия их уже утрачена. Победу одержали кино и иллюстрированный еженедельник. (Лисицкий 2004 [1926/1927]: 138)

Фотография может воздействовать на массы и обладает силой фиксировать действия в точности. Кроме того, она производится механическим способом. Это отличает ее от станковой живописи, которая создается руками художников. Для Лисицкого фотоальбомы являлись новыми медиа нового времени.

Однако чтобы развивать сюжет и разворачивать тему недостаточно просто показать фотографии. Чтобы разрешить эту проблему, Лисицкий использовал фотомонтаж как прием. В первом томе мы видим массу людей, слова Сталина, фотографию руководителя (Орджоникидзе), вновь построенный завод, карту, показывающую индустриализацию СССР (Илл. 2, 3). Таким образом, альбом показывает, что индустриализация в СССР была выполнена под руководством партии, а народ поддерживал ее. Здесь фотографии показывают развитие индустрии в СССР, подобно тому как слова рассказывают сюжет.

Несколько фотографий сняты в необычном ракурсе. В пятом томе «Мужчина — на трактор, СССР — на автомобиль» показан длинный ряд готовых машин, отправляющихся в город и в колхоз (Илл. 4). С помощью ракурса ряд машин продолжается до края картины. Фотограф Борис Игнатович утверждал, что такая необычная точка зрения дает «максимальную конденсацию фотографии» (Turitsyn 1996: 72). Резкий ракурс был не только формальным приемом, но он был эффективен для изображения множества производственных вещей.

Также в альбоме используются разные иллюстрационные диаграммы, которые показывают развитие индустрии в СССР (Илл. 2). Эти иллюстрационные диаграммы позже были названы венским экономистом Отто Нейратом



Илл. 4. «Индустрия социализма» (1935)

Isotype. Он вместе с художником Гердом Арнцем создал Isotype — символическую иллюстрацию представления количественной информации. В 1932–1934 гг. Нейрат и Арнц несколько раз посещали Москву и сотрудничали при создании Всесоюзного научно-исследовательского института изобразительной статистики и его издательства ИЗОСТАТ. В альбоме изобразительная статистика придает точность и доверие развитию индустрии в СССР.

В альбоме используются маленькие листы, сложенные среди страницы. Они характерны для оформления книги Лисицкого и часто появляются в разных местах альбома. Исследователь Олива Мария Рубио отмечает, что этот прием «меняет читающий ритм» (Rubio 2014: 18). На маленьком листе в горизонтальном формате изображены панорамные ландшафты. Они занимают дополнительное место в книге. Можно считать, что Лисицкий был намерен расширять пространство в книге. В пятом томе на страницах обычных размеров показан посев семян самолетом, а на меленькой сложенной странице показан трактор (Илл. 5). Таким образом, сложенные страницы часто умножают сюжет.

Кроме бумаги и кожи, в альбоме используются необычные материалы: картон, восковка, ткань, металл, пластмасса, целлулоид (Илл. 6). Это напоминает коллажи, созданные художниками авангарда, например, Иваном Пуни и Павлом Мансуровым. Читатель ощущает фактуру разных материалов. Кроме того, рождается новая мысль о том, что прозрачные материалы и тонкие листы бумаги накладываются на следующую страницу. Например, во втором томе рисунки природы на прозрачной бумаге накладываются на фотографии заводов на следующей странице. Это означает, что деревня превратилась в город тяжелой индустрии. В этом проявляется тот же эффект, что и в фотомонтаже.

Несколько приемов Лисицкого в фотоальбоме напоминают кино. В первом томе используется длинная серия фотографий, похожая на кинолентку (Илл. 7). В шестом томе появляются белые окна, похожие на киноэкран (Илл. 8). Когда читатель разворачивает страницу, он видит, что рисунки меняются, как будто это образ на экране. На страницах шестого тома показан дворец культуры.



Илл. 5, 6. «Индустрия социализма» (1935)

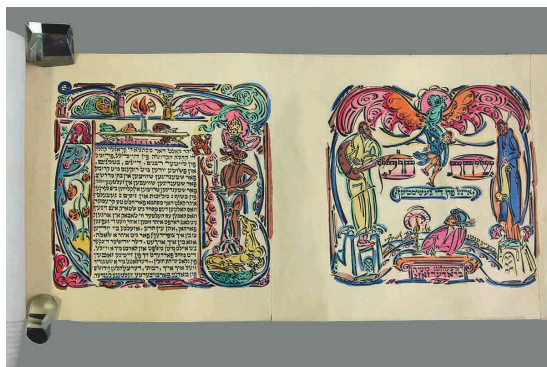


Илл. 7, 8. «Индустрия социализма» (1935)

В верхней части страницы находится фотография зала, а в нижней части — внешний вид здания. Читатель смотрит на эту страницу, как будто смотрит на кинокадры, снятые с разных точек. Эти приемы показывают, что Лисицкий оформлял альбом под влиянием кино.

В шестом томе изображается хорошая жизнь людей в социалистической стране в области образования, жилья, благополучия и развлечения. Здесь кино и кинотеатр представляются как популярные развлечения народа. В статье «О методах оформления книги» Лисицкий пишет: «Монтаж в книге должен придвинуть ее к фильму и соответствовать тексту (Лисицкий 2004 [1928?]: 183). Он уверен, что фотоальбом действует на читателя как кино.

Таким образом, «Индустрия социализма» является тотальной книгой, объединяющей приемы разных жанров искусства: фотографии, кино, рисунок, статистики, пропагандистского плаката. Коллекционер художественных книг Михаил Карасик отмечает, что «Издание “Индустрии социализма” является успехом тяжелой и печатной индустрии» (Karasiĭk 2015: 215). «Индустрии социализма» — не только синтез разных видов изобразительного искусства, но и разных видов печатной техники.



Илл. 9. «Пражская легенда» (1917)

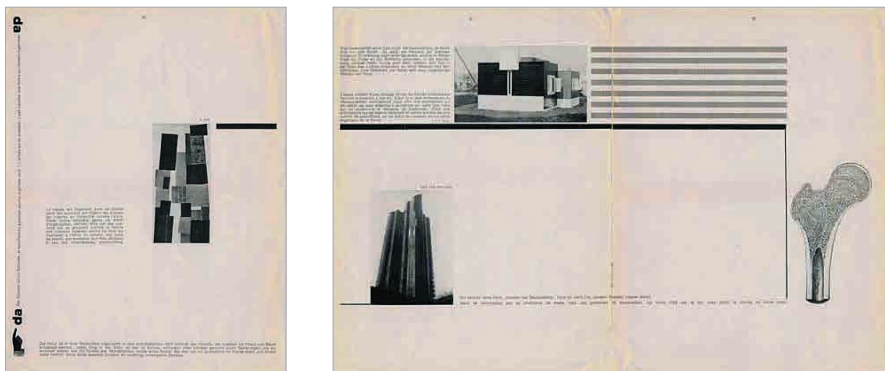
2. Артикуляция и синтез: две причины оформления книги

Альбом «Индустрия социализма» был создан с помощью совсем других приемов, чем те, которые использовал Лисицкий в оформлении книг в 1920-е гг. Вначале мы рассмотрим книги, созданные Лисицким в 1920-е гг.

Лисицкий начал заниматься работой над книгами во время революции. Тогда возникло движение возрождения еврейской культуры, и он в нем участвовал. Он выполнял рисунки к еврейским сказкам и песням. В 1917 г. он создал книгу «Пражская легенда» в виде свитка (Илл. 9), подражая формату Торы — священной еврейской книги. По всей видимости, Лисицкий, который был еврейского происхождения, под влиянием Торы рассматривал книгу как непрерывное продолжение и считал оформление книг разделением этого континуума с помощью страниц и других способов.

Рассмотрим следующий пример, чтобы понять, как он разделял содержание при оформлении книги. В 1924 г. он издал номер 8–9 журнала «Мерц» вместе с немецким дадаистом Куртом Швиттерсом. Тема этого номера — природа, и там были сопоставлены формы природы и искусственных объектов (зданий, живописи и т. п.) вместе с текстом. В журнале Лисицкий использовал линию особым способом. Например, линия соединяет 80 страницу с 81 и заканчивается в середине 82 страницы (Илл. 10). Здесь линия выполняет двойную роль — соединения и разделения страниц, и заново артикулирует их разделение.

Подобный прием был использован также в тексте. Книга «Сказ про два квадрата» (1922) развивает отвлеченный сюжет: два квадрата прилетели на землю, разрушили черное и построили красное. В книге нет истолкования текстом, поэтому читателям надо воображать сюжет, составленный геометрическими формами. В начале книги написано: «Не читайте, берите бумажки, столбики, деревяшки, складывайте, красьте, стройте». Здесь, одновременно разделяя и соединяя три существительных и глагола, линии визуально показывают грамматическую структуру фразы.



Илл. 10. «Мерц» (1924, № 8–9, с. 80–82)

Лисицкий считал, что печатный текст, читаемый глазами, полностью отличается от речи, воспринимаемой на слух. Речь обычно сопровождается жестами, мимикой и колебанием голоса говорящих, и это помогает слушателям понимать речь. Однако в читаемом тексте этого нет, поэтому Лисицкий считал, что надо ставить разрывы при составлении страницы. В написанной по-немецки статье «Типографские факты» он пишет:

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZчтобыписьменновыразитьвашимысливыдолжнысоединитьвцельэтизвукинепрерывноввидеоопределенныхкомбинаций. Но — нет. (Lissitzky 1925 [1992]: 359, Лисицкий 2004 [1925]: 112)

Здесь Лисицкий показывает, что предложение без интервалов трудно или даже невозможно читать. Далее в докладе «О методах оформления книги» он отмечает:

Для того чтобы объяснить то, что я говорю, я изображу на доске буквы так, как бегут звуки, без интервалов, одни буквы. Вы видите, что ничего не понятно. Начинаю членить. Делать паузы. Это артикуляция одна из основных задач новой полиграфии. (Лисицкий 2004 [1928?]: 181)

Теперь очевидно, что прием оформления книг Лисицкого — «членить», «делать паузы» и «артикулировать». Как было указано выше, в книгах «Мерц» и «Сказ про два квадрата» использовалась линия, которая разделяет, членит и одновременно соединяет слова и страницы. Поэтому в 1920-е гг. принципом оформления книг Лисицкого была артикуляция, то есть одновременное соединение и разделение страниц или слова.

Оформление книг Лисицкого в 1930-е гг., как было указано выше в разделе об «Индустрии социализма», основано на совсем другом принципе — монтаже. Когда фотография связана с другими фотографиями, она приобретает новое значение. При составлении серии фотографий появляется новый сюжет, здесь действует принцип синтеза.

Можно считать, что сложенные листы открывают новое место в книге и дополняют пространство. Этот опыт полностью отличается от принципа артикуляции, потому что здесь Лисицкий намерен дополнять страницы и увеличивать пространство. На фотографии на сложенных страницах представлено другое действие. Таким образом, в одной книге параллельно разворачивается несколько сюжетов, и сложенные страницы часто умножают сюжет.

Этот прием параллельности и многослойности сюжетов напоминает теорию фотографии Сергея Третьякова. Он высоко оценил фото-серию «Один день из жизни Филипповых», которую снимали Макс Альперт и Аркадий Шейхет. Она была опубликована в журнале «Пролетарское фото» № 38 в 1931 г. Этот репортаж показывает повседневную жизнь рабочей семьи в Москве. Семью составляют отец, мать, сын-инженер, сын-студент, две дочери, маленький сын из детского сада. Относясь к семье и к обществу, каждый член семьи проводит время: папа и старший сын работают на заводе, дочери ходят в школу, мать работает дома, и все они завтракают, ужинают и отдыхают. Фотосерия показывает и соединяет их повседневную жизнь, а в журнале параллельно разворачиваются разные линии жизни. Критик Третьяков оценил структуру этой фото-серии так:

Осуществленный Союзфото серийный снимок семьи Филипповых ценен именно тем, что в нем показанный человек становится огромным весом, ибо он выступает перед нами не как лицо, не как изолированная персона, а как частица нашей активной социальной ткани, от которой идут корешки ее включений по разнообразнейшим линиям — производственной, общественно-политической, семейно-бытовой. (Третьяков 1931: 45)

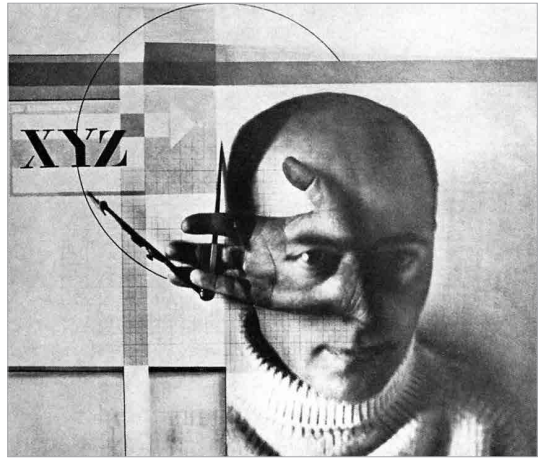
Третьяков считал, что фотосерия «Один день из жизни Филипповых» была успешна в том, что она широко изображала жизнь социализма с помощью разных точек зрения семьи. Также в альбоме Лисицкого параллельно разворачиваются разные сюжеты и ситуации в области индустрии. Можно сказать, что он составляет синтетическую «ткань» индустрии социализма. Если принцип оформления книг Лисицкого в 1920-е гг. — артикуляция, то альбомов в 1930-е гг. — синтез.

3. Фотоальбом и выставка

Хотя Лисицкий начал создавать фотоальбомы в 1930-е гг., уже с начала 1920-х гг. он занимался фотографией. Тогда он был уверен в возможностях фотографии. В письме к жене он пишет: «Картина разбилась вместе со старым миром, где она была создана для себя. Новому миру не будут нужны маленькие картины. Если ему нужно зеркало, он имеет фотографию и кино» (Rubio 2014: 13). Лисицкий считал фотографию и кино будущими медиа.

В 1924–1925-х гг. Лисицкий создавал двойную экспозицию в фотографии фотоаппаратом 3 × 18 см. Например, в автопортрете «конструктор» на его лицо

была наложена рука (Илл. 11). На этом автопортрете появляется рука с циркулем на фоне геометрических форм, которые напоминают супрематизм Казимира Малевича. Глаз Лисицкого находится в середине ладони, чтобы подчеркивать его взгляд. На этой фотографии Лисицкий показывает себя как инженер или оператор зрения.



Илл. 11. «Конструктор» (1924–1925)

Также он делал портреты друзей, художников Ханса Арпа и Курта Швиттерса, в двойной экспозиции. Надо отметить, что с самого начала своих занятий фотографией Лисицкий занимался не репортажем и фиксацией реальности, а созданием художественных работ, использующих фотографию как материал. Надо учесть тот факт, что в то время он был болен туберкулезом и ему было трудно ходить на съемки в качестве фоторепортера. С самого начала Лисицкий не снимал фотографию, а создавал.

Его фотография не похожа на репортажную фотографию, а похожа на кино, совершенное монтажом пленки. Действительно, он работал над кино, оформлял каталог выставки японского кино и составил план залов для выставки «Фильм и фото» в Штутгарте в 1929 г. В том же году он познакомился с кинорежиссером Дзигой Вертовым, и с тех пор они крепко подружились. Его фильм «Человек с киноаппаратом» очень повлиял на Лисицкого. Фильм Вертова без конкретного сюжета и текста тематизирует движение и зрение как таковые. Лисицкий высоко оценил его фильм: «он искренне открыл новый путь в киноискусстве — сто современных киноязыков» (Tupitsyn 1999: 38). Здесь очевидно, что на Лисицкого сильно повлиял «киноязык» Вертова, то есть прием соединять кадры и составлять сюжет только образами.

До того как Лисицкий начал работать над фотоальбомами, он планировал выставочные пространства с помощью фотографии. В 1928 г. народный комиссар просвещения Луначарский заказал ему планирование Российского павильона на выставке «Пресса» в Кельне. Цель этой выставки — показать развитие РСФСР в области информации. Кроме того, на выставке требовалось показать индустриализацию, электрификацию, жизнь людей в СССР, профсоюзы, новую политическую организацию и т. д. (Pohlmann 1999: 52). Можно сказать, что такие темы предшествуют фотоальбому «Индустрия социализма».

Поскольку у Лисицкого не было опыта пропаганды, в подготовке выставки принимало участие всего 37 художников. Организация выставки была коллективной работой. По этому поводу М. Тупицына пишет:



Илл. 11. «Фото-фриз» на выставке «Пресса» (1928)

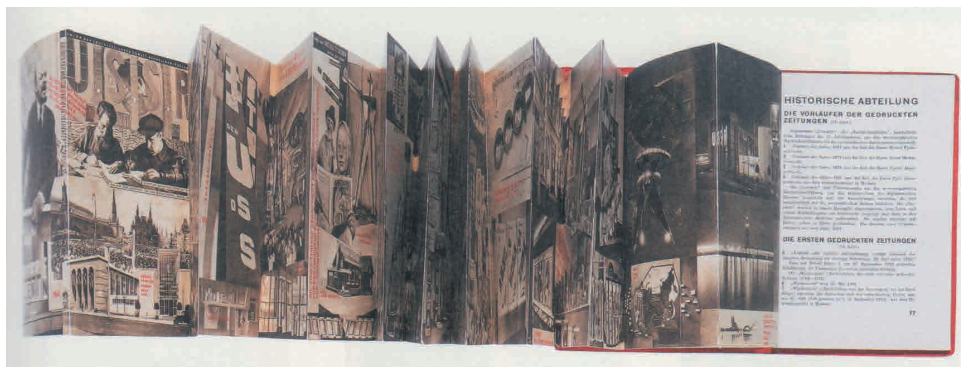
Оформление выставки «Пресса» представляет гораздо более сложную сеть коллективных сил, и трудно оценить это в рамках традиционного метода, совершенного самостоятельным автором. (Turpitsyn 1999: 34)

Объекты для выставки были разработаны в Москве, а потом завершены в Кельне. В оформлении этой выставки Лисицкий играл роль режиссера или кинооператора, который руководит коллективной работой.

На выставке «Пресса» объекты были экспонированы во всем пространстве, а потолок также был покрыт фотографиями. Был создан красный объект в форме звезды,двигающий аппарат в форме трансмиссии, объект для объявлений в форме работницы и солдата, Ленинский уголок и т. д. Один из художников, работавших на выставке, вспоминал: «Необычно оригинальной была свободная планировка павильона, решенного как единое целое, не разделенного на отдельные залы» (Хан-Магомедов 2011: 181). Таким образом, Лисицкий осуществил необычную выставку, которая даже напоминает инсталляции современного искусства.

Целью «Прессы» было сообщить о развитии СССР в разных областях всему миру. Чтобы составить объекты и аппараты, для выставки использовались многочисленные материалы. Студентка ВХУТЕМАСа и дизайнер конструктивизма Семенова вспоминала: «В первый раз мы трогали плексиглас и использовали цветную бумагу хорошего качества, качественную краску, которая не изменяла цвет, серый картон, окрашенный на заводе» (Turpitsyn 1999: 34). Такое использование разнообразных материалов могло быть источником замысла «Индустрии социализма».

Самой замечательной работой на этой выставке был «фото-фриз» (Илл. 12). Связывая разные фотографии, Лисицкий составил его как панно. Его вертикальный размер был 3 метра, горизонтально он простирался на 23,5 метра, а установлен он был на высоте 3 метра. Он назывался «Задача прессы — воспитание масс» и показывал портрет Ленина, рабочих и журналистов с фотоаппаратами.



Илл. 13. Каталог для выставки «Пресса» (1928)

На выставке Лисицкий также оформил каталог в виде складных страниц (Илл. 13). Там показан Ленин, делающий доклад, массы людей, наполняющие Красную площадь, изба-читальня в деревне, инженеры, экспонаты и помещения на выставке и внешний вид здания. Лисицкий оформил этот каталог в той же форме фото-фриза. Этот факт означает, что он осуществил оформление книги и планирование выставочного пространства на основе одного и того же принципа.

Полман (Pohlmann 1999) указывает, что «Именно на выставке “Пресса” фотография и фотомонтаж стали новаторством как составная часть дизайна». В дизайне Лисицкого выставка «Пресса» стала первым опытом, где фотография играла важную роль как материал искусства. В оформлении будущих фотоальбомов Лисицкий следовал приему фотомонтажа, использованному на «Прессе».

* * *

Прием оформления альбомов Лисицкого 1930-х гг. был основан не на принципе артикуляции, характерном для оформления книг 1920-х гг., а на опыте планирования выставочного пространства. Это было интермедийным опытом, вводящим в книгу кино и фильм как новые медиа, живописный коллаж и пространственное искусство. Считается, что «Индустрии социализма» и «СССР на стройке» были не простой пропагандой, а новым опытом позднего авангарда во время технической революции в СССР.

Когда Лисицкий оформлял графические книги, состояние его здоровья стало серьезным. Он сам не видел сцены на фотографиях в альбоме, их снимали другие фотографы. Лисицкий играл роль не фотографа, а манипулятора, составляющего фотографии. Поэтому, находясь в санатории, он был далек от жестокой реальности сталинского режима. Нельзя игнорировать тот факт, что этот выдающийся фотоальбом не отражает реальность, а изображает идеальное общество социализма, о котором Лисицкий мечтал, лежа в постели.

ЛИТЕРАТУРА

- Лисицкий Э. 2004 [1925]. Типографские факты // *Эль Лисицкий: фильм жизни. 1919–1938*. Ч. 7. М.: Новый Эрмитаж–один. С. 112–113.
- Лисицкий Э. 2004 [1926/1927]. Наша книга // *Эль Лисицкий: фильм жизни. 1919–1938*. Ч. 7. С. 132–138.
- Лисицкий Э. 2004 [1928?]. О методах оформления книги // *Эль Лисицкий: фильм жизни. 1919–1938*. Ч. 7. С. 180–186.
- Третьяков С. 1931. От фотосерии к длительному фотонаблюдению // *Пролетарское фото*. № 12. С. 20–45.
- Хан-Магомедов С. О. 2011. *Лазарь Лисицкий*. М.: С. Э. Гордеев.
- Karasik M. 2015. *The Soviet Photobook 1920–1941*. Göttingen: Steidel.
- Lissitzky E. 1925 [1992]. Typographical facts. In: S. Lissitzky-Küppers (ed.). *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Tames and Hudson. Pp. 359–360.
- Pohlmann U. 1999. El Lissitzky's Exhibition Designs: The Influence of His Work in Germany, Italy, and the United States, 1923–1943. In: M. Tupitsyn (ed.). *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet*. New Haven: Yale University Press. Pp. 52–64.
- Rubio O. M. 2014. El Lissitzky. The Experience of Totality. In: *El Lissitzky: The Experience of Totality*. Madrid: La Fabrica. Pp. 9–19.
- Tupitsyn M. 1996. *The Soviet Photograph, 1924–1937*. New Haven: Yale University Press.
- Tupitsyn M. 1999. Back to Moscow. In: *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet*. New Haven: Yale University Press. Pp. 25–51.

AKIKO HONDA

POLITICS OF THE IMAGE OF A SOCIALIST EDIFICE: THE PALACE OF THE SOVIETS IN SOVIET FILMS

The Palace of the Soviets was beyond doubt the most grandiose construction project in the entire history of the USSR. For its construction, the Cathedral of Christ the Savior was demolished, and four architectural competitions were held during 1931–1933 to select a design. Ultimately, Boris Iofan's proposal was selected. His design was revised after the competition following Stalin's remark that the palace should be a monument to Lenin. This led the main building, which was to contain the congress hall to be extended to 415 m in height (making it the world's tallest building), to feature a 100-m statue of Lenin at the top. However, construction was suspended soon after the completion of the foundation due to the German invasion, and it remained so even after the end of the Great Fatherland War.

In default of the actual building, images of the Palace of the Soviets were circulated extensively all over the USSR in both official media and popular culture. Soviet films, in particular, presented the palace as a symbol of a utopian future Moscow. In a comparison of such images from several Soviet films from the 1930s to the 1950s, I investigate how the depiction of the palace evolved and the implications of this for the changing political and aesthetic circumstances of the Soviet Union.

1. THE UNREALIZED PALACE OF THE SOVIETS

Before the development of the Palace of the Soviets commenced, several other projects were already underway to build a new hall for the Congress of the Soviets and the symbolic center of the USSR, such as the Palace of Labor project (1923). However, none of these was ever fully realized. Stalin made the final decision to construct the Palace of the Soviets at some point during 1930–1931 (Хмельницкий 2007: 78). In February 1931, the Soviet government held a preliminary closed competition for the palace design to lay the foundation for an international open competition. During this competition, the Cathedral of Christ the Savior, the largest Orthodox Christian church in Russia, which was built in commemoration of the victory of Napoleon War and christened in 1883, was demolished to provide land for the palace. The preliminary contest had no victor, and on July 18, 1931, the government announced a final

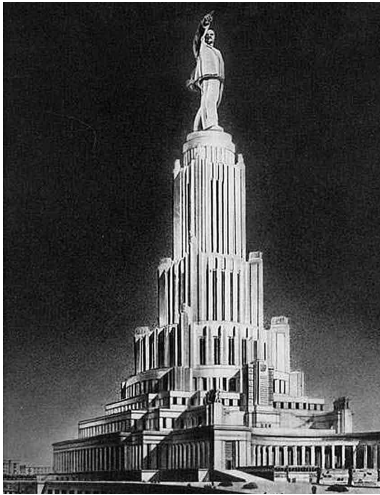


Fig. 1. Palace of the Soviets designed by Iofan, Shchuko and Gelfreikh in 1937

competition, in which there were 272 entries, including 160 amateur designs and 24 submissions by foreign architects (Хмельницкий 2007: 86). Among these were renowned European modernist architects, including Le Corbusier, Walter Gropius, and Erich Mendelsohn. The choice of the council for the Palace of the Soviets was announced to be among works by the young Soviet architect Boris Iofan, the master of Classicism Ivan Zholtovsky, and Hector Hamilton, an unknown American architect.¹ However, no victor emerged. The council announced the opening of a second round, calling on architects to draw on the high points of classical masterpieces for their designs.² Until this point the official Soviet style was a type of functional modernism. However, this was contradicted in this declaration.

The second round of the competition began in February 1932, and 12 teams of leading Soviet architects, including the Constructivists the Vesnin brothers and Moisei Ginzburg, as well as the renowned scholars Vladimir Shchuko and Vladimir Gelfreikh, took part. None won this round, and the following round began in August 1932, with five teams participating. In this round, each work shared a neoclassical style, with the architects ignoring their own styles and principles. The council ultimately decided to adopt the plan presented by Iofan's team. This, however, was not the end of the discussion: Stalin insisted that the palace be taller than the Eiffel tower and that it should be a monument to Lenin.³ Following this demand, the statue of The Free Proletarian to be placed at the top of the palace was replaced with a design for a 100-m Lenin statue (twice as high as the Statue of Liberty), and the height of the palace was increased from 250 to 415 m (Fig. 1).⁴ Shchuko and Gelfreikh cooperated with Iofan and countless other painters, sculptors, and decorators to realize the building as a *Gesamtkunstwerk* or total work of art. This transformed the idea of the palace from a congress hall to the cathedral of a personality cult.

Once construction began, however, fundamental problems remained unsolved: how could such a huge building be built in the absence of any experience in constructing skyscrapers, how to place the statue of Lenin, and how to ensure it would

¹ Cf.: Дворец Советов СССР. М. 1939. С. 8.

² Cf.: Ibid. С. 56.

³ Cf.: Совет строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР, О проекте Дворца Советов // Строительство Москвы. 1933. № 5–6. С. 2.

⁴ Cf.: Архитектурно-технический проект Дворца Советов Союза ССР // Архитектура СССР. 1937. № 6. С. 27–29.



Fig. 2. Stalin and the Spasskaya Tower are depicted next to each other on Nina Vatolina's poster "Thank You Dear Stalin for Our Happy Childhood" (1939)

be visible from the street (it would be too far up to see from the ground) (Терновец 1939: 22). In 1934, the Vesnin brothers and Ginzburg justly criticized the positioning of statues atop buildings that were not visible from the street (albeit without direct reference to the palace) in an article published in *Architecture USSR*, the official journal of the Union of Soviet Architects (Гинзбург, Веснин, Веснин 1934: 67). However, the architectural historian Vladimir Paperny says in his book *Culture Two* (*Культура Два*) that the positioning of the Lenin statue was not a mistake. He writes that the multi-story structure of the palace embodied the hierarchical system of Culture Two (Socialist Realism) and that "a sequence of ascending, gradually narrowing tiers crowned with a human figure, one representing not merely the highest tier (100 m) but the transition to another level of representation" (Паперный 2006: 124). This means that the statue of Lenin, which belongs to the ideal world, should not or could not be seen by the worldly on the streets. Even after the foundation was completed, these problems remained unresolved (Терновец 1939: 22); however, the unexpected German invasion brought construction to a standstill. The steel piles and concrete present at the site were requisitioned for the defense of Moscow.

After the end of the war, Stalin ordered Iofan to revise the design for the palace, but this was never completed. In its place, seven high-rises, the so-called Stalin's Seven Sisters, appeared in Moscow during the first half of the 1950s.⁵ They imitated

⁵ The buildings and their construction periods are as follows: Kotelnicheskaya Embankment Building (1947–1952), Hotel Ukraine (1947–1957), Red Gate Square Building (1947–1953), the main building of Ministry of Foreign Affairs (1948–53), Leningrad Hotel (1949–1954), the main building of Moscow State University (1949–1953), Kudrinskaya Square Building (1950–1954).

the layered structure of the palace, escalating toward the center like a wedding-cake, and they surrounded the now-empty construction site. These high-rises are clearly distinguished from the palace, although they are crowned with spires derived from the Spasskaya Tower in the Kremlin, which was considered as Stalin's headquarters and was his architectural symbol during the late 1930s (*Fig. 2*). That is, Stalin replaced what would be the world's tallest and largest Lenin monument by seven monuments of himself, with only the foundation pit of the palace remaining in the center of Moscow.

The death of Stalin triggered a drastic shift in Soviet architectural policy and design. In November 1954, Nikita Khrushchev officially criticized Stalinist architectural projects, especially their excessive ornamentation, which was considered a waste of resources and an emblem of disregard for public utility. The palace was singled out as the worst and most typical mistake of this aspect of the Stalinist project (Быков, Хрипунов 1958: 11). Consequently, construction of the building was officially discontinued,⁶ and the foundation of the palace was converted into the open-air pool Moscow (1958–1960), 130 m in diameter, built according to Dmitry Chechulin's design. Thus, the world's largest and tallest building was converted into the world's largest open-air heated pool. This became a tourist sight in Moscow during the Khrushchev era, but after the collapse of the USSR, the pool was reclaimed, and the Cathedral of Christ the Savior was reconstructed here, completed in 2000.

2. FILMING THE PALACE IN THE LATE 1930S

The duplication and circulation of images of the Palace of the Soviets began even during the design competition. These were published in newspapers and even printed on matchboxes, chocolate packages, and other consumer items. Popular films adopted images of the palace as part of a depiction of the near future of Moscow. The earliest non-documentary film depicting the palace was Vasili Zhuravlyov's *Cosmic Voyage* (*Космический рейс*), produced in 1936. Its story begins in the future of Moscow, in 1946, when the Soviet Union would accomplish the first manned flight to the moon. However, the three protagonists, an old scientist of space engineering and the designer of the first rocket Sedikh, modeled on the father of rocketry Konstantin Tsiolkovsky, Marina, an assistant to Sedikh's colleague Professor Karin, and the younger brother of a cosmonaut Victor, Andryusha, accidentally leave for the moon on a space rocket named Stalin. During the opening sequence and that of the rocket launch, the Palace of the Soviets appears in the background of the launching pad (*Fig. 3*). The

⁶ To be more precise, Khrushchev planned a new construction project of the Palace of the Soviet on the Lenin Hills (present Sparrow Hills) in the South-Western Administrative Okrug, linked to his plan for decentralizing government offices to this area. Architectural competitions were held twice in 1956 and 1959, but there was no winning plan and the construction project fell through. Cf.: В Совете министров СССР // Архитектура СССР. 1956. № 8. С. 3; Из сообщения государственного комитета Совета министров СССР по делам строительства и союза архитекторов СССР // Архитектура СССР. 1958. № 8. С. 8.



Fig. 3. *The Palace of the Soviets appearing behind the rocket launching pad, and the lower half of the building of the All-Union Institute of Inter-Planetary Communication*



Fig. 4. *The upper half of the building of the All-Union Institute of Inter-Planetary Communication*



Fig. 5. *The rocket flying over the palace*

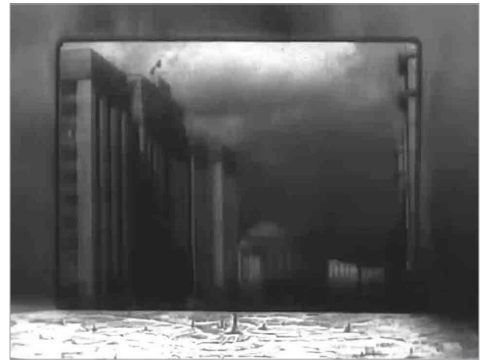


Fig. 6. *Model of the future Moscow with the Palace of the Soviets in the central foreground*

building of the All-Union Institute of Inter-Planetary Communication, which seems to repeat the set-back structure of the palace, shows a sculpture of a rocket occupying its height instead of a Lenin statue (Fig. 4). In these sequences, the palace, placed at a distance from the camera, looks smaller than the launching pad and the institute building, and the rocket flies over it (Fig. 5). The palace was no more emphasized than any other Moscow landmark and it was literally surpassed by the rocket, the symbol of mechanical engineering.

Two years later, Aleksandr Medvedkin's film *New Moscow* (*Новая Москва*) also depicted the palace, but it was founded on completely different principles, namely, the aesthetics of Socialist Realism. This film was intended to praise and celebrate the transformation of the cityscape resulting from Stalin's Moscow reconstruction plan, the General Plan (Генплан), which was adopted in 1935. Alyosha, the main protagonist, a young engineer from Moscow, engaged at the beginning of the film in the construction of a new city in Siberia, is invited to the All-Union Agricultural



Fig. 7-1, 7-2. *The foundation pit of the palace and the reappearance of the cathedral*



Fig. 8. *Palace of the Soviets in “Tomorrow’s Moscow”*

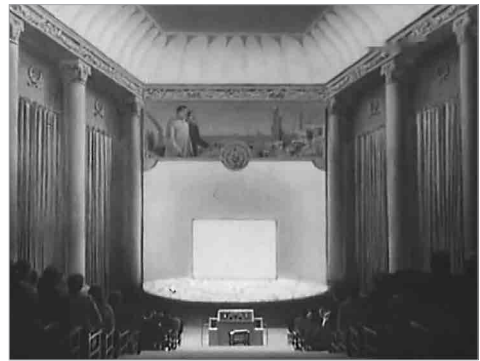


Fig. 9. *Images of Stalin and Kaganovich above the screen*

Exhibition (VSKhV) in Moscow to exhibit his mobile model of the capital, referred to as the living model of Moscow. This model shows how the landscape of the center of Moscow had changed in recent times: old buildings had been demolished, and the new buildings, such as Hotel Moscow (1932–1935) and the Council of Labor and Defense (1932–1935), were constructed.

In this exhibition, the model is not shown but a film, which was probably produced by using the model exhibited in the foreground (Fig. 6). The film consists of two parts, “Today’s Moscow” and “Tomorrow’s Moscow,” and it included a stately cityscape of future Moscow following the completion of Stalin’s General Plan. After opening to a full-capacity audience, the film suddenly plays in reverse, and images of today’s Moscow change into the past ones due to an operational error: new buildings disappear and old buildings, monasteries, and wooden shacks appear again in the capital, one after another. Likewise, the Cathedral of Christ the Savior reappears on the original foundation pit of the palace (Fig. 7-1, 7-2). Here Medvedkin inserts a documentary picture of the foundation under the excavation, which is in sharp contrast with the magnificent image of the completed palace that had appears later in the film.

Alyosha, finally arriving at the exhibition hall, repairs the projector, and the film begins to replay properly, moving from the past through the present and future sequences. The perfected Palace of the Soviets crowns the end of the future part, “Tomorrow’s Moscow,” as the dominant construction of the future capital (*Fig. 8*) accompanied with narration from Zoya (Alyosha’s girlfriend), in which she describes the palace as “a symbol of the greatness and powerfulness of our homeland.”



Fig. 10. *Airplanes fly above the palace*

After the presentation ends, she adds, “This construction project is led by the great Stalin!” A figure of Stalin with his right-hand man Lazar Kaganovich looking at the Moscow landscape is displayed over the stage (*Fig. 9*) assigning him the role of the leader who bringing this grandiose capital into existence.

In the final sequence of “Tomorrow’s Moscow,” the camera gradually moves from a new suburban neighborhood in the Southwestern Okrug toward the center of Moscow and the Palace of the Soviets, and it rises from the bottom to the top of the palace, halting at the Lenin statue. This sequence reaches its climax at this moment, meeting with applause from the audience in the exhibition hall. In this shot, several airplanes also fly above the building (*Fig. 10*); however, this is not intended to show the superiority of science but rather to accentuate the monumentality of the statue. This depiction of the palace embodies the vertical and centripetal characteristics of the aesthetics of Socialist Realism: the object that is placed at the highest point and in the most central position occupies the top of the symbolic hierarchy.

However, the film failed to implement a major canon of Socialist Realism, namely, depicting reality in its revolutionary development. The sequence of “Tomorrow’s Moscow” presents an ideal future Moscow, but at the same time, it reveals that this ideal is only images produced by composing illustrations and miniatures, and it is not reality. This can be considered to be related to the revelation of technique (*обнажение приёма*) strategy, as theorized by formalist Viktor Shklovsky. Medvedkin no doubt admired Stalin and his reconstruction project, although the director of *Happiness* (1934) and *The Miracle Worker* (1936), works characterized by their formalistic and satirical style, could not entirely adapt his style to the contradictions of Socialist Realism.⁷

⁷ The film *New Moscow* once passed censorship successfully, but then it was unexpectedly criticized in *Pravda* and *Izvestia*, particularly it was described as diffuse plot of comedy parts and opportunism, though the depiction of the future Moscow was praised. As a result, the film was abandoned just before its premiere. Cf.: Алевич 1939: 4; Алисов 1997: 34–37; Марголит, Шмыров 1995: 64; Рыклин 1939: 6; Юренев 1959: 236–237; Widdis 2005: 104.



Fig. 11. *Mechanization pavilion and the Stalin statue*



Fig. 12. *Tania making a speech in a pavilion before the Palace*

3. FROM THE LENIN MONUMENT TO THE STALIN MONUMENT

The Palace of the Soviets is portrayed in a more complex way by Grigori Aleksandrov in his film *The Radiant Path* (*Светлый путь*), produced in 1940.⁸ Aleksandrov began as a pupil of Sergei Eisenstein and went on to become co-director with him. After achieving his own independence, he made a name for himself as a master of Soviet musical comedy films, and he won the Stalin Prize twice.

The main protagonist in *The Radiant Path*, Tania Morozova,⁹ played by Aleksandrov's wife Lyubov Orlova, works in a countryside hotel. She is initially an illiterate, unsophisticated girl who has a talent for rational organization (suggested at the beginning of the film in a sequence where she prepares breakfast). Following her encounter with Lebedev, the engineer who becomes her future partner, and the forewoman Pronina, she goes to school and then becomes a factory worker. She begins working in a spinning mill and then a textile factory. She exercises her organizational ability and sets a new record for the number of looms operating simultaneously. Finally, she receives the Order of Lenin at the Kremlin as an outstanding Stakhanovite worker.

After the award is conferred in a ceremony in the Kremlin, Tania exits to an anteroom and, overcome with emotion, begins to sing and dance in front of a huge mirror. Then, suddenly, the story becomes a fairy tale: images of the former Tania appear on the mirror one after another, and she asks one of them to show her what would happen in the future. Her image opens the frame of the mirror like a door and invites

⁸ Aleksandrov has already adopted an image of the Palace of the Soviets in his musical comedy film *Circus* (1936) to design a huge stage set on the circus arena. It was a curious amalgam of Busby Berkeley's musical scenery and Socialist Realism monumentality.

⁹ Tania is modeled after a real woman named Evdokia Vinogradova (1914–1962), a legendary weaver who set a new USSR record and then a world record for the number of looms used at the same time. She got the Order of Lenin in 1935 and was elected as a representative of the Supreme Soviet. Aleksandrov and Orlova interviewed her for studying how to dramatize her life. Cf.: Салис 2012: 235.

the real Tania into the mirror world. As soon as she enters the mirror, the two of them drive off in a flying car toward the future Moscow.

Soon after, the site of the All-Union Agricultural Exhibition (VSKhV), which opened on August 1, 1939 in Ostankino,¹⁰ appears beneath the car, and Tania, now wearing a suit and having become a deputy of the Supreme Soviet, lands on the ground. In the next sequence, driving through the Mechanization Pavilion and past the 25-m



Fig. 13. *Tania and the statue of Stalin*

statue of Stalin there (Fig. 11), Tania arrives at her destination, the Textile Pavilion (the Georgian SSR pavilion was chosen for the filming location). This scene was shot at the real exhibition site, but the following one, in the pavilion, was filmed against a backdrop. In the Textile Pavilion, Tania makes a speech in front of an audience as an ideal model of a Soviet worker, and the Palace of the Soviets rises in the background of the podium (Fig. 12). By contrast with *New Moscow*, which deliberately showed the palace as a simulacrum, in *Radiant Path*, it is depicted as an existing construction in the ideal future world, following the Socialist Realism canon of depicting reality in its revolutionary development.

The depiction of the palace here is unnatural and arbitrary. First, the site of the palace was more than 10 km from the exhibition site, so it would have been impossible to see it behind Tania. Moreover, curiously enough, the Lenin statue to be sited at the top of the palace is never shown; it is always just out of frame. Instead, a statue of Stalin stands to the right side of Tania on the podium (Fig. 13). If the director wanted to show a complete image of the palace that would include the statue of Lenin, it would be sufficient to portray the palace smaller, i. e., further from the pavilion. Nonetheless, this was not done. Why does Aleksandrov depict the palace, but without the statue of Lenin, even though it is a highly important part of the design?

¹⁰ At first, the Exhibition was planned to open for the 20th anniversary of the Revolution and was devoted to the success of agricultural collectivization and mechanization. However, the construction of the exhibition missed the deadline twice, and on the pretext of the second delay, the Communist Party intervened in the planning of the exhibition. As a result, Mikhail Chernov, the head of the Exhibition Committee and the People's Commissar of Agriculture, was arrested along with the general planner, Vyacheslav Oltarzhevsky. The opening was postponed another year, and during this period (1938–1939), the entire design of the Exhibition was changed dramatically. Wooden signboard-like pavilions were replaced by more monumental, neoclassical ones made of stone, with plenty of reliefs, statues, frescos, and murals. These 52 main pavilions were considered as typical models of Socialist Realism in architecture. The final sequences of *Shining Path* were shot right after the opening of the VSKhV in August, 1939. Cf.: Карра, Уманский, Лунц 1936: 3; Корнфельд 1939: 4–13; Салис 2012: 245.

This manipulation may be due to Aleksandrov's intention to emphasize Stalin, not Lenin, as the central figure in the future Moscow. The Palace of the Soviets, a symbol of the reborn capital in Stalin's reconstruction project, was needed, but the statue of Lenin, which might threaten Stalin's commanding position in both the literal and symbolic sense, should be omitted. In these sequences at the exhibition site, the image of Stalin is repeatedly emphasized in the real statue of Stalin at Mechanization Square, the Georgian Pavilion, and the statue of Stalin behind Tania (she often looks toward the statue during her speech, as if asking for confirmation from her leader). The All-Union Agricultural Exhibition was devoted to the great success of Stalin's first five-year plan and in particular, the mechanization and collectivization of Soviet agriculture. We can see from these sequences that Aleksandrov is deliberately depicting Stalin as a great leader on his own, not as a successor of Lenin, which entails removing the image of Lenin from the top of the palace. Ultimately, as in the film *New Moscow*, the palace is revealed in the climax of the story as a symbol of utopian Moscow in the near future, but the director diverts the center of significance from the palace as a monument to Lenin to monuments of Stalin. This is likely because Aleksandrov, one of Stalin's most favorite film directors at the time, concluded that his leader desired to surpass Lenin's authority and occupy the top of the imagery hierarchy himself.

4. STALIN'S SEVEN SISTERS IN POST-WAR SOVIET FILMS

After Soviet victory over the Germans, the project of the Palace of the Soviets was officially resumed, but the construction was postponed and never begun again. As described above, Stalin decided to construct seven monumental high-rises in Moscow from 1947 to 1954, replacing the palace. Images of the palace vanished from Soviet films and were replaced by the Seven Sisters as a symbol of New Moscow. Take for example, *Alyosha Ptitsyn Grows Up* (*Алёша Птицын вырабатывает характер*) in 1953, directed by Anatoly Granik; two of the Seven Sisters, namely, the Kotelnicheskaya Embankment Building and the building of Moscow State University, make a striking appearance in this film.

Alyosha, a third-grade Muscovite boy one day decides to become more responsible and to follow a strict schedule, giving up his childish habits. When he runs into his grandmother's long-time friend Sima and her granddaughter Sashenka on the street, he offers to guide them around Moscow, as they are from a local town and unfamiliar with the big city. First, they go to one of the most splendid Moscow metro stations, the Komsomolskaya (opened in 1952), the epitome of the underground palace style of station, designed in so-called triumphant style. Then he takes them to the Kotelnicheskaya Embankment Building, designed by Dmitry Chechylin and Andrei Rostkovsky, which had just been completed in 1952. This high-rise appears in the film with a fanfare of trumpets, and Alyosha pompously introduces it to the overwhelmed Sashenka and us, the viewers (*Fig. 14*). Having gone up to the observatory in the tower, they enjoy a panoramic view of the capital. This sequence consists of a montage of real shots of Moscow from a bird-eye view combined with a set of the observation



Fig. 14. *Alyosha introduces the Kotelnicheskaya Embankment Building*



Fig. 15. *The main building of Moscow State University, viewed through binoculars*

platform. Using binoculars, Alyosha and Sashenka identify the main building of Moscow State University (1949–1953), the largest and tallest (240 m) of the Seven Sisters, designed by the master of Socialist Realism Lev Rudnev and placed on the Sparrow Hills (at that time called the Lenin Hills) looking over the Moscow River (Fig. 15). Alyosha and Sashenka dream of becoming students at the university, gazing across at the university building, under construction during the shooting of this film. Last, the three protagonists arrive at their destination, Red Square. With a proud smile, their gazes follow up the Spasskaya Tower of the Kremlin to its top, which, as noted, was considered the architectural embodiment of Stalin himself and the prototype of the spiral motif at the top of the Seven Sisters buildings. At this moment, the bell of the Spasskaya Tower rings, signaling the time to say farewell.

In *Alyosha Ptitsyn Grows Up*, buildings closely associated with Stalin are deliberately selected, particularly the newest ones, those just completed or still under construction. Meanwhile, curiously enough, Granik never presents a full view of Lenin Mausoleum at Red Square, Sashenka offers flowers at the Mausoleum, but the three visitors pass without any words, and the bulk of the monument remains off screen (Fig. 16). In other words, the director's intention was not to depict the pre-war Moscow of Lenin but rather the triumphant post-war Moscow of Stalin through the eyes of obedient tourists.

Films like this, thematizing a virtual trip around Moscow, were often produced during the Soviet period, even after the death of Stalin and Khrushchev's 1956 denunciation. For instance, Georgiy Daneliya's best-known film *I Walk around Moscow* (*Я шагаю по Москве*), released in 1963 and expressing the at-



Fig. 16. *The protagonists visiting the Lenin Mausoleum*



Fig. 17. *Kotelnicheskaya Embankment Building*



Fig. 18. *The Lenin statue on the palace, facing the west*

mosphere of the Thaw period, introduced viewers to new places of interest in Moscow that represented the Khrushchev era: New Alvert Street (still under construction at that time), Leninsky Avenue, the University metro station (opened in 1959), and the new movie theater Russia (1957–1961), designed by Daneliya’s teacher at the Moscow Architectural Institute, Yuri Sheverdiyaev.¹¹ However, this open admiration for Soviet leaders and their monumental constructions was gradually disappearing from Soviet films. The Palace of the Soviets, for its part, seemed to be completely forgotten, with only the open-air pool Moscow appeared in several films, and only occasionally. One such film is *Moscow Does Not Believe in Tears* (*Москва слезам не верит*), released in 1979 and directed by Vladimir Menshov, but this place no longer signifies anything other than being a popular spot in Moscow.

After the dissolution of the USSR, the history of the construction of the palace has been characterized as a cultural phenomenon under a totalitarian regime, such as the works published by Dmitry Khmel’nitsky, and demythologized. At the same time the palace has reappeared in post-Soviet media but as a kitsch image, like a structure

¹¹ Cf.: Гнедовский 1962: 15–20; Рогачев 2015: 139–140; Швердяев 1958: 14–16.



Fig. 19. Stalin's office and a panoramic view of Moscow



Fig. 20. Statue of Lenin hidden by clouds

in fantasy or SF films rather than realistic or ideological one. For example, in the 2012 film *The Spy* (*Шпион*), an adaptation of Boris Akunin's alternative history novel *Spy Novel* (*Шпионский роман*) the palace is depicted as fully completed (Костюков 2017: 209–216).

The story of the film takes place in the USSR, in 1941. In the alternative telling, Germany does not invade the Soviet Union, and the construction of the palace is complete. However, from in this telling, two of the Seven Sisters, namely, the Kotelnicheskaya Embankment Building (*Fig. 17*) and the building of Moscow State University, also appear on the backdrop, a curious choice, considering that they were built in place of the palace after the war.

In the film, where it is presented with CGI, the Palace of the Soviets rises in a stately fashion at the center of Moscow, following the design created by Iofan, Shchuko, and Gelfreikh in 1937. However, it features several significant modifications. For instance, the direction that the statue of Lenin faced was altered. In the original design, the statue should face east, toward the Kremlin, but in the film, it faces the west, toward the main building of the Moscow State University (*Fig. 18*). Another notable modification is that on the uppermost layer of the palace, most

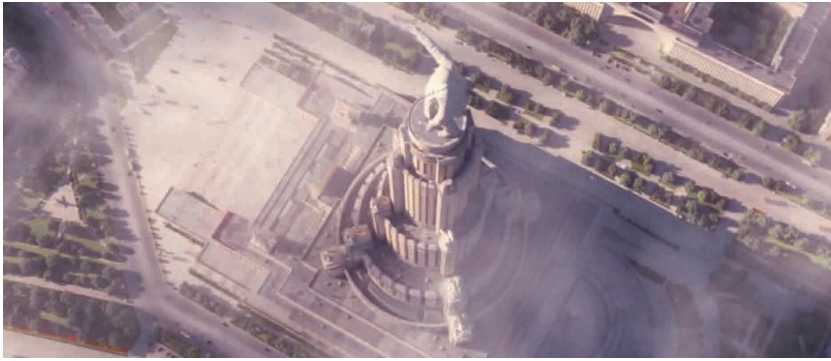


Fig. 21. *Statue of Lenin depicted from a bird's-eye view*

likely under the feet of the statue, Stalin has his office, connected by an elevator to the lower floors. From here, the leader reigns over all of the USSR, commanding a view of Moscow (Fig. 19). The panoramic view is comparable to the all-seeing eye of God. By contrast, as the constructivist architects predicted, the statue of Lenin is hidden in the clouds and is barely visible from the ground level (Fig. 20). In the film, only Lenin's head and back are shown, in a bird's-eye view (Fig. 21), with the statue never being depicted from squarely in front. That is, here, it is not the statue of Lenin but the living Stalin that is depicted as the owner of the palace.

CONCLUSION

The construction project of the Palace of the Soviets began according to Stalin's directives, following the intention to recognize Lenin as the greatest leader of Russia and to justify his succession to Lenin's status. However, in place of the sluggish pace of construction of the real building, images of the palace in mass media, particularly in popular entertainment such as films, played a remarkable role in conveying and diffusing these political messages. In pre-war Soviet films, such as Medvedkin's *New Moscow*, the palace was directly depicted and celebrated as a socialist edifice and the statue of Lenin, a literal giant, occupied its top, the most central and highest place in the future capital. By illustrating the ideal Moscow, the film called on Soviet citizens to voluntarily participate in its realization.

However, the symbolical meaning of the palace gradually shifted, corresponding to the political situation surrounding Stalin. Aleksandrov had already taken the focus away from the palace as a monument to Lenin in his film *The Radiant Path*, and he repeatedly emphasized Stalin statues at the VSKhV exhibition site instead. His film publicized the success of the first five-year plan under Stalin and reflected Stalin's strengthened influence over Soviet politics. This shift of the political center is never definitively asserted in words but hinted at through the manipulation of images. The film presented ideological messages to the Soviet people almost unconsciously. The glorification of Stalin was taken an extreme in post-war films for children in particu-

lar. Granik's *Alyosha Ptitsyn Grows Up* shows Stalin's high-rises as a symbol of a new triumphal Moscow and of Stalin himself, completely ignoring the palace, still under construction. This implied that film makers no longer needed to depict Stalin as a royal pupil of or successor to Lenin.

The Palace of the Soviets was never completed, and these transitions in the image of the palace in Soviet films seem to represent the desire of the Soviet establishment more than its reality; they reflected a gradual shift of symbolic center from Lenin to Stalin. Depictions of this fictional, manipulated landscape with (or without) the palace had an educational function for Soviet citizenry. It presented clear instructions for how they should understand and appreciate reality as portrayed in the media under the Stalin and post-Stalin regime, namely, more than the real Moscow landscape.

REFERENCES

- Алевич А. 1939. Старая история «Новой Москвы» // *Известия*. 9 января. С. 4.
- Алисов В. 1997. Семейная реликвия // *Искусство кино*. № 8. С. 34–37.
- Быков В., Хрипунов Ю. 1958. К итогам общественного обсуждения конкурсных проектов Дворца Советов // *Архитектура СССР*. № 8. С. 11.
- Гинзбург М. Я., Веснин В. А., Веснин А. А. 1934. Проблемы современной архитектуры // *Архитектура СССР*. № 2. С. 67.
- Гнедовский Ю. 1962. Кинотеатр «Россия» на Пушкинской площади в Москве // *Архитектура СССР*. № 5. С. 15–20.
- Карра А. Я., Уманский Н. Г., Лунц Л. Б. 1936. Планировка сельскохозяйственной выставки 1937 г. // *Строительство Москвы*. № 2. С. 3.
- Корнфельд Я. 1939. Архитектура выставки // *Архитектура СССР*. № 9. С. 4–13.
- Костюков Л. 2017. *КиноСтолица. Москва в зеркале кинематографа*. М.: Б.С.Г.-Пресс.
- Марголит Е., Шмыров В. 1995. *Изъятые кино. Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершению производства или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953)*. М.: Информ.
- Паперный В. 2006. *Культура Два*. М.: Новое литературное обозрение.
- Рогачев А. 2015. *Проспекты советской Москвы. История реконструкции главных улиц города. 1935–1990*. М.: Центрполиграф.
- Рыклин Г. 1939. «Новая Москва» производства киностудии «Мосфильм» // *Правда*. 7 января. С. 6.
- Салис Р. 2012. «Нам уже не до смеха». *Музыкальные кинокомедии Григория Александрова*. М.: Новое литературное обозрение.
- Терновец Б. 1939. Задачи скульптуры // *Архитектура СССР*. № 6. С. 22.
- Хмельницкий Д. 2007. *Архитектура Сталина. Психология и стиль*. М.: Прогресс-Традиция.
- Шевердяев Ю. 1958. Широкоэкранный кинотеатр на Пушкинской площади // *Архитектура и строительство Москвы*. № 2. С. 14–16.
- Юренев Р. Н. 1959. *Очерки истории советского кино*. Т. 2. М.: Искусство.
- Widdis E. 2005. *Alexander Medvedkin: The Filmmaker's Companion 2*. London: I. B. Tauris.

РАЗВИТИЕ, УПАДОК И ВОЗРОЖДЕНИЕ ЮВЕЛИРНОГО И КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА НА ПЕРЕКРЕСТКАХ XIX, XX И XXI ВЕКОВ

Русское ювелирное и камнерезное искусство достигло своего расцвета в конце XIX — в начале XX в. Петербургские ювелирные фирмы К. Фаберже и В. А. Болина пользовались всемирной славой, а московские фирмы П. А. Овчинникова и И. П. Хлебникова были известны в ограниченном секторе. Упомянутые выше мастера были истинными виртуозами ювелирного и / или эмальерного дела и в определенный период являлись поставщиками Двора Его Императорского Величества. Дом Болина специализировался на обработке роскошных крупных драгоценных камней, а Дом Фаберже, ввиду уникальной технологии, тонкой и деликатной композиции, а также высокого уровня техники, имел большую популярность не только в Российской империи, но и в Европе, Америке и даже в Азии. Русским мастерам эмальерного искусства удавалось добиться самого широкого разнообразия цветов эмали. Именно поэтому знаменитый французский ювелир Картье (Cartier) в 1904 г. направил письмо русским ювелирам, где просил «получить две палитры цветов эмали» (Надельхоффер 1983/2012: 328).

К большому сожалению, русское декоративно-прикладное искусство, в том числе и ювелирное дело, ожидали сильные потрясения. Новая советская власть не оценила его достижения, будучи убежденной, что ювелиры работают лишь на благо царской семьи, аристократии и буржуазии. Революция 1917 г. стала одним из главных факторов, обусловивших последующий упадок русского декоративно-прикладного искусства.

После Октябрьской революции удар по русским ювелирным фирмам был нанесен не сразу. Так, в 1917 г. в ответ на вопрос одного русского промышленника о том, как ему живется, Карл Фаберже ответил: «Торгую как никогда. И только дорогими вещами». Теперь «солдаты и матросы» сменили прежних клиентов (цит. по: Фаберже, Скурлов 2006: 216).

Однако 28 июня 1918 г. советская власть принимает «Декрет о национализации предприятий ряда отраслей промышленности, предприятий в области железнодорожного транспорта, по местному благоустройству и паровых мельниц», согласно которому «кроме того, независимо от размеров основного

капитала, объявляются собственностью Республики все предприятия, производящие какие-либо изделия из металла и составляющие единственное в пределах Российской Федеративной Республики производство, занятое выработкой данного рода изделий» (п. 10)¹. С этого момента фирмы Фаберже, Овчинникова, Хлебникова, Болина и прочие были включены в перечень объектов для ликвидации и/или национализации. Дом Хлебникова был преобразован в Московский платиновый завод. Оборудование и инструменты были реквизированы и/или конфискованы, однако новообразованное государство было не в силах эффективно их использовать. Хотя в 1919 г. вследствие активности особого отдела Наркомпроса в ряде традиционных центров прикладного искусства Российской империи, таких как Москва, Екатеринбург и Великий Устюг, стали появляться артели ювелиров, мастеров попросту не обеспечивали необходимыми для работы драгоценными камнями и металлами (Дронов 2011: 62–63). Упадок ювелирной промышленности оказался необратимым. К концу 1950-х гг. изделия массового производства этих ювелирных центров подвергались большой критике за невысокий уровень исполнения. (Перфильева 2016: 19–20).

Большинство знаменитых петербургских мастеров были выходцами из различных европейских стран. Например, Карл Болин был родом из Швеции, Густав и Карл Фаберже состояли в подданстве Российской империи, но их предки были французами, переехавшими сначала в Германию, а затем в город Пернау в Лифляндии — современную Эстонию. Они были высоко образованы и активно развивали русское прикладное искусство, повышая его до европейского уровня. После Октябрьской революции многие из них эмигрировали, но процесс перехода границы был далеко не простым. В 1918 г. Карл Фаберже переехал в Лифляндию с помощью посольства Великобритании. Его имущество было конфисковано советской властью (Solodkoff 1989: 150). Супруга и старший сын уже позднее с большим трудом переехали сначала в Финляндию, а затем уже воссоединились с Карлом. Конечно, не все ювелиры покинули родину. Многие из оставшихся были вынуждены искать другую работу (Габриэль 2002: 31). А некоторые, невзирая на весьма неприятную атмосферу, продолжили свою работу ради восстановления декоративно-прикладного искусства родной страны (Перфильева 2016: 49).

Иностранцам мастерам и работникам дали право выбора: уехать из России или остаться. Русским же подобной возможности свободно покинуть родину не предоставлялось. Именно поэтому бывший главный мастер-дизайнер фирмы Фаберже швед Ф. П. Бирбаум, прежде чем переехать в Швецию в 1920 г., спешно женился на молодой талантливой работнице Дома Фаберже и забрал супругу с собой в свободную и безопасную страну (Скурлов 2006: 152–153).

¹ Полный текст декрета можно найти на сайте: <<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEK-RET/18-06-28.htm>>. Четыре постановления, опубликованные ВСНХ (Высшим Советом народного хозяйства) с 1917 по 1918 гг., также повлияли на ювелирную промышленность. Подробнее см.: Доберштейн, Галанин (2018: 125–126).

Политическая ситуация в России была беспокойна уже в самом начале XX в. Война с Японией 1904–1905 и революция 1905–1907 гг. создавали тревожную атмосферу. Некоторые иностранные мастера еще тогда решили вернуться на родину. Финский эмальер В. Й. Аарне, который проработал в фирме Фаберже более двадцати лет, в 1904 г. вернулся в Финляндию и открыл собственное ателье. После Октябрьской революции он принял к себе некоторых бывших коллег, которые бежали из страны, не успев взять с собой и копейки (Tillander-Godenhielm 2011: 39).

В 1920-х гг. советская власть неофициально начала продавать национализированные ювелирные изделия (Solodkoff 1989: 44), так как остро нуждалась в средствах на построение и восстановление страны. Династический символ — Большая императорская корона со шпинелем в 400 каратов, использовавшаяся во время коронации российских монархов от Екатерины II до Николая II, также была выставлена на аукцион. К сожалению, не все шедевры продавались в своей оригинальной форме. Советское правительство не признавало ценности помпезных ювелирных изделий, к тому же стремилось продать их как можно скорее. В результате мастерам пришлось размонтировать изделия и вынимать из оправы драгоценные камни: алмазы, жемчуг, рубины и т. д., рассортировывать и упаковывать их весом по 18–20 фунтов (Бэйбридж 1949 / 2012: 74).

По данным С. М. Гонтаря (2012: 155), в конце XIX — начале XX в. ряд российских ювелирных фирм перешли на акционерную форму собственности. В 1888 г. фабрика И. П. Хлебникова начала свою деятельность с капиталом 660 тысяч рублей, а в 1916 г. фабрика Фаберже с капиталом три миллиона рублей. После революции ряд петербургских мастеров переехали в другие страны и образовали акционерные общества по образцу русских фирм. В пример можно привести финскую ювелирную фирму «Tillander», которая ведет свою деятельность и по сей день. Россия лишилась не только искусных мастеров, но и основы ювелирной промышленности, которая могла бы позволить расширить возможности и влияние своей современной системой управления предприятиями на отечественном рынке.

Хотя многие декоративно-прикладные отрасли развивались, производя фарфоровые и стеклянные изделия, одежду, мебель и другие вещи в советском стиле, у русского ювелирного дела не было шансов на восстановление вплоть до конца 1950-х гг. (Габриэль 2015: 168; Перфильева 2016: 22). Исключение составляли лишь такие изделия, как ордена, медали и значки (Перфильева 2008: 105). А. Ф. Петров, бывший мастер Дома Фаберже, самый лучший специалист по эмали во всей Российской империи, трудился на Монетном дворе, где весьма неохотно занимался значками и наградами для Красной армии (Фаберже, Скурлов 2006: 46–47). Это интересный момент, поскольку в конце XIX в. в стране широко распространялись именно нагрудные знаки и жетоны, что весьма помогало ювелирам и эмальерам, позволяя им разрабатывать различные рисунки, продавать модные изделия и, соответственно, развивать свои фирмы (Гонтарь 2012: 148–149). Спрос на медали и значки был по-прежнему высок,

а число ювелиров крайне снизилось: к 1930-м гг. в Ленинграде остались лишь несколько ювелиров (Габриэль 2010: 59). В 1930-х гг. ювелирная промышленность находилась под государственной монополией (Дронов 2011: 64). При поддержке власти продолжали свою деятельность некоторые артели и кустари. Ярким примером является артель Северная чернь, которая в 1933 г. была организована в Великом Устюге и выпускала серебряные изделия (Постникова-Лосева и др. 1995: 139–141).

Еще одним исключением стала ювелирная продукция для экспорта (Перфильева 2014а: 114). Советская Россия потеряла знаменитых на всю Европу мастеров, фирмы, технологии изготовления и промышленную базу. В то время властям было проще распродать все имеющееся изобилие национализированных дорогих высококачественных предметов аристократического быта, чем развивать ювелирное дело достойного уровня в соответствии со спросом и вкусами европейцев, при этом еще и придерживаясь коммунистической идеологии. Важно помнить, что ювелирные изделия тонкой работы являются товаром, но одновременно считаются и произведениями искусства. Трудно представить, что возможно производить изделия высокого качества в условиях, когда направление развития ювелирной промышленности контролирует государство, рассматривающее драгоценность «исключительно как средство увеличения капитала» (Доберштейн, Галанин 2018: 126).

После Второй мировой войны возник большой спрос на недорогие ювелирные изделия. В связи с этим появилась потребность в срочной подготовке кадров — мастеров ювелирного дела (Перфильева 2014б: 154). В конце 1950-х гг. наступила «хрущевская оттепель», что повлияло и на ювелирное искусство. С 1960-х гг. советская власть стала обеспечивать материалами определенных ювелиров, хотя все еще продолжала действовать монополия на драгоценные металлы и камни (Дронов 2011: 66). Однако с того времени начало заметно развиваться авторское ювелирное творчество, и центрами этого направления стали Ленинград, Москва и Свердловск (Габриэль 2002: 5–6). В 1970-х гг. правительство издало ряд постановлений, которые способствовали развитию отечественного ювелирного сектора. Это, по крайней мере в Ленинграде, способствовало развитию производства изделий из золота и вместе с тем к снижению доли других, например, эмалевых и серебряных изделий. Позднее, начиная с конца 1970-х гг., ювелирные мастера стали больше внимания уделять работе с серебром, а в 1980-х гг. — с эмалью (Габриэль 2002).

Перейдем к теме объемной мозаики. Искусство объемной мозаики в России получило уникальное и плодотворное развитие. В конце XIX в. в Российской империи появилось особое направление камнерезного искусства. По определению О. О. Алиевой (2010: 161), произведения объемной мозаики, или так называемой «блокированной миниатюры», «выполненные из поделочных камней и дополненные драгоценными металлами, по своим размерам, функциональному назначению и декоративности относятся к скульптуре малых форм». По-видимому, это один из типов скульптурного изображения, но не полностью

с ним совпадает. Мы соглашаемся с мнением Л. А. Будриной (2012), которая считает, что эта новая отрасль берет начало с работ ювелира Карла Фаберже.

Что касается камнерезного миниатюрного искусства, то на Дальнем Востоке оно существовало давно. Китайские изделия, как правило, выполнялись из однородного целого камня, преимущественно из нефрита. Франц Бирбаум (1919/2006: 118–120), главный мастер фирмы Фаберже, рассказывал о том, как они познакомились с «этой отраслью китайского искусства» благодаря букету хризантем из кораллов, который им принесли на реставрацию. Влияние на Фаберже оказали и японские нэцкэ, коллекционером которых он являлся. По словам Татьяны Мунтян (2016), старшего научного сотрудника музеев Кремля, Карл Фаберже просто обожал нэцкэ. Именно поэтому некоторые утверждают, что в его работах «камни разного цвета и текстуры часто склеивались. Изготовление этих фигурок Фаберже начал под влиянием японских нэцкэ» (Васильева, Пернатъев 2004: 460). Очевидно, что китайские и японские традиции миниатюрной скульптуры и камнерезного дела оказали большое влияние на мастеров Фаберже — ведь они изготавливали разнообразные миниатюры животных. Британский король Эдвард VII сам и с подарками друзей собрал 250 фигурок, которые составляют так называемую «Сандрингемскую коллекцию». Аналогичную «Аскотскую коллекцию» составил и Леопольд де Ротшильд. При этом миниатюры Фаберже продавались в свободном доступе в магазине, так что и британский король, и Ротшильд приобретали их как самые обычные клиенты (McCarthy 2017: 59–94).

Когда речь идет об объемной мозаике, влияние нэцкэ ограничено. Нэцкэ обычно изготавливаются из однородного камня или дерева. А если говорить о мозаичных произведениях Фаберже, то здесь, по словам Франца Бирбаума (1919/2006: 118), «можно было путём склейки, вкраплением соединить разные камни и получить таким образом эффекты колорита». С 1908 по 1916 г. Дом Фаберже изготовил около 50 мозаичных фигурок (Adams & McCanless 2016: 132). При выпуске ряда статуэток сам Карл Фаберже не ограничивал серию словом «русские», однако его потомки сделали акцент на национальность, назвав серию «Русские типы». Мастера Дома Фаберже пользовались самыми разными видами минералов, включая нефрит, жадеит, малахит, ляпис-лазурит, аметист, гелиотроп, горный хрусталь, халцедон, яшму, родонит, обсидиан, кварц, аквамарин, агат и т. д. Эти мастера могли воссоздать почти полный спектр цветов. Широко известно, что особую славу Фаберже принесли эмалевые яйца. Тогда как большинство эмальеров задействовали для одного изделия лишь около 10 цветов, фирма Фаберже могла создавать произведения с применением 144–145 цветов. (Надельхоффер 1983/2012: 328; Habsburg 2011: 17). Поэтому не удивительно, что мастера Фаберже стремились расширить палитру минералов. До эпохи К. Фаберже резчики фокусировались на том, чтобы раскрывать натуральную особенность каждого камня. А для мастеров Фаберже детали из камней разных цветов являлись, грубо говоря, в первую очередь средством воплощения своих идей, создания композиций.

Развивалась мозаичная камнерезная традиция и в Европе, в частности во Флоренции и Германии. В XVII–XVIII вв. во Флоренции процветало мозаичное искусство, обычно произведения выполнялись в рельефе, на пластине. Поскольку с 1860 до 1863 г. Фаберже путешествовал по Европе, то вполне вероятно, что там он и познакомился с этим видом работ. Там редко встретишь мозаичные круглые скульптуры, даже с ограниченной темой, с ограниченными видами минералов. Иногда изображались Иисус Христос, библейские персонажи, древнеримские императоры. Трудно сказать, что произведения дрезденского камнереза Иоганна Мельхиора Динглингера (Johann Melchior Dinglinger, 1664–1731) по своей основной композиции отличаются от аналогичных китайских изделий. В результате переинтерпретированные бытовые, открытые широкой публике *objets de fantaisie* из самоцветов начали изготавливаться именно в Санкт-Петербурге, а не в Европе.

В свою очередь, в Российской империи с XVIII в. развивалось самостоятельное камнерезное искусство с самоцветами. При Петре I на Урале были открыты залежи разных минералов, и Урал, в частности Екатеринбург, стал центром камнерезного искусства. С самого конца XVIII в. на Екатеринбургской гранильной фабрике с помощью глиптики создавались изделия из яшмы, мрамора, агата и т. д. (Герасев, Канунников 2017: 241–243). Самым известным уральским мастером был Алексей Денисов-Уральский (1864–1926). Его ранние произведения можно назвать камнерезными, в определенном смысле даже мозаичными, но никак не объемной мозаикой. При изготовлении насыпной иконы резчики мастерской Денисова-Уральского заменили обычный металлический оклад на минералы. Это традиция иконописи, когда персонажи пишутся красками, а фон и одежда декорируются металлами и драгоценными камнями. Даже в поздний период его мастерская скромно пользовалась блоками. Шедевр Денисова-Уральского — серия аллегорических фигур воюющих держав (1914–1918) — метафорично описывает державы, которые участвовали в первой мировой войне. В основном фигуры в этой серии выполнены из одного минерала. Только в нескольких фигурах скомбинированы 2–4 вида камней. Эти произведения были разработаны уже не самостоятельно, а под влиянием Дома Фаберже. Кроме того, в отличие от мастеров Дома Фаберже, Денисов-Уральский мало использовал металл (Будрина 2012: 20). Таким образом, если говорить о непосредственном влиянии Иоганна Мельхиора Динглингера на русское камнерезное искусство, то его признаки можно найти скорее в работах Денисова-Уральского, а не у Карла Фаберже.

В середине XX века на сцене ювелирного искусства появился Василий Конаваленко (1929–1989). Он родился в Украине, сначала работал скульптором в театре оперы и балета в Донецке, а потом в Мариинском театре. В 1956 г., когда он работал над балетом «Каменный цветок», он увлекся камнем и начал самостоятельно осваивать камнерезное искусство, особенно его увлекала объемная мозаика. Примером служили фигурки Фаберже. Хотя работа в театре занимала много времени, он продолжал выпускать каменные изделия. В 1973 г.

в Русском музее открылась его выставка. Однако государство распорядилось, чтобы Коноваленко подарил свои произведения народу. В 1981 г. художник эмигрировал в США, оставив все свои произведения в России.

Сложно сказать, что советская власть сыграла позитивную роль для развития мозаичного камнерезного искусства. Напротив, государство способствовало свертыванию промышленности и утечке талантливых мастеров за границу. Тем не менее, объемные мозаичные статуэтки постоянно привлекали внимание все новых мастеров, и на постсоветском пространстве этот вид искусства становился все более и более популярным. В конце XX в. главным центром для уральских мастеров стало Художественное профессиональное училище № 42, созданное сразу после Второй мировой войны.

После распада СССР в России стали прилагать усилия для возрождения утраченных и прерванных советской властью ювелирных и камнерезных традиций. В центре внимания находился К. Фаберже. Нередко Дом Фаберже и его сотрудники описываются как «основоположники почти всех новейших течений в искусстве художественной обработки металла и камня современности» (Габриэль 2002: 115). Хотя современные российские мастера трудятся активно и самоотверженно, нынешним компаниям еще далеко до того уровня славы, которой пользовались ювелирные дома прошлого века. Одной из главных задач российского ювелирного искусства считается создание высших, в том числе государственных, художественных учебных заведений, которые бы готовили высокопрофессиональных мастеров, позволяли бы осваивать целый ряд ювелирных техник и предоставляли бы нужные для работы материалы (Габриэль 2002: 133–136). Напомним, что с начала XIX в. в течение столетия развитие отечественного ювелирного искусства происходило за счет Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица и Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища. На данный момент Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова готовит также магистров и аспирантов.

К сожалению, западные исследователи пока обходят вниманием современное российское ювелирное искусство, тогда как монографии по теме К. Фаберже выходят ежегодно по всему свету. Российским мастерам-ювелирам необходимо продемонстрировать публике как отечественной, так и международной, что ювелирный промысел в России пережил трудности времен СССР и даже при крайне трудных обстоятельствах продолжал развиваться и развивается сегодня. В российской традиции декоративно-прикладного искусства хорошим примером служит Императорский фарфоровый завод, который также контролировался советским правительством. Справедливости ради отметим, что, по сравнению с ювелирной промышленностью, фарфоровая и стеклянная отрасли подверглись репрессиям лишь на короткий срок. На сегодняшний день Императорский фарфоровый завод успешно восстановился, и его продукция обладает высокой конкурентоспособностью на мировом рынке. Перед российскими отраслями ювелирного и камнерезного дела поставлена задача

качественного и количественного роста. А для мастеров-художников, благодаря развитию технологий и коммуникаций, наступило удачное время, чтобы продемонстрировать свои таланты в создании художественного мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Алиева О. О. 2010. Уральская объемная мозаика из камня: к проблеме жанрово-тематической классификации // *Вестник Челябинского государственного университета*. № 32 (213). С. 161–164.
- Бирбаум Ф. П. 1919/2006. Воспоминания главного мастера фирмы // Т. Фаберже, В. Скурлов (ред) *Фаберже — «министр ювелирного искусства»*. Из истории фирмы. М.: Русь-Олимп. С. 31–127.
- Будрина Л. А. 2012. Объемная мозаика в камнерезном искусстве: европейская традиция до и после Фаберже // *Известия Уральского федерального университета. Серия 2: гуманитарные науки*. № 1 (99). С. 6–24.
- Бэйнебридж Г. Ч. 1949/2012. Мемуары Г. Ч. Бэйнебриджа // *Фаберже и петербургские ювелиры: Сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства*. СПб.: Лики России. С. 72–76.
- Васильева Е., Пернатъев Ю. 2004. *50 знаменитых бизнесменов XIX — начала XX в.* М.: Фолио.
- Габриэль Г. Н. 2002. *Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук* СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия.
- Габриэль Г. Н. 2010. Петербургская эмаль: история и современность // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. № 1. С. 58–64.
- Габриэль Г. Н. 2015. Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990-х годов // *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. № 4 (25). С. 167–171.
- Герасев В. А., Канунников В. В. 2017. История и современность в развитии художественной обработки камня промышленного Урала // *Добыча, обработка и применение природного камня*. Сборник научных трудов Международной технической конференции. Под ред. Г. Д. Першина. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет. С. 241–250.
- Гонтарь С. М. 2012. Тенденции развития ювелирного дела в России последней трети XIX — начала XX века // *Фаберже и петербургские ювелиры: Сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства*. СПб.: Лики России. С. 148–159.
- Доберштейн В. Ю., Галанин С. И. 2018. Влияние первых постановлений ВСНХ 1917–1918 годов о ювелирной отрасли на дизайн и производство ювелирных изделий в СССР и России // *Научные исследования и разработки в области дизайна и технологий*. С. 125–127.
- Дронов Д. С. 2011. Советская ювелирная промышленность. Какая она была? // *Вопросы культурологии*. № 11. С. 62–69.

- Мунтян Т. 2016. *Мастера камнерезного дела XIX — начала XX веков: Фаберже, Денисов-Уральский и другие*. Музей Московского Кремля // Электронный ресурс: <<https://www.youtube.com/watch?v=wxSdjWZH93o>>
- Надельхоффер Г. 1983/2012. Фаберже и Картье: Картье под влиянием Фаберже. Из монографии Надельхоффера «Картье», Париж, 1983. // *Фаберже и петербургские ювелиры: Сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства*. СПб.: Лики России. С. 327–345.
- Перфильева И. Ю. 2008. Мода и стиль в советских ювелирных украшениях 1920-х — 1930-х годов // *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. № 177. С. 104–109.
- Перфильева И. Ю. 2014а. Русское и западноевропейское ювелирное искусство XX века: к проблеме художественных влияний // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. № 1 (18). С. 114–119.
- Перфильева И. Ю. 2014б. К проблеме особенности подготовки профессиональных кадров для предприятий традиционных ювелирных центров и фабрик России в послевоенные годы. Вторая половина 1940-х — середина 1950-х гг. // *Дом Бурганова. Пространство культуры*. № 4. С. 153–170.
- Перфильева И. Ю. 2016. *Русское ювелирное искусство XX века: в контакте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы*. М.: Прогресс-Традиция.
- Постинкова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. 1995. *Золотое и серебряное дело XV–XX вв.* Территория СССР. М.: ЮНВЕС.
- Скурлов В. В. 2006. Предисловие // *Фаберже — «министр ювелирного искусства»*. Из истории фирмы. М.: Русь-Олимп. С. 150–169.
- Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. 2012. *Фаберже и петербургские ювелиры: Сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства*. СПб.: Лики России.
- Фаберже Т. Ф., Скурлов В. В. 2006. *Фаберже — «министр ювелирного искусства»*. Из истории фирмы. М.: Русь-Олимп.
- Adams T., McCanless C. L. 2016. Fabergé Cossack Figures Created from Russian Gemstones. *Gems & Gemology*. Vol. 52 (2). Pp. 132–143.
- Habsburg G. von. 2011. The House of Fabergé. In: *Fabergé Revealed: At the Virginia Museum of Fine Arts*. New York : Skira Rizzoli. Pp. 2–29.
- McCarthy K. 2017. *Fabergé in London: The British Branch of the Imperial Russian Goldsmith*. Woodbridge: ACC Art Book.
- Solodkoff A. von. 1989. History of the House of Fabergé. In: A. von Solodkoff (ed.). *Masterpieces from the House of Fabergé*. New York: Abradale Press. Pp. 15–109.
- Tillander-Godenhielm U. 2011. Behind the Scene at Fabergé: The St. Petersburg Workshops. In: G. von Habsburg (ed.). *Fabergé Revealed: At the Virginia Museum of Fine Arts*. New York: Skira Rizzoli. Pp. 30–41.

ВАКАНА КОНО, АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ

ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ АНТАРКТИЧЕСКОЙ БИЕННАЛЕ В ИСТОРИИ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

В данной статье рассматриваются история, концепции, цели и экспонаты Первой Антарктической биеннале, которую организовал Александр Пономарев в марте 2017 г. Мы проанализируем значение и роль Антарктической биеннале как социокультурного феномена в период общественных трансформаций, а также рассмотрим ее значение в истории русского и мирового искусства и культуры.

Предыстория Антарктической биеннале

Комиссар Антарктической биеннале Александр Пономарев мечтал об этом проекте 12 лет. Начиная с 1980-х гг., Пономарев реализовал много проектов в разных частях планеты, в том числе в Антарктиде и Северном Ледовитом океане. Многие из его проектов связаны с темой океана, моря, кораблей.

Проекты Пономарева ярко выражают отношения между человеком и природой. Проект «Топология абсолютного нуля» (2005) поставлен в зале с 4 проекциями на каждой стене. На стены проецируются морские и океанские пейзажи и лицо художника, а центральную часть зала занимает стол, на котором находятся 200 компасов. Когда художник на экране дует, стрелки всех компасов синхронно поворачиваются. Это символизирует взаимодействие природы и дыхания человека — макрокосма и микрокосма. Данный проект был реализован по результатам одного из первых путешествий художника в Антарктиду в составе научной экспедиции.

Важное значение в его проектах имеет сам процесс путешествия. Джон Боулт отмечает: «Он чутко следит за дыханием океана, он чувствует его поверхностное натяжение и видит цель своего путешествия не в достижении пункта назначения, а в промежуточном пространстве между портом выхода и портом прихода. Как он утверждает: “Содержание моих инсталляций находится не здесь и не где-то там, оно заложено в самом процессе созидания”» (Боулт 2010: 11). Сам Пономарев пишет: «Для меня процесс имеет более важное значение, чем выставки, экономические или другие результаты» (Ponomarev



Илл 1. Фрам 2. Этиго-Цумари
арт триеннале (2018)

В таких проектах, как «Дыхание океана» (1998), «Неистовый челнок» (2003), мы также находим гармоничное слияние науки, техники и искусства. Эти особенности проектов Пономарева — тема отношений между человеком и природой, важность процесса, сотрудничество с людьми разных профессий, синтез науки и искусства — воплотились и в Антарктической биеннале.

Экспедиции и концепции Антарктической биеннале

С 17 по 28 марта 2017 г. прошла первая в мире художественная акция в Антарктиде. На российском научно-исследовательском судне отправились в плавание более ста человек из 13 стран — России, Франции, Германии, Аргентины, Японии, Китая и др. За 11 дней плавания на судне каждый день организовывали лекции художников, исследователей, специалистов, выставки, показы художественных фильмов, перформансы, концерты, дискуссии на темы «Экспедиции», «Наука и искусство», «Утопии». А во время каждой остановки на островах, на континенте, в море демонстрировались инсталляции, перформансы.

Основные принципы Антарктической биеннале — наднациональность, междисциплинарность, «мобильное в мобильном» (*mobilis in mobile*). В Антарктиде люди из разных стран на равноправной основе могут заниматься исследованиями и культурными проектами. Участники со всего света, представители разных профессий, находясь в общем пространстве, занимаются совместной творческой работой. Художники выставляют мобильные инсталляции, а после этого забирают все работы с собой, тем самым не оставляя в Антарктиде следов своей деятельности.

В тексте к проекту «Фрам 2» (Илл 1), посвященному Антарктической биеннале, А. Пономарев пишет: «Антарктическая биеннале определяет свою миссию, как новую попытку сформировать вокруг художественной деятельности “на Краю Света” международное сообщество художников, ученых и философов всех национальностей для выработки актуальных подходов и стратегий

2013: 5). Например, в проекте «Северный след Леонардо» (1996) важна не только раскрашенная подводная лодка как художественный объект, а процесс ее плавания в Северном Ледовитом океане вместе с экипажем как художественная акция.

В своих акциях и проектах Пономарев часто сотрудничает с людьми разных профессий. «Майя. Потерянный остров» (2000) — проект, который художник организовал совместно с моряками Северного флота.

сохранения, использования и освоения “общих пространств”, таких как — Антарктида, Океан и Космос, которые являются достоянием всего Человечества» (Пономарев 2018: без пагинации).

Создание новой платформы для синтеза науки и искусства

Роль Антарктической биеннале — это, во-первых, создание новой платформы для синтеза науки и искусства. Синтез естественных наук и культуры является одним из универсальных идеалов человечества. Наиболее яркий пример такого синтеза — творчество Леонардо да Винчи. Синтез науки и искусства был важной темой в культуре итальянского Возрождения.

Русская культура также всегда создавала произведения, в которых синтезируются наука и культура. Михаил Ломоносов — блестящий поэт, химик и физик, был «универсальным человеком». Представитель русского символизма поэт Андрей Белый, который родился в семье знаменитого математика Николая Васильевича Бугаева, учился на естественном отделении физико-математического факультета Московского университета и в книге «Символизм» (1910) анализировал литературные тексты, используя математические методы. А Велимир Хлебников, который также учился на физико-математическом факультете Казанского университета, пытался на основании математической логики создать «геометрию истории».

В русском искусстве синтез науки, культуры и искусства является одной из существенных задач. В «Памятнике III Коммунистическому интернационалу» Владимира Татлина технология и искусство должны были взаимодействовать друг с другом. И в современном русском искусстве такие художники, как Александр Пономарев, Леонид Тишков, Владимир Наседкин, Тania Баданина и др. делают проекты, в которых мы видим подобный синтез. Можно отметить, что одна из особенностей русского искусства состоит в том, что синтез науки и искусства часто связан со стремлением к иному, более «просторному» миру, к небу, космосу. В русской культуре до сих пор живет традиция Татлина, космических рисунков Константина Циолковского и космической поэзии Ломоносова, который писал: «Открылась бездна, звезд полна; Звездам числа нет, бездне дна» («Вечернее размышление о Божием величестве», 1743).

Антарктическая биеннале — это международный проект, но она родилась именно на этой космической почве русской культуры, на которой мечтатели стремятся к трансцендентному миру и пытаются сделать невозможное возможным. Можно даже сказать, что в этом контексте Антарктическая биеннале наследует «философию общего дела» Николая Федорова.

Антарктическая биеннале на основе современной «философии общего дела» создала новую платформу для взаимодействия науки и искусства, организовав совместное плавание на исследовательском судне, дискуссии и диалоги между художниками, поэтами, писателями, философами, фотографами и исследователями в области естественных и гуманитарных наук. Очень важно,

Илл 2. Сё Хасэгава. *Winter Landscape* (2017)Илл 3. Шама Рахман. *Концерт* (2017)

что в центре платформы стоят именно художники. Художники могут охватить мир целостно и отразить мировоззрение в своих работах.

В Антарктической биеннале синтез науки и искусства воплощается и в самой идее биеннале, и в диалогах, и конкретно в работах художников.

Молодой японский художник Сё Хасэгава (Sho Hasegawa) (Илл. 2), который учился и сейчас живет в Германии, прокатился по антарктическому льду на коньках, которые он сам отлил по собственному дизайну. Коньки являются аккумулятором, и таким образом он вырабатывал электроэнергию. Затем при помощи электронной ручки он на пленке рисовал пейзаж, который наблюдал вокруг себя во время катания. Он так легко и элегантно создал своего рода идеальное сочетание науки, искусства, вековых традиций немецких ремесленников и спорта.

Шама Рахман (Shama Rahman) (Илл. 3), которая родилась в Бангладеш и живет в Англии, сыграла мелодию на ситаре, используя компьютер. В ее музыке оригинальное сочетание старого и нового, традиции и техники, локального и глобального.

Канадская художница Лу Шеппард (Lou Sheppard) сочинила незабываемую музыку, превращая линию антарктического берега в ноты с помощью компьютера.

Во время Антарктической биеннале люди разных специальностей жили вместе с такими художниками, помогали им делать проекты и смотрели на мир их глазами. Создание такой новой платформы, где наука и искусство синтезируются руками художников, является уникальным опытом в мировой истории искусства.

Создание новой формы взаимодействия искусства и природы

Другая роль Антарктической биеннале — это создание новой формы взаимодействия искусства и природы.

Для «site specific art» не только в Антарктиде, но и, безусловно, на любом континенте, взаимодействие искусства и окружающей среды является важной



Илл 4. Серкейра Лейте. Фойе (2017)

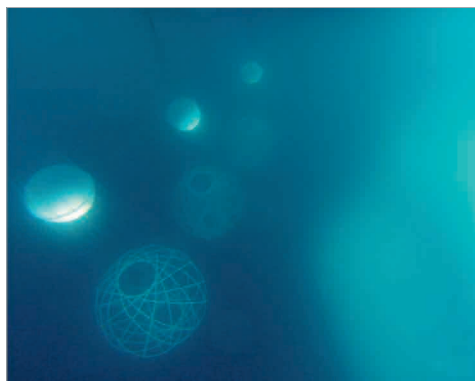
Илл 5. Хоакин Фаргас. *Glaciator* (2017)

задачей: насколько та или иная работа сочетается с пейзажем, как она связана с местной историей, культурой, жизнью, бытом и т. д. А в Антарктиде — в просторной, безлюдной, невероятно красивой, но суровой природе художественный проект неизбежно становится символом деятельности человека. В Антарктиде искусство не может не затрагивать вопросы взаимодействия человека с природой, его отношения к ней.

Например, в проекте Жулианы Серкейра Лейте (Juliana Cerqueira Leite) (Илл. 4) зритель, сидя в кресле-качалке, смотрит на антарктический океан на экране и чувствует его ритм. Здесь ощущается созвучие природы и сердца, души человека, созерцающего эту природу.

Андрей Кузькин сделал серию перформансов «Явление природы, или 99 пейзажей с деревом». Кузькин в разных частях света закапывается в землю по плечи обнаженным. Голова находится под землей, а тело становится похоже на дерево. Об этом проекте Кузькин рассказывает: «У моего отца, художника-графика, есть работа “99 пейзажей с деревом”, и у меня возникла идея повторить ее. Для меня это образ человека, который, быть может, свалился с неба. У меня в планах сделать 99 таких акций и потом собрать их вместе — в фильм или интерактивный проект» (Успенская 2015). Этот перформанс в Антарктиде еще ярче выразил одиночество человеческой жизни и поставил онтологический вопрос: «Что такое человек в этом большом мире?».

В Антарктиде, где ощущаешь, как перед глазами айсберги незаметно, но непрерывно тают, никто не может оставаться безразличным к экологии планеты, поэтому, естественно, возникает и такой вопрос: «Что может сделать искусство для природы и мира?». Художники ответили на этот вопрос по-разному. Аргентинский художник Хоакин Фаргас (Joaquin Fargas) (Илл. 5) создал робота, который утрамбовывает снег и ускоряет процесс формирования ледников. Робот функционирует за счет солнечной энергии. Таким образом художник показывает свое видение мира, свое представление о функции и больших возможностях искусства.



Илл 6. Александр Пономарев. Алхимия Антарктического Альбеда или полоскание пепельных лун (2017)



Илл 7. Алексис Анастасиоу. Там холодно (2017)

Александр Пономарев создал в глубине океана проект «Алхимия антарктического Альбеда, или Полоскание пепельных лун» (Илл. 6). Проект могут видеть только киты, рыбы и дайверы, которые снимали фильм и фотографировали. Однако это многозначный проект. Его можно понять, например, как символический жест, который выражает идею о том, что искусство может сделать «подарок» природе. Этот проект служит диалогом между искусством и природой в кристальной антарктической воде. Проект вдохновляет нас и дает возможность подумать о роли визуального искусства в природе и мире.

Создание новых форм взаимодействия различных культур, цивилизаций, народов

Еще одна роль Антарктическая биеннале заключается в создании новых форм взаимодействия различных культур, цивилизаций, народов в рамках художественного проекта.

Антарктида — это единственное пространство, которое не принадлежит ни одному государству. В Антарктике не существует границ, отделяющих одну нацию от другой. Границ там не имеет даже время. Все меридианы встречаются в одной точке. Такая особенность Антарктиды сильно влияет на сознание человека. Во время Антарктической биеннале участники из разных стран делали общее дело в общественном, безграничном, вневременном, многомерном пространстве, как в космосе. Хотя Антарктида находится далеко от других континентов, там можно ощутить единство человечества на земном шаре и ощутить разные континенты, культуры, цивилизации, как современные, так и прошлые, очень близко, как будто они находятся внутри тебя.

Художники, в свою очередь, четко выразили это ощущение. Бразильский художник Алексис Анастасиоу (Alexis Anastasiou) (Илл. 7) проецировал на айсберги изображения, напоминающие рисунки на стенах пещеры Ласко, которые



Илл 8. Густав Дузинг. *Твердое состояние материала* (2017)



Илл 9. Ито Барада. *Абстрактная геология* (2017)

оставили люди двадцать тысяч лет назад. В Антарктиде новому снегу также требуется двадцать тысяч лет, чтобы стать айсбергом. Проект художника выражает связь Антарктиды с другими континентами и сущность Антарктики как места, где можно почувствовать взаимодействие различных пространств и цивилизаций.

Молодой немецкий художник Густав Дузинг (Gustav Dusing) (Илл. 8) сделал замороженную белую палатку без опор. В Антарктиде палатка является символом спасения и одновременно символом смерти — местом, где погибли такие полярные исследователи, как Роберт Скотт. Палатка Густава непременно напоминает нам о беженцах из разных уголков мира, а также служит образом нестабильной, непредсказуемой, но блистательной человеческой жизни.

Художница Ито Барада (Yto Barada) (Илл. 9) из Марокко окрасила ткани при помощи фруктов и овощей, оставшихся от обеда и ужина на судне, а затем разложила ткани на снегу, создав образы, напоминающие картины русских художников-авангардистов. А Катя Ковалева делала зарисовки из жизни на судне как ряда маленьких чудес в повседневности. Их работы показывают нам, что жизнь продолжается на всех континентах, в том числе и в Антарктиде.

Японский художник Ясуаки Игараси (Yasuaki Igarashi) (Илл. 10, 11) использовал нити, раскрашенные японскими и бразильскими детьми-аутистами, из которых совместно с другими участниками экспедиции плел веревку, занимаясь этим и на судне, и на берегу. Художник считал, что процесс совместной работы должен объединить время, воспоминания и внутренний мир всех участников. Потом на острове Десепшен мы все вместе запускали воздушных змеев на этой веревке. Работа Ясуаки Игараси воплощает идеи Антарктической биеннале о взаимодействии, сотрудничестве, коммуникации, диалогах посредством искусства.

Художница Алена Иванова-Йохансон, которая участвовала в Антарктической биеннале как один из организаторов, после экспедиции создала серию



Илл 10. Ясуаки Игараси. *Связать время*
(2017)



Илл 11. Ясуаки Игараси. *Связать время*
(2017)

магических пейзажных рисунков. На них посреди городского пейзажа вдруг появляется мираж иного пространства, напоминающего Антарктиду. Рисунки Алены передают многомерность в мире обыденных вещей и показывают, что антарктические идеалы взаимодействия можно и нужно реализовывать и в нашей повседневной жизни.

Таким образом, Антарктическая биеннале создала новую платформу, где взаимодействуют разные культуры, наука и искусство, природа и человек. Опыт этого культурного события может стать нашим общим историческим наследием. Те, кому не довелось принять участие в биеннале, могут продолжить эту историю по-своему и по-новому. Мы жили в многомерном пространстве, где разные люди и разные мысли могут сосуществовать в гармонии, но на самом деле не только Антарктическая биеннале, но и любое место, любой художественный проект может стать платформой, где люди почувствуют многомерность мира, толерантность друг к другу, поймут чужие культуры, других людей с помощью искусства и коммуникации, налаживающейся между художниками.

ЛИТЕРАТУРА

- Боулт Д. 2010. *Корабли времени* // Александр Пономарев. Екатеринбург: TATLIN.
- Пономарев А. Е. 2018. *Фрам 2* // Антарктическая биеннале в Этиго-Цумари арт триеннале (текст на экспозиции триеннале).
- Успенская С. С. 2015. *Московский художник Андрей Кузькин в Воронеже показал перформанс головой в сугробе* // Электронный ресурс: <<https://riavrn.ru/news/moskovskiy-khudozhnik-andrey-kuzkin-v-voronezhe-pokazal-performans-golovoy-v-sugrobe>>.

**Струны:
Человек и космос**

ТАДАСИ НАКАМУРА

СТРУКТУРА МИРА И ВСЕЛЕННОЙ В МИРОВОЗЗРЕНИИ И ПОЭТИКЕ М. ГОРЬКОГО 1900–1910-х ГОДОВ¹

1.

И. Бабель в эссе «Одесса» (1916), которое считается его литературным манифестом, пишет:

«Горький — предтеча и самый сильный в наше время. Но он не певец солнца, а глашатай истины: если о чем-нибудь стоит петь, то знайте, это о солнце. В любви Горького к солнцу есть что-то от головы; [...] Он любит солнце потому, что на Руси гнило и извилисто, потому что и в Нижнем, и Пскове, и в Казани люди рыхлы, тяжелы, то непонятны, то трогательны, то безмерно и до одури надоедливы. Горький знает — почему он любит солнце, почему его следует любить. В сознательности этой и заключается причина того, что Горький — предтеча, часто великолепный и могучий, но предтеча» (Бабель 1990: 64–65).

Хотя оценка Горького в «Одессе» не безусловна, потому что мечтой молодого Бабеля была литература как гимн солнцу (для него это означала чистую драму человеческих страстей), мы из приведенной цитаты парадоксальным образом можем узнать, что представление Горького как «певца солнца» было довольно убедительным для читающей публики того времени.

В самом деле, в произведениях Горького часто встречается мотив солнца. Например, в рассказе «Двадцать шесть и одна» (1899) настроение 26 человек, изматываемых ежедневной тяжелой работой, выражается как «тоска живых людей, лишенных солнца, тоска рабов», а Таня, которую они обожали, описывается как «нечто хорошее, нечто любимое нами и, может быть, заменявшее нам солнце» (Горький 1979, 3: 405). У Горького солнце — символ счастья и красоты, чего-то идеального, отличающегося от нынешней и здешней действительности и ей противостоящего.

Правда, у Горького таким символом являлось не только солнце, но и светила вообще. Например, в рассказе «Челкаш» (1895) есть описание «разноцветных звезд, живых и мечтательно сияющих» (Горький 1979, 1: 130). Но все-

¹ Данная статья является переработанной версией нашей статьи на японском языке, см.: Накамура 2020.

таки можно сказать, что у Горького солнце занимало центральное место среди светил как символов.

Бабель назвал Горького «первым человеком, заговорившим в русской книге о солнце» (Бабель 1990: 64), но на самом деле Горький не был единственным писателем, использовавшим солнце в символическом смысле. Л. К. Долгополов указывает, что образ солнца «в искусстве конца XIX — начала XX в. широко используется поэтами и писателями как символ независимости, высоты и благородства стремлений, как символ жизни» (Долгополов 2018: 454), приводя в качестве примера Д. Мережковского, К. Бальмонта, Л. Андреева и других, в том числе, конечно, Горького.

Согласно Долгополову, непосредственным поводом восстановления старинного символа солнца на рубеже веков в России стал перевод на русский язык книги немецкого астронома-популяризатора Г. Клейна «Астрономические вечера», в которой имеется такое описание:

«Припомните главные произведения человеческого гения: эти научные открытия, эти религиозные и философские системы, эти дивные поэмы, мелодии, картины, статуи, храмы — все, что создано человеческим умом, воображением и волею. Все эти завоевания стоили тысячелетий упорного духовного труда. Силы для него доставлены солнцем. Когда Рафаэль рисовал Сикстинскую Мадонну, когда Ньютон размышлял над законом тяготения, когда Спиноза писал свою “Этику” или Гёте своего “Фауста”, — в них работало солнце. Все мы, гении и простые смертные, сильные и слабые, цари и нищие, все мы — дети солнца» (цит. по: Долгополов 2018: 456).

Русский перевод «Астрономических вечеров» был издан сначала в Харькове в 1895, а затем в Петербурге в 1898 г. Книга Клейна в России пользовалась большой популярностью и повторно переиздавалась, причину чего мы можем понять, если иметь в виду приведенный выше отрывок. Для русской интеллигенции того времени, которая знала православное понятие «энергейя», придающее большое значение существенной связи божественного с человеческим, не составляло большого труда принять представление о том, что свет и энергия из первоисточника проникают во всех людей и поддерживают их мысли и действия. В христианской традиции «энергейя» часто как письменно, так и визуально представлялась как свет, основываясь на «облаке светлом», которое осенило Иисуса и его учеников в святом благовествовании от Матфея (Гл. 17). Как отмечает М. Никё, описания в «Астрономических вечерах» были аналогичны традиционным представлениям об «энергейе» у интеллигенции и читающей публики того времени, которые испытывали стремление к религиозной и мистической сфере после распада народничества (Никё 2018).

При этом, однако, нельзя сказать, что представление о «солнце как первоисточнике жизни» происходило из православной догмы, иначе мы воспримем причину и следствие в обратной последовательности. В России с конца XIX в., когда идеал общественной реформы окончился крахом, распространялась мечта о целостном мире, в котором все органически связано и находится

в полной гармонии, «соборности». И «Астрономические вечера», и «энергейя» использовались именно для того, чтобы говорить об этой мечте и делать ее видимой. Это не столько источник мечты, сколько ее результат. То же самое можно сказать и о философии «богочеловечества» В. Соловьева, философии Анри Бергсона и др., которые оказали большое влияние на интеллектуальную атмосферу Серебряного века.

Разумеется, нельзя не увидеть, что упомянутые выше мысли, введенные в дискурсы того периода для выражения мечты о целостном мире, в свою очередь, часто действовали на самую мечту. Русская мысль на рубеже XIX–XX вв. была крайне плюралистическим, многослойным и динамичным процессом, в котором различные мысли всех времен и народов вызывались, взаимодействовали друг с другом и рождали новые высказывания в религиозном, философском, научном и литературном отношениях, нередко перешагивая всевозможные границы. Наша задача — не определить «источники» идей и образов того времени, а конкретно описать их отношения.

Имея это в виду, можно говорить о «влиянии» Клейна на Горького. Нельзя точно определить дату встречи Горького с книгой Клейна, но она должна была произойти не позже конца 1903 г. В письме Горького К. П. Пятницкому 26 октября того же года есть строки: «С Андреевым тоже буду писать пьесу “Астроном”. Леонид вдохновился Клейном и хочет изображать человека, живущего жизнью всей вселенной среди нищенски серой обыденщины» (Горький 1954: 292–293).

В результате этой попытки совместного творчества оба писателя создали каждый свое произведение. Андреев написал пьесу «К звездам», а Горький — пьесу «Дети солнца» (1905), в которой есть такие слова:

«Когда-то под лучом солнца вспыхнул к жизни ничтожный и бесформенный кусок белка, размножился. Сложился в орла и льва и человека; наступит время, из нас, из людей, из всех людей, возникнет к жизни величественный, стройный организм — человечество! [...] Но мы, мы, люди, дети солнца, светлого источника жизни, рожденные солнцем, мы победим темный страх смерти! Мы — дети солнца! Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений, оно — океан энергии, красоты и опьяняющей душу радости!» (Горький 1950: 325–326).

В этих словах мы можем найти совпадение с процитированным выше описанием Клейна: солнце как первоисточник всех людей и существ и органическую связь между ними. Нет сомнения в том, что «Астрономические вечера» Клейна оказали глубокое воздействие на мировоззрение Горького 1900-х гг.

2.

Широко известно, но до сих пор мало исследовано, что Горький после поражения первой русской революции (1905) вместе с А. Богдановым, А. Луначарским и другими образовал фракцию внутри партии большевиков, настаивая на необходимости социалистической религии — богостроительстве,

за что подвергся резкой критике В. Ленина. В статье «Разрушение личности», помещенной в сборнике данной фракции «Очерки философии коллективизма» (1909), Горький пишет:

«В мифе и эпосе, как и в языке, главном деятеле эпохи, определенно сказывается коллективное творчество всего народа, а не личное мышление одного человека. [...] Мильтон и Данте, Мицкевич, Гёте и Шиллер возносились всего выше тогда, когда их окрыляло творчество коллектива, когда они черпали вдохновение из источника народной поэзии, безмерно глубокой, неисчислимо разнообразной, сильной и мудрой» (Горький 1979, 16: 220, 227).

Очевидно сходство между отношением гениев с народом в этом описании и людей с солнцем в «Астрономических вечерах». В этих отношениях народ и солнце занимают аналогичное место как источник вдохновения гениев и жизни. А теперь народ лишился солнца — «независимости, высоты, благородства стремлений, жизни». Поэтому задача предстоящей революции — разрушить личность, вернуть народу коллективное сознание, а в итоге — восстановить целостность мира.

Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме: критических заметках об одной реакционной философии» (1909) горячо критиковал фракцию, в которой фактически участвовал и Горький. Однако Горький твердо придерживался своей позиции богостроительства по крайней мере до конца 1913 г. Это очевидно по письмам Ленина Горькому, написанным в середине ноября того же года, в которых первый упрекает второго за защиту «идеи бога и богостроительства» и утверждает, что «она явно неверна и явно реакционна» (Ленин 1970: 226–233).

Если, имея в виду вышеупомянутые факты, рассмотреть объект нашего анализа — рассказы «Губин», «На пароходе», «Женщина» или «Покойник», опубликованные в 1912–1913 гг. и позже вошедшие в литературный цикл «По Руси», мы найдем образ солнца как источника жизни и эхо богостроительства. Например, в рассказе «Женщина», изображающей общение с женщиной, которая ищет счастье и, покинув Россию, скитается по Кавказу, невольно и естественно возникают стихи: «Все родной землею нашей / Мы для счастья рождены! / Для того, чтоб быть ей краше, / Солнцем мы земле даны! / В этом светлом солнца храме / Мы и боги и жрецы. / Нами жизнь творима, нами!» (Горький 1979, 7: 106). Если сопоставить эти строки с процитированными выше отрывками из «Детей солнца», то очевидно совпадение между ними, иногда даже буквальное.

Интертекстуальность обнаруживается и при сопоставлении внутренней речи рассказчика («хочется видеть всю жизнь красивой и гордой, хочется делать ее такою» (Горький 1979, 7: 98)) с описанием из «Разрушения личности»:

«нам [...] хочется видеть людей здоровыми, бодрыми, прекрасными; мы чувствуем, что, будучи развита и организована, духовная энергия народа нашего может освежить жизнь мира, ускорить наступление всечеловеческого праздника разума и красоты» (Горький 1979, 16: 270).

3.

В рассказе «Губин» следует обратить внимание на мотив лесного пожара по двум причинам: во-первых, несмотря на повторное упоминание о нем, этот мотив до конца рассказа никак не пересекается с фабулой гегемонии крупной купеческой семьи Биркиных и ее хозяйки, ранее обманувшей и бросившей бывшего любовника Губина в городе Мямлин; во-вторых, пожаром и его дымом мотивировано исчезновение и ослабление сияния солнца и других светил — важных символов у Горького, как мы уже указали.

Пространственная структура этого рассказа основана на Книге Иова из Ветхого Завета. Об этом почти открыто сказано внутренней речью рассказчика: «Я смотрю на темное небо, на яркие звезды и, деревенея под тяжестью уныния, думаю: “Неужели небо и звезды для того, чтоб прикрыть эту жизнь? Таковую?”» (Горький 1979, 7: 38). Ср. описание Книги Иова: «Не превыше ли небес Бог? Посмотри вверх на звезды, как они высоко! И ты говоришь: что знает Бог? Может ли Он судить сквозь мрак? Облака — завеса Его, так что Он не видит, а ходит *только* по небесному кругу» (22: 12–14).

Облака — завеса Бога. А атеист Горький изображает, как солнце, луна и звезды — символы жизни и идеи — заслоняются дымом лесного пожара или отражением его пламени: «Под полом пищат мыши, за Окою стонет сова, и все гуще слышен смолистый запах гари: леса горят. В темном небе порою вспыхивают красные пятна, скрадывая неясный блеск звезд»; «Солнце запуталось в серовато-желтых дымных тучах, за серебряною рекой, над тихой полосой воды сонно клубится кисейный туман; поднялся в мутное небо синий лес, весь окурен душистым едким дымом»; «Из-за облаков вознеслось солнце — лицо у него было тусклое и печальное, как у нездорового ребенка; казалось, оно чувствует себя виновато, что опоздало осветить землю, залежавшись на мягких тучах и в дыме лесного пожара»; «Разыгрался сухой, жаркий день, но — небо мутное, точно пропылилось летней пылью до самых глубин, и на багровый, без лучей, шар солнца можно смотреть не мигая, как на луну» (Горький 1979, 7: 41, 46, 50, 54).

Изображение пожара иногда приобретает апокалиптический оттенок:

«Небо на востоке багровое и то светлее, то темнее; порою видны черные клубы дыма, и огонь раскаленными ножами врезается в густую ткань. Лес высок и плотен, точно гора; на вершине ее, извиваясь, ползет огненный змей, машет красными крыльями и тонет, поглощенный дымом. Мне кажется, что я слышу злой, кипучий треск и шум яростной борьбы черного и красного, вижу, как белые испуганные зайцы, осыпаемые дождем искр, мечутся между корней, а в ветвях бьются, задыхаясь дымом, опаленные птицы. Все шире и победоносней простирает крылья красный змей, пожирая тьму, истребляя смолистый лес» (Горький 1979, 7: 49).

Если иметь в виду описание главы 15 Книги Иова «Не пробудет он богатым, и не уцелеет имущество его, и не распространяется по земле приобрете-

ние его. / Не уйдет от тьмы; отрасли его иссушит пламя, и дуновением уст своих увлечет его. [...] / Так опустеет дом нечестивого, и огонь пожрет шатры мздоимства» (29, 30, 34), можно предположить, что здесь иносказательно выражается будущая гибель Биркиных, на уровне фавулы до конца рассказа сохранявших гегемонию в городе.

При таком сходстве пространственной (хочется сказать — космологической) структуры «Губина» с Книгой Иова следует, однако, учитывать разницу обоих текстов. Разрыв между Богом и человеком в Книге Иова в конечном счете не больше, чем субъективное предубеждение людей. В конце Книги сам Бог объявляет о своем всемогуществе: даже облака как завеса, отделяющая Бога от людей, появляются и исчезают по Его воле; зрительная перспектива повествования совпадает с Богом и направлена с высоты на землю вниз. В Книге Иова разрыв мира преодолевается со стороны Бога. В «Губине» же, разумеется, повествование ведется из перспективы рассказчика, который часто поднимает глаза к небу. Например, он смотрит со дна колодца вверх и находит дневные звезды, обычно невидимые с земли из-за солнечного света:

«Темный круг ее дна закрывает выгоревшее небо и чуть видимые мною звезды; так жутко и приятно — видеть звезды, зная, что в небе горит солнце. Все время я смотрю вверх — ломит шею, ноют позвонки, затылок точно свинцом налит, а — хочется видеть эти дневные звезды, и нельзя оторвать глаз от них: они показывают все небо новым и почему-то хорошо знать, что солнце не одиноко в нем (Горький 1979, 7: 51).

В отличие от Книги Иова, в «Губине» ни солнце, ни луна, ни звезды не заклонены целиком от человека. Они часто загораживаются или теряют сияние в пламени и дыме лесного пожара, но все-таки видны на небе. Иногда даже их свет с неба проникает в человека. Это объясняется не только тем, что «Губин», в основном, является реалистическим рассказом и разрыв мира мотивирован таким реалистическим событием, как лесной пожар: в рассказе есть только два персонажа, преодолевших барьер между небом и землей.

Один из них — Надежда, жена старшего сына Биркиных. Она пышная, но робкая, и поначалу кажется, что она находится в рабской зависимости. Но постепенно оказывается, что она на самом деле имеет точную рассудительность и жизненную энергию. Такую Надежду благословляют солнце и луна:

«Через забор, нагревая длинные, острые гвозди, смотрело мутное, красноватое солнце, по двору, у ног женщины, бежал тонкий ручей воды, стекавшей с крыши, солнечный луч мылся в нем и трепетал, точно желая попасть на колени женщины, в решето, к мягким золотым цыплятам, и чтоб она тоже приласкала его белой, до плеча голой рукою» (Горький 1979, 7: 46);

«Над садом, в теплом небе наклонилось добродушное лицо старой луны, она была уже на ущербе, но еще яркая, и когда женщина выходила из тени дерева, я хорошо видел на ее лице темные пятна глаз, приоткрытый круглый

рот и толстую косу на груди. В лунном свете рубаха казалась синеватой, женщина — прозрачной. Двигалась она бесшумно, точно по воздуху, и когда вступала в тень дерева — тень светлела» (там же: 47).

Составляя контраст Надежде, свет с неба никогда не проникает ни в Губина, замкнутого в нелепом обществе, ни в Биркиных, довольных гадкой действительностью. Другой человек, поднимающий взор, преодолевающий барьер между небом и землей и достигающий сферы светил — это сам рассказчик, который со дна колодца увидел дневные звезды, о чем мы уже упомянули.

В «Губине», написанном под влиянием идей богостроительства, Горький использует пространственную структуру Книги Иова как основу рассказа, но при этом субъективность преодоления барьера и восстановления целостности мира переходит со стороны Бога на сторону человека. Нельзя забывать, что богостроительство у Горького было не верованием в Бога, а созданием его.

4.

Подобную «богостроительскую» поэтику мы можем найти и в сцене рассказа «На пароходе»:

«Веером раскрылись первые, мечеобразные лучи, концы их ослепительно белы, и кажется, что слышишь, как с безграничных высот ниспадает на землю густой звон серебряных колоколов, торжественный звон встречу грядущему солнцу, — над лесом уже виден красный его край, — чаша, полная сока жизни, опрокинута над землю и щедро льет на нее свою творческую мощь, а с лугов в небо поднимается, точно дым кафельный, красноватый пар. С горного берега мягко легли на реку зеленые тени прибрежных деревьев, ртутью блестит роса на траве, птицы проснулись, белая чайка летит над водою, белая тень ее скользит по цветной воде, а солнце жар-птицей всплывает все выше в зеленовато-голубые небеса, где, угасая, серебряная Венера — тоже как птица» (Горький 1979, 7: 84).

Изображенное здесь проникновение «солнца — света — жизни» в пейзаж (активизация мира утренним светом), религиозные и мифологические коннотации («ослепительно», «звон серебряных колоколов», «точно дым кафельный», «солнце жар-птицей всплывает все выше») и динамизм мира часто встречаются в произведениях Горького 1900–1910-х гг., в частности в литературном цикле «По Руси».

«По Руси» состоит из рассказов, основанных на опыте и знаниях Горького, полученных во время бродяжничества в конце 1880-х — начале 1890-х гг., и отражает его мировоззрение во время их написания в 1910-е г. Само название цикла ассоциируется у читателей с религиозным паломничеством («хождением по мукам»). Более того, хотя трудно найти непосредственную связь между рассказами, изображающими отдельных личностей, которые страдают в жестокой повседневности, «По Руси» как цикл, который открывается рассказом «Рожде-

ние человека» и завершается рассказом «Покойник», символически указывает на целую жизнь Народа как коллективного тела².

Восемь из одиннадцати рассказов, составляющих цикл, начинаются изображением природы. Нет сомнения в том, что в «По Руси» пейзажи имеют очень важное смысловое значение на уровне не столько фабулы, сколько сюжета. Приведем еще один пример. Рассказ «Женщина» начинается типичным изображением кавказского пейзажа, которое, на первый взгляд, следует литературной традиции:

«Летит степью ветер и бьет в стену Кавказских гор; горный хребет — точно огромный парус и земля — со свистом — несется среди бездонных голубых пропастей, оставляя за собою изорванные ветром облака, а тени их скользят по земле, цепляются за нее, не могут удержаться и — плачут, стонут... [...] Торопливо появляется солнце, быстро исчезает, точно оно гонится за бегущей землей и устало уже — отстает, тихо падая с неба в дымный хаос на западе, где тоже горы в снежных вершинах и краснеют сырые тучи, тяжелые, как вспаханная земля. Порою между массами туч ослепительно сверкает седло Эльбруса и хрустальные зубья других гор — они вцепились в облака и пытаются удержать их. Так ясно чувствуешь бег земли в пространстве, что трудно дышать от напряжения в груди, от восторга, что легишь вместе с нею, красивой и любимой. Смотришь на эти горы, окрыленные вечным снегом, и думается, что за ними бесконечно широкое синее море и в нем гордо простерты иные чудесные земли или просто — голубая пустота, а где-то далеко, чуть видные в ней, кружатся разноцветные шары неведомых планет — родных сестер моей земли...» (Горький 1979, 7: 94).

С начала XIX в. Кавказ является местом, традиционно относящимся к сфере «возвышенного» в русской литературе. В процитированном описании Горький использует типичные детали «кавказской мифологии»: «бездонные голубые пропасти», «горы в снежных вершинах», «хрустальные зубья других гор» и т. п.

Но внимательное рассмотрение показывает, что здесь смешиваются элементы, не совпадающие с литературной традицией того времени. Это, наверное, можно назвать космическим воображением: мышление рассказчика протягивается с гор Кавказа прямо к космическому пространству («земля несется среди бездонных голубых пропастей», «за ними бесконечно широкое синее море», «голубая пустота»), а еще более — к «разноцветным шарам неведомых планет», которые должны кружиться где-то далеко в космосе.

² До сих пор почти во всех собраниях сочинений Горького «По Руси» состоит из 28 рассказов, но 17 из них (после двенадцатого рассказа «Ералаш») были написаны в 1915–1917 гг., т. е. позже первого издания, состоявшего из первых 11 рассказов. Эти 17 рассказов были прибавлены к циклу только в 1923 году. По сравнению с первыми рассказами, эти 17 рассказов невелики по объему и не так плотны по художественной структуре, буквально это «очерки». В данной статье мы говорим о «По Руси», имея в виду исключительно первоначальное содержание цикла. О процессе написания и изменения содержания цикла см.: Тенишева 1979.

Вероятно, данное новшество было введено в традиционное изображение кавказского пейзажа под влиянием распространения новейших астрономических сведений в конце XIX — начале XX вв., включая, например, информацию из «Астрономических вечеров» Клейна. Нас удивляет непрерывность мироощущения в этом описании. Несмотря на то, что воображение выходит за рамки солнечной системы, рассказчик не сомневается в целостности вселенной («неведомые планеты — родные сестры моей земли»). Следует полагать, что данное описание отражает мировоззрение самого Горького во время написания рассказа.

Другими словами, мы находим здесь пример «тяготения к космизму и мифопоэтической образности» (Спиридонова 2004: 217) в произведениях Горького 1910-х гг. При этом, однако, следует внимательно подумать, действительно ли процитированный отрывок является выражением «чувства гармонического единения человека с вселенной» (там же).

Действительно, в мировоззрении, проявленном в данном описании, заметным является неразрывность Земли с вселенной. Воображение рассказчика одним духом переносится от пейзажа Северного Кавказа к планетам на краю вселенной, при этом не сомневаясь в том, что планеты это «родные сестры моей земли», хотя и «неведомые».

Из описания того, как «хочется говорить о красоте солнца, когда оно, обняв эту землю своими лучами, несет ее, любимую, в голубом пространстве, оплодотворяя и лаская» (Горький 1979, 7: 106), очевидно, что целостное мировоззрение Горького, ярким образом которого является «солнце как источник жизни», составляет основу структуры рассказа «Женщина». Но разве такую целостность можно считать «гармоническим единением человека с вселенной»?

5.

В статье «Разрушение личности», в которой, как мы уже указали, явно видна интертекстуальность с рассказом «Женщина», есть строки: «Жизнь человечества — творчество, стремление к победе над сопротивлением мертвой материи, желание овладеть всеми ее тайнами и заставить силы ее служить воле людей для счастья их. Идя к этой цели, мы должны в интересах успеха ревностно заботиться о постоянном развитии количества живой, сознательной и активной психофизической энергии мира» (Горький 1979, 16: 271).

«Целостное мировоззрение» Горького не противоречит идеалу господства человечества над природой. Если сказать точнее, он считал, что целостность мира будет достигнута подчинением природы человеку, организацией природы человечеством.

Наверное, здесь можно вспомнить статью К. Циолковского «Монизм вселенной». Основоположник советской теоретической космонавтики считал, что во вселенной «все непрерывно и все едино. [...] вся вселенная жива» (Циолковский 2017: 113). Но степень чувствительности и сознания материи зави-

сит от среды, окружающей ее. Неорганические вещества, распространенные во вселенной, ждут времени, когда будут оживлены стимулом от человечества, животного высшей ступени, и превратятся в органические вещества. Циолковский пишет, что человечество обязано заселить Солнечную систему, планеты Млечного Пути, всю вселенную и, если встретит там «пустыню или недоразвившийся уродливый мир», должно «безболезненно ликвидировать его, заменив своим миром» (там же: 125). Мы можем видеть общность мировоззрений Циолковского и Горького в том, что они оба мечтали о господстве и победе человека над природой.

Горький в письме Р. Роллану 6 ноября 1923 г. определяет себя как «антропоцентрист в отношении к человеку, антропоморфист в изображении природы» (Переписка 1960: 339). Пейзажи Горького, в частности изображения соответствия человека с природой и вселенной (солнцем, луной, звездами), красивы и трогательны, но основаны на рациональных взглядах:

«Мне кажется, что антропоцентризм и антропоморфизм навсегда будут исходными точками мышления о мире и смысле бытия. Бесплезно уклоняться от этого, ибо человек не века замкнут в этих формах мышления так же, как во времени и пространстве» (цит. по: Муратова 1971: 264);

«Воображение тоже, в сущности своей, мышление о мире, но мышление по преимуществу образами, “художественное”; можно сказать, что воображение — это способность придавать стихийным явлениям природы и вещам человеческие качества, чувствования, даже намерения» (Горький 1953: 469).

Такой рационализм вообще не замечается в рассказах Горького, потому что в большинстве из них повествование ведется с позиции рассказчика, находящегося внутри мира произведения. Соответствие и сочувствие природы и вселенной (светил) человеку — это не что иное, как представление в сознании рассказчика, имеющего антропоморфическое мировоззрение. Писатель, существовавший вне субъективных взглядов своих героев, считал, что антропоморфический взгляд на природу является формой мышления, которая обустраивает осознание человека, подобно времени и пространству в критической философии Канта. Горький холодно и пристально направлял свое внимание на «природу в себе», или стихийность, не допуская никакого соответствия между ней и человеком.

6.

Мы рассмотрели сходство между мировоззрениями Циолковского и Горького, но самый представительный мыслитель русского космизма — это Н. Федоров, заявивший: «наш общий враг, единый, везде и всегда присущий, в нас и вне нас живущий, [...] этот враг — природа» (Федоров 1995, 2: 239). Он называл природу, не имеющую целесообразности, врагом и считал одно из ее наиболее характерных проявлений — смерть — грехом («рождение есть принятие,

взятие жизни от отцов, т. е. лишение отцов жизни» (там же, 1: 390). Он настаивал на необходимости «общего дела» — преодоления смерти восстановлением мертвых, а также безграничного расширения сферы жизни человечества, ставшего бессмертным. Его мысли оказали глубокое влияние на современное ему и последующие поколения, в том числе на Ф. Достоевского и Л. Толстого.

В «По Руси» есть сцена, которая заставляет нас вспомнить о Федорове: описание сна рассказчика, уснувшего перед трупом в одиннадцатом (последнем в цикле первого издания) рассказе «Покойник»:

«[...] обложенный сухими пахучими травами, я смотрю сквозь дрему в его темное загадочное лицо и думаю о человеке, который не одну тысячу раз прошел по своей полосе на этой земле, в заботе о том, чтобы мертвое претворилось в живое. Возникает странный образ: по степи, пустынной и голой, ходит кругами, все шире охватывая землю, огромный, тысячерукий человек, и, следом за ним, оживает мертвая степь, покрываясь трепетными сочными злаками, и все растут на ней села, города, а он все дальше ко краям идет, идет, неустанно сея живое, свое, человечье. Уважительно и ласково думается обо всех людях земли: все призваны таинственной силой, в них живущей, победить смерть, вечно и необоримо претворяя мертвое в живое, все идут смертными путями к бессмертию, поглощает людей сень смертная и — не может поглотить» (Горький 1979, 7: 190-191).

Если иметь в виду связь «По Руси» с мыслью Горького в 1900-е гг., можно считать, что «огромный, тысячерукий человек» символически представляет народ как коллективное тело. Здесь мечтают о том, как на пустынной земле, куда гигант крепко поставил ноги, «мертвое» превращается в «живое», и «человечье» расширяется. Мы уже заметили, что «По Руси» как литературный цикл на символическом уровне представляет жизненный процесс народа как коллективного тела с рождения до смерти. В последнем рассказе «Покойник», представляющем смерть, введением процитированного выше сна намечена идея, что народ приобретет коллективность, станет бессмертным и расширит сферу жизни безгранично.

Возможно, что в «человеке, который не одну тысячу раз прошел по своей полосе на этой земле, в заботе о том, чтобы мертвое претворилось в живое», мы можем узнать облик Федорова. Горький никогда не встречался с философом в жизни, но знал о его идеях, должно быть, уже в 1900-е гг., так как в воспоминаниях он пишет, что слышал от Толстого его мнение о философии Федорова. При этом С. Сухих, рассмотрев письма и статьи Горького, предполагает, что писатель непосредственно читал произведения Федорова не раньше, чем в конце 1910-х гг. (Сухих 1980).

С Циолковским же Горький обменивался письмами и книгами с середины 1920-х гг. и высоко оценивал его достижения. У писателя в библиотеке содержится 27 книг Циолковского и в трех из них, включая «Монизм вселенной», найдены записи самого Горького. Пока не ясно знал ли Горький о работах

Циолковского в 1900–1910-х гг. Г. Менделевич указывает на возможность того, что в 1903 г. Горький, сотрудничая с «Научным обозрением», прочитал статью Циолковского «Исследование мировых пространств реактивными приборами», помещенную в этом журнале (Менделевич 1970), но это пока не более чем предположение.

В итоге пока не найдена непосредственная точка соприкосновения Горького в 1900–1910-е г. с этими двумя представителями русского космизма. Но нет сомнения в том, что Горький жил и работал в атмосфере, в которой Федоров привлекал к себе внимания многих людей, и находился не так далеко от мыслительного направления, которое породило космическое воображение Циолковского.

Высокая оценка Горьким Федорова и Циолковского становится заметной со второй половины 1920-х гг., когда писатель приобрел авторитет в советской литературе. Ранее мы уже указывали на постоянное присутствие воззрения на мир как на органическое целое в советской литературе. Например, в рассказе для детей Ю. Казакова «Красная птица» (1963) и природа на земле, и колхозное поле, и ветер, и солнце, и звезды в космическом пространстве — все беспрерывно связано и гладко переходит одно в другое, составляя гармоничную целостность мира (Накамура 2015).

С нашей точки зрения, данное течение находится на линии, протянувшейся от богостроительства и космизма и проходящей через неоднократные и тонкие вариации взгляда на соотношение человека с природой, а «отец пролетарской литературы» и «инициатор социалистического реализма» Горький также явился одним из промежуточных звеньев, связавших советскую литературу с рассмотренными выше философско-мистическими течениями.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабель И. Э. 1990. *Сочинения: в 2-х т. Т. 1. Рассказы 1913–1924 гг. Публицистика. Письма*. М.: Художественная литература.
- Горький М. 1950. *Собрание сочинений: в 30 т. Т. 6: пьесы 1901–1906*. М.: Изд-во художественной литературы.
- Горький М. 1953. *Собрание сочинений: в 30 т. Т. 24: статьи, речи и приветствия 1907–1928*. М.: Изд-во художественной литературы.
- Горький М. 1954. *Собрание сочинений: в 30 т. Т. 28: письма, телеграммы, надписи 1896–1906*. М.: Изд-во художественной литературы.
- Горький М. 1979. *Собрание сочинений: в 16 т. М.: Правда*.
- Долгополов Л. К. 2018. М. Горький и проблема «Детей солнца» (1900-е гг.) // *Максим Горький: Pro et Contra. Современный дискурс. Антология*. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии. С. 454–484.
- Ленин В. И. 1970. *Полное собрание сочинений: в 55 т. Издание пятое. Том 48: письма ноябрь 1910 — июль 1914*. М.: Изд-во политической литературы.

- Менделевич Г. А. 1970. Циолковский и Горький // *Труды Четвертых Чтений, посвященных разработке научного наследия и развитию идей К. Э. Циолковского (Калуга, 17–19 сентября 1969 г.)*. М. С. 52–59.
- Муратова К. Д. 1971. *М. Горький на Капри 1911–1913*. Л.: Наука.
- Накамура Т. 2015. Мечта о мире как органическом целом в литературе советского периода: анализ «Красной птицы» Ю. Казакова, «Дневных звезд» О. Берггольц и др. // В. Гречко, С.-К. Ким, С. Нонака (ред.). *Дальний Восток, близкая Россия: Эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии*. Белград: Логос. С. 119–134.
- Накамура Т. 2020. Структура мира и вселенной в дискурсах М. Горького в контексте 1900-х и 1910-х годов // *Slavistika*. № 35. С. 343–358. (на японск. языке)
- Никё М. 2018. «Психофизическая» утопия М. Горького: энергетизм как научно-философская составляющая Серебряного века // *Максим Горький: pro et contra*. С. 159–172.
- Переписка 1960. *Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами*. М.: АН СССР.
- Спиридонова Л. А. 2004. *М. Горький: новый взгляд*. М.: ИМЛИ РАН.
- Сухих С. И. 1980. М. Горький и Н. Ф. Федоров // *Русская литература*. № 1. С. 160–168.
- Тенишева Е. А. 1979. Примечания к циклу «По Руси» // М. Горький. *Собрание сочинений: в 16 т. Т. 7*. М.: Правда. С. 363–397.
- Федоров Н. Ф. 1995. *Собрание сочинений: в 4 т.* М.: Прогресс.
- Циолковский К. Э. 2017. *Избранные произведения: в 2 т. Том II*. М.: Книжный Клуб Книговек.

BORA CHUNG

IMAGINARY TRANSPORTATION AND UTOPIAN IDEAS IN YEFREMOV'S *ANDROMEDA NEBULA*

This research mainly discusses the image of imaginary means of transportation in *Andromeda Nebula* («Туманность Андромеды», 1957) by Ivan Antonovich Yefremov (Иван Антонович Ефремов, 1908–1972). Yefremov, in his work, envisioned a future where humankind has achieved technological advancement and a superior sense of morality. In this ideal future society, various means of imaginary transportation connect all continents. Earth transportation helps the citizens of the future live in a completely new way, while spacecrafts help the protagonists venture into deep space.

In the novel, imaginary means of future transportation can operate because the face of the Earth they operate on has changed drastically. Here Yefremov suggests that modifying and reconstructing the environment to accommodate human needs is a necessary process. A similar idea appears in a number of other works of science fiction by different authors in early twentieth century Russian literature. There is a human-centered point of view opposed by an ecologist viewpoint; the discourse appears in European culture in fields of science such as geology and biology as early as in the nineteenth century. Therefore, this research will outline the discourse with a focus on Yefremov's utopian vision and will attempt to reach a conclusion in relation to the current global crisis.

1. THE SPIRAL ROAD AND NEW MEANS OF TRANSPORTATION

The Spiral Road in *Andromeda Nebula* traverses the Earth and connects various regions. This is the main road for all ground transportation in the novel:

«Теперь всю планету обвивает Спиральная Дорога, исполинскими мостами соединяющая через проливы все материки». — Веда провела пальцем по серебряной нити и повернула глобус. — «По Спиральной Дороге беспрерывно движутся электропоезда. Сотни тысяч людей могут очень быстро перенестись из жилой зоны в степную, полевую, горную, где нет постоянных городов, а лишь временные лагеря мастеров животноводства, посевов, лесной и горной промышленности». (Ефремов 1984: 47)

'Now the Spiral Road intertwines the entire planet, fulfilling the role of gigantic bridges connecting all continents through the straits.' Veda ran her finger along the silver thread and turned the globe. 'Electric trains continuously run along the Spiral Road. Hundreds of thousands of people can move very quickly from residential zones to steppe, field, and mountain zones where there are no permanent cities but only temporary camps for masters of livestock, crops, forestry and mining industries.'

The Spiral Road is as beautiful as it is convenient. In the very beginning Dar Veter, one of the main characters, admires its elegance from the space station where he works as the director: "Its gigantic arc rose up high, creating a matte yellow line of reflection along the edge of the sea" (Ефремов 1984: 35). Here Yefremov emphasizes the beauty of the future world as well as its technological advancement. Focus on beauty and morality is one of the main characteristics of Yefremov's works. Yefremov believed aesthetic development to be as important as technological advancement, and therefore his utopia invariably appears stunning and graceful (Терехин 2009: 157).

Later in Chapter 7, Yefremov explains in detail how the system of the Spiral Road works when Dar Veter decides to move from Russia to South America. Firstly, Dar Veter descends to the underground post office through an automated pipeline. He then rides on a cart to the Spiral Road electrotrain station. From there he has several options in planning his route:

Дар Ветер не поехал на Север, к Берингову проливу, где пролегла соединительная дуга Западной ветви. Этот путь до Южной Америки, особенно так далеко на юг, как до семнадцатого ответвления, занимал около четырех суток. По широтам жилых зон Севера и Юга шли линии тяжелых грузовых спирокоптеров, опоясывавшие планету поперек океанов и соединявшие кратчайшим путем ветви Спиральной Дороги. (Ефремов 1984: 169–170)

Dar Veter did not go north to the Bering Strait where the connecting arc of the Western Branch ran. This route to South America, especially so far south to the seventeenth branch line, took about four days. Along the latitudes of the residential areas in the North and South ran lines of heavy cargo spirocopters, encircling the planet across the oceans and connecting the branches of the Spiral Road by the shortest route.

Dar Veter decides to take the cargo spirocopter. In addition to spirocopters and electrotrains, which Veda Kong the historian explains in the aforementioned passage, there are also speed vehicles that run on the Spiral Road. Electrotrains run at the speed of two hundred kilometers per hour; speed vehicles, on the other hand, are much faster: they can run at the speed of thousands of kilometers per hour and only operate in emergency situations.

These diverse means of transportation and the Spiral Road itself help the citizens of the future move around the globe freely. The concepts of race, nation and ethnic groups are unknown to them. There are no countries or borders; the Earth's surface is divided into different zones and each zone is used for the good of humankind. Citizens of the future Earth in Yefremov's ideal society regularly move from one zone

to another and from one manner of life to the next. In the novel, human beings now have a life expectancy of about three hundred years and therefore are advised to move every seven years to find a new line of work and a new place of residence. The Spiral Road and various means of future transportation running on it are the backbone of the future society that supports this migrating lifestyle.

2. CONTROL OVER THE UNIVERSE

Yefremov describes his utopian society in the novel as the last phase of human development. International communication has already been perfected and planets in our galaxy that are close to one another have formed an alliance entitled “The Great Circle.” Therefore, in the novel, it is explained that human beings are now living in “The Era of The Great Circle.” Before this era, according to Veda Kong, astronomers discovered a new way of obtaining energy, and afterwards other, more developed planets in the Great Circle taught Earthlings how to obtain a new type of safe nuclear energy. Therefore, humans eliminated the old, destructive thermonuclear materials. Thereafter began the great reconstruction:

Тогда в век Переустройства были сделаны искусственные солнца, «подвешенные» над полярными областями. Мы сильно уменьшили ледяные шапки, образовавшиеся на полюсах Земли в четвертичную эпоху оледенения, и изменили климат всей планеты. Вода в океанах поднялась на семь метров, в атмосферной циркуляции резко сократились полярные фронты и ослабили кольца пассатных ветров, высушивавшие зоны пустынь на границе тропиков. Почти прекратились и ураганные ветры, вообще всякие бурные нарушения погоды. (Ефремов 1984: 48)

In the age of Reconstruction, we made artificial suns and “hung” them over the polar regions. We drastically decreased ice caps that were formed at the poles of the Earth during the Quaternary glaciation and changed the climate of the entire planet. Water in the oceans rose seven meters, polar fronts sharply decreased in the atmospheric circulation and trade wind rings, which used to dry up the desert zones near the tropics, weakened. Hurricanes ceased as well and all kinds of violent weather disturbances stopped in general.

The idea of bringing about such radical changes to the environment seems dangerous, but in fact this was not Yefremov’s original design. A very similar depiction of reconstructing the Earth appears in the short story “The Satan of Thought” (*Сатана мысли*, 1922) by Andrei Platonov (Андрей Платонович Платонов, 1899–1951). In this story, the protagonist, engineer Bogulov, discovers a way to harness “ultralight,” or concentrated energy. He then puts his grand plan in motion to restructure the entire planet:

Еще год — и шар земной будет переделан. Не будет ни зимы, ни лета, ни зноя, ни потопов. Вся земля будет разбита на климатические участки.

В каждом участке поддерживается равно и всегда температура, нужная для произрастания того растения, какое наиболее соответствует почве этой страны. Человечество будет переселено в Антарктику — остальная площадь земли будет отведена под хлеб и под опыты и пробы человеческой мысли, она будет мастерской, обителью машин и пашней. (Платонов 2011: 306)

Another year, and the entire globe will be redone. There will be no winter, no summer, no heat waves, no floods. All the earth will be divided into climatic areas. In each area, the temperature necessary for the growth of the plant that most corresponds to the soil of this country is maintained equally at all times. Humankind will resettle in Antarctica — the rest of the land will be allotted for grains and for the experiments and tests of human thought; it will be a workshop, the abode of machines and arable land.

Platonov's "areas" are called "zones" in Yefremov but the basic ideas are the same. What Platonov explains in the future tense is described in past tense in Yefremov:

Антарктический материк, на три четверти освобожденный ото льда, оказался рудной сокровищницей человечества — там сохранились нетронутыми горные богатства, на всех других материках сильно выработанные после безрассудного распыления металлов в повсеместных и сокрушительных войнах прошлого. Через Антарктиду же удалось замкнуть Спиральную Дорогу. (Ефремов 1984: 50)

The Antarctic continent, three-quarters free of ice, turned out to be a treasure trove of ores for mankind: there remained untouched mineral riches enough for all other continents, greatly developed after the reckless dispersal of metals in the widespread and crushing wars of the past. It was also possible to close the Spiral Road through Antarctica.

In this day and age, when ice caps are actually melting and climate change is a catastrophe rather than a blessing, Platonov's and Yefremov's plans may seem irrational and dangerous. In fact, however, these plans simply reflect the discussion on anthropocentrism and biocentrism that came to the foreground in the twentieth century. Anthropocentrism focuses on the idea that nature serves humans and everything in nature may be used for the good of humankind. Biocentrism, on the other hand, asserts that human beings should consider how their behavior influences other living beings or the ecosystem (Миронов 2012: 162). Of these two viewpoints, anthropocentrism is linked with the concept of "noosphere."

What Yefremov describes in his novel is a completed picture of the evolution of noosphere. Russian geologist Vladimir Vernadsky (Владимир Иванович Вернадский, 1863–1945) defines noosphere as follows:

Noosphere is a new geological phenomenon on our planet. In it, human beings are becoming the greatest geological power for the first time. Human beings can and should reconstruct the area of their life using their own labor and thoughts, and the reconstruction will be profound in comparison to what happened in the past. (Вернадский 2013: 11)

The term “noosphere” has a Greek etymology: “noos” means “mind” or “reason,” therefore the word “noosphere” signifies “a sphere of the mind.” The term was first used in France by Édouard Louis Le Roy (1870–1954), a French mathematician and a philosopher, and by Pierre Teilhard de Chardin (1881–1955), also a philosopher and a Jesuit priest. Le Roy and Teilhard de Chardin developed the idea of noosphere as a philosophical concept (Терёхин 2009: 116). The word “biosphere,” on the other hand, has an opposite meaning. According to the Austrian geologist Eduard Suess (1831–1914), the term “biosphere” signifies the realm of life on Earth. Jean-Baptiste Lamarck (1744–1829) introduced the concept of biosphere to the field of biology in Paris in the early nineteenth century. Later Suess applied the concept to geology in 1875 (Вернадский 2013: 7; 121).

Vladimir Vernadsky was a Russian-Soviet geologist, paleontologist and a philosopher. In the twentieth century, Vernadsky was the one to seriously consider the concepts of biosphere and noosphere and developed his own philosophical discourse based on these two ideas. Instead of the concept of “life,” Vernadsky introduced the notion of “living matter” (живое вещество), meaning the collection of living organisms (Вернадский 2013: 7). Living matter is the carrier and the creator of free biochemical energy, and this energy covers the entire biosphere and mainly defines all of its history. Vernadsky, however, contends that life activities of the human society create a new form of energy: the energy of human culture or the cultural biochemical energy. And this energy, generated by human culture and reason, creates noosphere in the present time. Human beings have this form of energy, connected to reason, and it grows and increases in the course of time, to quickly rise to the forefront (Ibid.: 127–129). Therefore, Vernadsky asserts that this energy is “the last of many stages of the evolution of biosphere in geological history” (Ibid.: 12). Ivan Yefremov was himself a geologist (Чудинов 1987: 19–21); he knew the works of Teilhard de Chardin and Vernadsky very well and in all his works he strived to convey the basic intentions of the biosphere-noosphere discourse (Миронов 2012: 161).

The anthropocentric urge to conquer the environment, in fact, appears even before Vernadsky and Yefremov. Anindita Banerjee explains in her study of Russian science fiction that already in the mid-nineteenth century the concept of the world as a concrete object to study and observe had spread through Russia and Europe. For example, taxonomy, created in the eighteenth century by Carolus Linneaus (1707–1778), is a way of classifying all living organisms in one universal system. The advancement of transportation and the development of navigation were necessary for this type of broad-scale classification. According to Banerjee, people therefore began to venture by sea and by land to the remote areas of the globe (Banerjee 2012: 19).

New technology for conquering space and new ways of representing the world lead to what Heidegger calls “world picture.” It is the subjective perception of human beings on their existence in relation to the world, or “the reflective relationship between space and subjectivity.” Heidegger explains that “world picture” is “the very essence of the contemporary period.” Every person in our time can research the entire planet and beyond without stepping out from her own home and form her own spa-

tial perception (Banerjee 2012: 18). And the world, as a concrete object for research, study and identification by human reason, becomes a collection of “irreducible and stubborn facts.” Contemporary researchers believe that they are studying these “irreducible and stubborn facts” without ideology or prejudice in order to discover the Order of things or the Order of nature (Whitehead 1998: 54–55).

Heidegger confirms that human activities in modern times are understood and realized as culture. It is because culture is the realization of higher values by way of nurturing and cultivating the higher good of man (Heidegger 1998: 70). In other words, development of the human mind and ability, progress in science and technology, expansion of human knowledge, and a new attitude towards nature and the world all comprise what Heidegger calls “the modern phenomenon,” which in turn relates to the concept of noosphere.

In this respect, Yefremov's idea of reconstructing the Earth is not entirely new. Even before the Communist Revolution, Aleksandr Bogdanov (Александр Богданов, 1873–1928), in his novella “The Red Star” (Красная звезда, 1908), told the story of Martians struggling against nature with the help of advanced technology. The sequel “Engineer Menni” («Инженер Мэнни», 1913) mainly focuses on the construction of great canals in Mars in order to ultimately rebuild the planet:

Тогда появился знаменитый «План работ», наметивший преобразование всей планеты. В нем была спроектирована та гигантская система каналов, которая была выполнена марсианами в последующее столетие и на основе которой искусственное орошение более чем удвоило обитаемую территорию завоеванием всех пустынь. (Богданов 2014а: 238)

Then began the famous “Work Plan,” charting the transformation of the entire planet. It was here that the design for that gigantic canal system appeared; the Plan was carried out by the Martians in the following century and, on the basis of this system, artificial irrigation more than doubled the inhabited territory by conquering all the deserts.

Yefremov also describes the construction of canals and the irrigation of deserts in his work:

Еще до этого капитального изменения климата были прорыты огромные каналы и прорезаны горные хребты для уравнивания циркуляции водных и воздушных масс планеты. Вечные диэлектрические насосы помогли обводнить даже высокогорные пустыни Азии. (Ефремов 1984: 50)

Even before this major climate change, massive canals were made and mountain ranges were cut to balance the circulation of the planet's water and air masses. Perpetual dielectric pumps helped water even the high-altitude deserts in Asia.

It is interesting that in “The Red Star,” such an extensive exploitation of nature and the subsequent depletion of natural resources lead to an ecological catastrophe. In Bogdanov, such a crisis, even though created by human hands, is also regarded as nature's revolt against humankind. In *Andromeda Nebula*, on the other hand, science

and technology had already prevailed and even climate change cannot threaten human beings but work for the benefit of humankind. This shows that Yefremov's utopia is based on a strong anthropocentric point of view.

3. SPACECRAFTS

Banerjee, in her research, explains how early Russian popular science magazines featured illustrations of the newest scientific and technological means of the times for gaining access to remote and unknown places, for charting maps and controlling space in general. Most often such magazines presented steam ships with a wide sea on the background (Banerjee 2012: 18).

Spaceships play exactly the same role in Yefremov. They are the most believable means of "gaining access" to outer space and of "charting maps and controlling space" as Banerjee explains. Some spacecrafts in Yefremov even last longer than human beings. In the novel, the crew members of the spaceship "Tantra" discover an alien spaceship during an expedition. Inside it, they find no crew or any other living beings, and Erg Noor, the captain of Tantra, discovers a spiralodisk which contains information concerning the fate of the planet it came from:

— Он шел мертвым около двух миллионов лет через разделяющее обе галактики пространство, — сурово ответил Юний Ант, — пока не нашел убежища на планете звезды Т. Очевидно, эти звездолеты устроены так, что садятся автоматически, несмотря на то, что тысячи тысяч лет никто живой не прикасался к рычагам управления. (Ефремов 1984: 324)

'It [the spaceship] was dead but went on for about two million years through the space separating the two galaxies,' sternly answered Yunii Ant, 'until it found refuge on the planet of the star T. It is clear that these spacecrafts were built to land automatically, regardless of the fact that for thousands and thousands of years no living person ever touched the control levers.'

Yefremov imagines that in the future space travel would be common, so he presents two different types of spaceships: planetships (планетолеты) cover short distances while starships (звездолеты) are used to conquer great distances. Different types of spaceships have different kinds of motors and engines. However, all space engines in *Andromeda Nebula* use the imaginary photonic fuel that Yefremov named "anamezon:"

Набрав скорость в семнадцать километров в секунду на ионно-триггерных, или планетарных, моторах, употреблявшихся для полетов между планетами, взлетов и посадок, звездолет ушел от умершей планеты. [...] Включились анамезонные двигатели. Их сила за пятьдесят два часа разогнала звездолет до его нормальной скорости в девятьсот миллионов километров в час. (Ефремов 1984: 17)

Gaining a speed of seventeen kilometers per second on the ion-triggered, or planetary, motors used for interplanetary flights, takeoffs and landings, the starship

left the dead planet. [...] The anameson engines turned on. In fifty-two hours, their force accelerated the spaceship to its normal speed of nine hundred million kilometers per hour.

It is significant that the novel itself begins with the description of the inside of the spaceship Tantra and ends with the launch scene of another spaceship, "Lebed." In Yefremov, spacecrafts are a symbol of progress in science and technology and of human evolution in general. Yefremov regards spaceships as a prime achievement of the human mind and therefore often personifies them. In the first pages of the novel, for example, Yefremov describes how the levers and buttons on the control panel seem to mimic human facial expressions:

В тусклом свете, отражавшемся от потолка, шкалы приборов казались галереей портретов. Круглые были лукавы, поперечно-овальные расплывались в наглом самодовольстве, квадратные застыли в тупой уверенности. Мерцавшие внутри них синие, голубые, оранжевые, зеленые огоньки подчеркивали впечатление. (Ефремов 1984: 7)

In the dull light reflecting from the ceiling, the rows of instruments looked like a portrait gallery. The round ones were sly; the horizontal-oval ones blurred in impudent complacency; the square ones froze in dull confidence. Blue, light-blue, orange, green lights flickering inside them emphasized the impression.

Tantra is journeying into deep space on a rescue mission because "Zirda," an imaginary planet in the novel, suddenly lost contact with the Great Circle. Control levers that look "sly, impudently complacent, and frozen in dull confidence" reflect an atmosphere of uncertainty and foreshadows the danger that lurks in Tantra's path.

In the end of the novel, the space navigator Niza Krit, Captain Erg Noor and other crew members decide to join another expedition: a very long one to the opposite side of the galaxy. Yefremov describes the spaceship as if the spaceship itself were another crew member:

Вертикально стоявший на растопыренных упорах звездолет имел в себе что-то человекообразное. Может быть, это впечатление создавал круглый шар носовой части, увенчанный острым колпаком и светящийся сигнальными огнями, как глазами. Или ребристые рассекатели центральной контейнерной части корабля, похожие на наплечники рыцарских лат? Звездолет высился на своих упорах, словно растопыривший ноги исполин, презрительно и самоуверенно взиравший поверх толпы людей. (Ефремов 1984: 326)

The starship, standing upright on evenly spaced supports, had something humanlike in it. Perhaps this impression was created by the round ball of the bow, topped with a sharp cap and shiny signal lights as eyes. Or perhaps the ribbed dividers of the central container part of the ship seemed similar to the shoulder pads of a knight's armor? The starship stood high on its supports as though a giant spreading its legs, contemptuously and self-confidently peering over the crowd.

Starship *Lebed'* is about the launch a dangerous scientific expedition on the far side of the galaxy with the hopes of discovering a new world, unknown to humankind and to the Great Circle. The expedition is expected to take one hundred and seventy-two years. Even if *Lebed'* returns as planned, the crew members will likely never see their loved ones again. The crew members understand this well and still choose to join the expedition. Yefremov depicts the crew members as heroes of science and knowledge. And he closes his novel with the scene of the starship's triumphant launch:

Вой оборвался так же неожиданно. Стена невообразимо яркого пламени встала вокруг корабля. Мгновенно в мире перестало существовать что бы то ни было, кроме этого космического огня. Башня огня превратилась в колонну, вытянулась длинным столбом, затем сделалась ослепительно яркой линией. [...] Большая звезда стояла в высоте — это удалялся «Лебедь». (Ефремов 1984: 329)

The roar ended just as suddenly. A wall of unimaginably bright flames rose up around the ship. Instantly, everything in the world ceased to exist except this cosmic fire. The tower of fire turned into a column, stretched out in a long pillar, then became a dazzling bright line. [...]. A large star stood high up in the sky: it was *Lebed'* flying away.

There is an ideal society on Earth where science and technology help every person live a rich and happy life. However, the human desire for knowledge, the urge to discover new worlds and to establish contact with alien species will never subside. And that, precisely, is the main topic of the novel *Andromeda Nebula*.

4. YEFREMOV VS. VERNADSKY

Yefremov wrote *Andromeda Nebula* in 1957 just before the Soviet Union launched the first satellites into orbit. Yefremov was finishing the novel when he heard the news. In the “Author’s Preface” Yefremov rejoices that one of the quintessential ideas of his novel proved to be actually attainable. He then predicts the future course of history as follows:

Чудесное по быстроте исполнение одной мечты из «Туманности Андромеды» ставит передо мной вопрос: насколько верно развернута в романе историческая перспектива будущего? [...] Сначала мне казалось, что гигантские преобразования планеты и жизни, описанные в романе, не могут быть осуществлены ранее чем через три тысячи лет. [...] При доработке романа я сократил намеченный сначала срок на тысячелетие. (Ефремов 1984: 5)

The wonderfully rapid fulfillment of one dream from *Andromeda Nebula* poses a question to me: how correctly is the historical perspective of the future presented in the novel? [...] At first it seemed to me that the gigantic transformations of the planet and life described in the novel could not be carried out earlier than in three thousand years. [...] While revising the novel, I shortened the initial time frame by a millennium.

According to the classification by the German sociologist Karl Mannheim, Yefremov is a “liberal-humanitarian utopist.” According to Mannheim, a liberal-humanitarian utopist knows that an ideal world may not be realized during his or her own lifetime but still believes in it and strives towards it. Mannheim explains that a liberal-humanitarian utopist also regards the present as an accumulation of the past (Mannheim 1936: 219–220). Such an explanation explains Yefremov’s focus on history. The aforementioned passage from the “Author’s Preface” confirms that Yefremov was indeed a true romantic and a utopist.

Numerous researchers consider Yefremov as a classical author and utopist in the spirit of canonical Russian writers in regards to his style and ideas (Терёхин 2009: 172). Leonid Heller and Michel Niqueux affirm that the ideal society of the future in *Andromeda Nebula* is a classical utopia. They explicate that the novel emphasizes the social, ethical and philosophical aspects of the future society, while technological novelty remains in the background. The balance between reason and emotions is controlled and the citizens of the future fully reveal their personalities and achieve the qualities of ancient heroes in regards to their physical and moral development. According to Heller and Niqueux, among countless science fiction books that appeared after the launch of the first satellites and Gagarin’s space flight, *Andromeda Nebula* is the most important one (Геллер, Нике 2003: 221–222).

However, as mentioned earlier in the discussion, Yefremov’s anthropocentrism seems dangerous at times in regards to our twenty-first century experience. In addition to reconstructing the Earth, Yefremov plans to reorganize its life forms:

Кто из юношей не рвется в Дозорную службу — следить за появлением акул в океане, вредоносных насекомых, вампиров и гадюк в тропических болотах, болезнетворных микробов в жилых зонах, эпизоотий или лесных пожаров в степной и лесной зонах, выявляя и уничтожая вредную нечисть прошлого Земли, таинственным образом вновь и вновь появляющуюся из глухих уголков планеты? Борьба с вредоносными формами жизни никогда не прекращалась. (Ефремов 1984: 170)

Who, among the young men, would not rush to the Patrol Service: to monitor the appearance of sharks in the ocean, the emergence of harmful insects, bloodsuckers and reptiles in tropical swamps, pathogenic microbes in residential areas, epizootics or forest fires in the steppe and forest zones, and to identify and destroy the harmful evil of the Earth’s past, mysteriously appearing time and again from the remote corners of the planet? The fight against harmful life forms has never stopped.

Later in the novel Yefremov even presents a special extinction team that fights sharks. From the viewpoint of Yefremovian anthropocentrism, human beings reserve the right to classify “harmful” and “useful” species among all life forms on Earth and to take action to exterminate the former while preserving and breeding the latter. And it is science and knowledge that give humankind the right to rule the world.

On the opposite side of such drastic anthropocentrism lies biocentrism. Vernadsky already warned us approximately ten years before Yefremov:

The face of the planet, or biosphere, is undergoing a radical chemical change that humans brought about consciously but mostly unconsciously. [...] As a result of the growth of human culture in the twentieth century, *the coastal seas* <emphasis by Vernadsky> and parts of the ocean began to change more and more abruptly (chemically and biologically). Man must now take more and more measures to preserve, for future generations, the wealth of the sea that does not belong to anyone. (Вернадский 2013: 12)

This passage shows the most profound difference between Yefremov and Vernadsky. Vernadsky states clearly that nature does not belong to anyone. He is concerned that “people practically forget that they themselves and the entire humankind [...] are inseparably connected to biosphere.” He emphasizes that human beings and humankind as a whole are “geologically connected to the Earth’s material-energetic structure by law of nature” and that “only now this inseparability is beginning clarify itself in front of us” (Вернадский 2013: 6).

Still earlier than Vernadsky and Yefremov, Bogdanov wrote in 1908 about what could happen if humankind attempted to reconstruct the planet. In “The Red Planet,” Martian Enno summarizes the history of Mars as follows:

Еще семьдесят лет тому назад, когда иссякли запасы каменного угля, а переход на водяную и электрическую энергии был далеко еще не завершен, нам, чтобы выполнить громадную перестройку машин, пришлось истребить значительную долю дорогих нам лесов нашей планеты, что на десятки лет обезобразило ее и ухудшило климат. (Богданов 2014: 106)

Seventy years ago, when coal reserves were exhausted and the transition to water and electric energy was far from complete, in order to carry out an enormous restructuring of machines, we had to destroy a significant proportion of our dear forests on our planet, which disfigured it for decades and worsened the climate.

Bogdanov was actually more interested in the course of history and the Martians’ heroic struggle against nature than arguing for ecocentrism; he may have intended to criticize consumerist culture as well. This passage, however, accurately depicts the kind of crisis that will happen when “people forget that they are inseparably connected to biosphere.”

5. CONCLUSION

From our point of view, it may seem that Yefremov was mistaken and Vernadsky was right. Perhaps this is because Yefremov understood the relationship between life and the world surrounding it as “a cosmic battle between Chaos and Logos” (Геллер, Нике 2003: 222) and decided to stand firmly on the side of reason. Or perhaps the problem lies in the process of depicting utopia itself. American historian Russell Jacoby explains that any utopian plan, no matter how daring in its time, will eventually become outdated (Jacoby 2005: xv). Yefremov wrote *Andromeda Nebula* some sixty years ago. In the meantime, our planet has changed, and also has our worldview.

And now, in the age of global crisis, we in fact need both Yefremov and Vernadsky. We need Yefremov's faith in a better future, in an ideal society, and in human strength and ability. And we also need Vernadsky's humility, his respect for our planet, and his insight into human nature and the human condition.

The age of utopian dreams in Russian and world literature may have passed. Meanwhile we human beings will always face one crisis after another as long as we exist on Earth. And this is precisely why we need, and will always need, hope for a better future. Without such hope we simply cannot survive. In Yefremov's novel, the imaginary means of transportation and especially his spaceships represent his utopian optimism: that tomorrow will be beautiful and we will, someday, certainly reach it.

REFERENCES

- Богданов А. А. 2014. Красная звезда // *Праздник бессмертия*. СПб.: Лениздат. С. 17–200.
- Богданов А. А. 2014а. Инженер Мэнни // *Праздник бессмертия*. СПб.: Лениздат. С. 205–344.
- Вернадский В. И. 2013. *Философские мысли натуралиста*. М.: Академический Проект.
- Геллер Л. М., Нике М. 2003. *Утопия в России*. СПб.: Гиперион.
- Ефремов И. А. 1984. *Туманность Андромеды*. М.: Молодая гвардия.
- Миронов Д. А. 2012. На подступах к экологической этике // *Иван Ефремов и русский космизм: Сборник научных статей*. СПб.: Санкт-Петербургский государственный инженерно-экономический университет. С. 160–163.
- Платонов А. П. 2011. Сатана мысли // *Усомнившийся Макар. Собрание сочинений*. Т. 1. М.: Время. С. 302–311.
- Терёхин В. Л. 2009. *Утаенные русские писатели*. М.: ЗНАК.
- Чудинов П. К. 1987. *Иван Антонович Ефремов: 1907–1971*. М.: Наука.
- Banerjee A. 2012. Conquering Space. In: *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. Pp. 17–58.
- Heidegger M. 1998. The Age of the World Picture. Trans. W. Lovitt. In: A. Tauber (ed.). *Science and the Quest for Reality*. London: Macmillan. Pp. 70–88.
- Jacoby R. 2005. *Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*. New York: Columbia University Press.
- Mannheim K. 1936. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Trans. L. Wirth and E. Shils. New York: Harcourt, Brace and World.
- Whitehead A. 1998. The Origin of Modern Science. In: A. Tauber (ed.). *Science and the Quest for Reality*. London: Macmillan. Pp. 53–69.

SOO HWAN KIM

AVANT-GARDE MUSEOLOGY FROM THE PERSPECTIVE OF RUSSIAN COSMISM

1. INTRODUCTION

Today, the Russian avant-garde movement seems to have gained an authorized status with its consensual narrative in official art history. According to it, the artistic practice of avant-garde, characterized by radical experimentation and innovation, faced a political obstacle in the late 1920s — early 1930s, and in the context of what is usually termed “fossilized utopia,” it was followed by the repressive power of Stalin. In this way, Malevich’s era came to an end, and the Stalinist “socialist realism” ultimately swallowed everything up, or, as Boris Groys puts it, the latter succeeded the former (Groys 2001). Aesthetics and politics that once seemed to be very close, found themselves again being split into two opposing stances: the artistic “avant-garde” and the political “vanguard” as Susan Buck-Morss once called them (Buck-Morss 2000: 60).

Is there any way to “make strange” this allegedly official narrative of Russian avant-garde in a way that cultural heritage as established monuments might be radically “defamiliarized” in a new unexpected constellation of dialectical images “whose site is not homogeneous, empty time, but time filled by the presence of the now [*Jetztzeit*]” (Benjamin 2006: 395)? According to the concept of history by Walter Benjamin, the job of “historical materialist” which he principally distinguishes from that of “historicist” — is not to reproduce but to shatter the continuum of history. “He regards it as his task to brush history against the grain” (Ibid.: 392).

In this essay, I would like to suggest that the idea of Russian Cosmism as a specific philosophical idea developed by a few Russian thinkers before and after the revolution can be considered one of the hidden ‘origins’ for the (re)construction of ‘alienated genealogy’ of Russian avant-garde. When one looks back at the entire trajectory of the avant-garde from the perspective of this strange origin, the Soviet avant-garde might reveal a new face that has never been fully shown before.

But what is the origin? As is well known, an origin is something that is rediscovered. What makes us look back on an origin — is always the present situation. That’s why the task of rewriting genealogy must be accompanied by the reexamination of the contemporary context which puts the place of origin in question. As once Alexander Kluge has put it regarding the “unrealized” legacy of Sergei Eisenstein, “the

excavation of the imaginary quarry lets us know more about ourselves than debris and treasure” (Eisenstein & Kluge 2020: 161).

The “Avant-Garde Museology” is an invented term. The term, also the title of a book edited by Russian contemporary artist Arseny Zhilyaev in 2017, is retrospectively coined by its author. Zhilyaev took this term as the title, planning an anthology of text from various artistic experiments surrounding the museums in Soviet Russia for about 30 years in the early 20th century. Signifying the “fragmented” and “ruined” characteristics of this project, Zhilyaev writes:

But the laboratory where these experiments were staged was destroyed before the truth about the art of the future could be made public. All that was left were ruins and scraps of notes in a laboratory journal, on the cover of which we can just barely make out the title, effaced by the passage of time: *Avant-Garde Museology*. (Zhilyaev 2015: 22)

Is there something still alive in this “destroyed laboratory” or “trace of ruins”? At least, one thing can be said with certainty. Sometimes, we should go back to the pile of archives to find the lost pathway of the past, those unrealized opportunities that did not get realized but could have been realized. In this essay, I would like to present, or more precisely, sketch the contours of five scenes that I have reconstructed in my own way, borrowing the term of Zhilyaev, *Avant-Garde Museology*. It might be better to express them as “fragments” that I have picked up from the ruins. What I have in mind here is what Benjamin once said to refer to the way Kracauer used to describe Paris: “A rag-picker at daybreak, picking up rags of speech and verbal scraps with his stick and tossing them, grumbling and growling, a little drunk into his cart [...] at the dawn of the day of the revolution” (Benjamin 2005: 310).

Five image montages that I picked up as a clumsy image collector or a drunken rag-picker, hopefully, will be able to say something by themselves through overlapping and parallel. It would be even better if these five scenes happen to become five planets that might constitute an unexpected constellation.

2. N. FEDOROV’S UNIVERSAL MUSEUM

In Nikolai Fedorov’s famous agenda of *Immortality for All*, the museum occupies a central role. Fedorov thought that the inevitability of physical death is at the core of the philosophical and moral dilemma that humanity faces all the time. To be liberated from the “blind powers of nature” (including an obsession for sexual relations which is only to perpetuate death rather than make life itself anew), and replace it with a genuine ‘brotherhood’, humans have to overcome death. However, overcoming death does not merely mean that humans will live forever without death. More essentially, it means that we will be able to materially resurrect all dead people, that is, all human ancestors who have ever lived on Earth, starting with Adam and Eve. This is why this grandiose project should be called no other than “the Common Task”, which was also the title of the posthumous book of Fedorov, *The Philosophy of the Common Task* in 1906.

What makes Fedorov's thought interesting is that he truly wanted to change the world, not just to interpret or analyze it. We could say that he certainly was a descendant of Karl Marx in this regard. His questions were not just "How humans can correctly recognize the world" or "How the world is organized" but "How the world must be transformed and what role humans should perform in the process" as well. If the first two questions are related to epistemology and ontology, the last one invariably concerns ethics. Observing various natural phenomena of his time such as hail storms, tornadoes, and droughts, Fedorov argued that it is necessary to properly "regulate" the climate using technological means like artificial clouds, and further "use" the climate for appropriate purposes, for instance, for irrigation. In the same vein, he thought, if the "knowledge about matters" of the entire universe, including the human body, was aggregated in its full extent, it would be possible to artificially regenerate organs of the human body, and then proceed further from the most recently deceased one, in turn, to finally resurrect all humanity.

However, it should not be overlooked that at the bottom of Fedorov's utopian idea is deep skepticism towards progress, especially technological progress. Despite all the distinctive differences between Marxists and avant-garde artists, they share the same belief: progress is a movement forward along the axis of time, and themselves — the Marxists and avant-gardists — are the vanguard leading that axis in the front. However, progress in that sense for Fedorov appeared not only wrong but also very shameful, since it goes against his core idea of "indebtedness to the ancestors." It only leads to the oblivion of the fact that humanity as a whole is brothers who share one ancestor, and our ancestors gave their lives for the present. Arguing that the concept of technological progress is only a path of division separating ancestors and descendants, Fedorov wrote:

Progress involves superiority not only over the fathers (still alive) and ancestors (already dead) but also over animals [...] Progress makes fathers and ancestors into the accused and the sons and descendants into judge [...] progress is truly hell, and the truly divine, truly human task is to save the victims of progress, to lead them out of hell. (Fedorov 1990: 54)

It is not very difficult to understand then why the museum plays a central role in Fedorov's agenda. The museum is an exceptional human institution in that it is dedicated to the preservation of memory, not oblivion of it. Given that the essence of progress consists in replacing old objects with new ones, museums are in a fundamental contradiction with the ideology of progress. The museum is, on the contrary, a machine that extends the lives of objects. Then, if the museum has the technology for preserving the past, why can't it be radicalized beyond the artworks into the work of reviving real lives? Fedorov thought that all human beings who once lived must be revived from death, and should be preserved and displayed in the museum, being qualified for artworks. It was the future Fedorov literally dreamed of — a *universal museum* with the capacity of total reconstruction of the past: "If a repository may be compared to a grave, then reading, or more precisely research, is a kind of exhumation, while an exhibition is, as it were, a resurrection" (Fedorov 2015: 26).

To sum up, the museum of the future should be a total institution (or mechanism) which deals with at least these three sub-categories: it will be a new church which is in charge of the “physical” resurrection as well as the spiritual one, a comprehensive (scientific) research organization equipped with biological laboratories, and finally, a total school where humanity can meet and teach each other as a common brother. The museum turns out to be a central place for *the Common Task* of mankind.

Taking this special role of the museum as a past-reviving engine into consideration, the profound difference of the views on the issue of the past (heritage) between Fedorov’s museology and avant-garde aesthetic can be hardly overlooked. As we all know, the essence of the avant-garde aesthetic resides in a complete break with the past, i.e. abolition of all previous conventions, in a word, in its triumphant declaration of the “zero degrees.” Proclamation of the empty slate [Tabula rasa] where everything so far has been completely erased, is the key for defining their aesthetics, and exactly herein lies the essential performative meaning of Malevich’s famous *Black Square* (1915), the clean spot that he has wiped out for the future art to come. The distance between Russian Cosmism and the Russian avant-garde in their principal stances on the issue of the past is by no means trivial. This is the very point where we can move on to the second scene that emblematically demonstrates the radical position in favor of liquidation of the past: the anti-museum discourse of the Russian avant-garde, namely, Malevich’s short essay “On the Museum” in 1919.

3. K. MALEVICH’S ANTI-MUSEUM

The museum was one of the most acutely debated topics in post-revolutionary Russia. The New Soviet state sought to establish a new institutional status of the museum, and accordingly, the museum itself became collateral for ideological struggles. The issue of the museum was directly connected to the question of how to deal with the vast empire-bourgeois legacy that the new Soviet government inherited. The question of what position to take regarding the legacy of the past was a key criterion for dividing the different ideological camps, and to a certain extent, it was regarded more critically than the perspective on the future.

Malevich’s position in his short essay “On the Museum” is clear and resolute. This essay was published in the newspaper *Art of the Commune* in 1919, a year before Soviet Russia held the first large-scale conference discussing the role and status of the museum in the newly built society. According to Malevich, the museum must be incinerated, because the past is not an object of conservation, but an object of liquidation. Just as the truth reveals itself completely only when it becomes free of all the traditional prejudices that obscure it, creation becomes fully possible when the remnants of the past that block it are properly removed. Creation does not mean adding something new to what already exists but taking something off out of totality. And in that sense, destruction turns out to be creation. The act of destroying the monument of the past automatically corresponds to the act of creating something new.

Malevich argued that “life knows what it is doing.” “A living form of life, when it becomes worn out, reincarnates itself in another” and “its worn out part is replaced by a living one” (Malevich 2015: 267). Therefore, “intervening prematurely when life aims for destruction only hinders the path of creation.” Likewise, preserving life in the wall of the museum by giving a certain form to life, which itself is boundless and endlessly creating new things, is as meaningless as “preserving a corpse.” Rather, it’s better to become “a handful of ashes” and be placed on the chemist’s shelf:

In burning a corpse we obtain one gram of powder: accordingly, thousands of graveyards could be accommodated on one chemist’s shelf [...] Our contemporary life should have as its slogan: all that we have made is made for the crematorium. (Malevich 2015: 270)¹

As is well known, this intense desire for newness in Russian avant-garde is based on a belief that they stand on a completely new zero degree of history. However, the problem is that to declare the aesthetics of zero degree, they need to be clearly *differentiated* from the past. The paradoxical dilemma of the avant-gardes — perhaps not even being conscious of themselves — is at stake here: where can they find the basis for differentiating their newness from the past? Where is the legitimate criterion for evaluating and confirming the value of their artistic innovation? The answer is just one: the traditional *museum culture* which has played so far the role of the main officer in art history, i. e. the traditional categories of representation that has been in charge of distinguishing each period with its own *formal style*. This deep contradiction already could not escape the attention of contemporary critics of Malevich. Nikolai Tarabukin, one of the keenest critics of avant-garde aesthetics in Malevich’s day, pointed out:

Everything that left-wing art of our time has created will be able to find its advocate inside the walls of the museum, not anywhere else. All of their revolutionary storms will find peace in the silence of the grave. And the so-called art historians who are the tireless tomb robbers will also be tasked with writing explanatory texts for this underground morgue in their own way. (Tarabukin, qtd. in Groys 1994: 150)

Tarabukin is mocking here the self-contradiction of the avant-garde left wing, using words like an “underground grave” and a “grave robber.” Leftist artists, in his view, continue to create non-utilitarian objects, that is, objects that are only valid *within* the museum despite their overt claim that they reject all the previous forms and styles of representation.

¹ However, if we view this radical demand for accepting the fate of the incinerators as directed toward the abolition of art itself, something like as a modern form of barbarism, it would only be a naïve misunderstanding. According to Boris Groys, Malevich here is acting like a (future) conceptual artist. The act of incineration is a ‘fire test,’ the result of which, the leftover — ‘handful of ashes’ — is a key starting point for initiating the whole event of creative life. Beneath Malevich’s drastic demand lies a belief in this cycle of death and creation. See: Groys 1994: 149.

On the other hand, the dilemma of avant-garde aesthetics mentioned above is more clearly marked by another paradox, which is in turn related to the aesthetics of socialist realism. In their own prescription for integrating museum into the totality of “production,” that is, in their strategy of radically “utilizing” museum itself, representatives of socialist realism didn’t have to worry at all about breaking up with the museum tradition which was based on the art history of style and form. For them, the museum tradition itself was nothing more than an already dead storehouse of things, where they could use any number of things that seemed good or useful from their own point of view, and precisely because of that, they just didn’t have to destroy the heritage of the past. For them, the past is not an object to be discarded, but an object to be practically used.

Then, did the avant-garde simply hand over the project of total integration of art into life to socialist realism without leaving any milestone? That is not the case. The avant-garde project continued to proceed on in its own way for the task of inventing new material and sensual forms for the new life to come, and it was performed, above all, in the name of (new) objects [veschei]. The problematics of *things*, its obvious orientation towards the *thing-like* characteristics of art was the very essential impulse that gave birth to the projects of the so-called second-generation of the avant-garde in the mid and late 1920s, which will later be called constructivism and productivism in art history. However, before moving directly to these issues, we should touch on a very unique vision of future museums presented after Fedorov’s cosmist museology: Aleksander Bogdanov’s utopian novel *Red Star*.

4. A. BOGDANOV’S FUTURISTIC MUSEUM

Red Star: The First Bolshevik Utopia, a novel published in 1908, nine years before the Russian Revolution, is a story about Mars, an advanced civilization that had already completed the socialist revolution long ago. It depicts a future utopian society seen through the eyes of Leonid, an earthling who visited the planet. Mars is depicted as a place where Marx’s famous principle “From each according to his ability, to each according to his needs” is realized, a perfect society with technical civilization at its peak. The novel was evaluated as the first utopia decorated with proletarian pathos and enjoyed great popularity, printing five editions even after the revolution. Thanks to the enthusiastic reaction, Bogdanov published *Engineer Mary*, a sequel to *Red Star*, five years later.

For Bogdanov, who is well known not only as a philosophical “archenemy of Lenin,” but also as the founder of a proletarian cultural and educational organization called Proletkult, the issue of culture was a key momentum as much as how politics was so important to Lenin. According to Bogdanov, culture is by no means a mere reflection of infrastructure, because culture has its own *organizing* power which might form a type of infrastructure in Society. Given that he worked as an excellent organizer in so many different fields, it is not surprising that Bogdanov, a philosopher-economist who majored in medicine and translated Marx’s *Das Kapital* into

Russian (under a pseudonym), also wrote a fiction novel. However, alongside these facts, there is still another side of Bogdanov that has not been widely known so far. Bogdanov was one of Fedorov's very unique successors. The famous "blood transfusion" scene depicted in *Red Star* is definitely reminiscent of Fedorov:

We go even further and perform *mutual blood transfusions* between human beings, whereby each individual receives from the other a number of elements which can raise his life expectancy [...] People who have a lot of blood give some of it to others who need it desperately due to, say injuries. We, of course, do the same, but we do not stop there. Quite in keeping with the nature of our entire system, our regular comradely exchanges of life extend beyond the ideological dimension into the physiological one. (Bogdanov 1985: 85–86)

As the Martians explain, Bogdanov believed that in true socialism the way of exchanging life between comrades needs to be extended "from the ideological dimension to the physiological one." The belief that aging can be delayed by sharing blood, more precisely, by transfusing a young man's blood into an older man's body, resonates with not so much a pure medical concern as the renowned Fedorovian *Cause*: genuine solidarity and equality which are to be realized between generations. Probably an ample example proving the extents to which Bogdanov's belief was seated, might be his own death: he established the world's first blood transfusion laboratory in 1926 in Moscow, where he conducted a total of 213 successful blood transfusions and consequently died in 1928 while conducting blood transfusions directly to his disciple who had been suffering from a rare blood-related disease.

In the same vein, it is quite understandable that the museum appears as one of the key places which constitute the future society along with factories and daycare centers depicted in *Red Star*. Enno, the guide on Mars, replies to Leonid, an earthling who is astonished by the fact that the museum still exists in the future socialist system:

I assume that in a socialist order art would be found disseminated throughout society so as to enrich life everywhere. "Quite correct," replied Enno. Most of our works of art are intended for the public buildings in which we decide matters of common interest, study and do research, and spend our leisure time [...] As for our art museums, they are scientific research institutes, schools at which we study the development of art or, more precisely, the development of mankind through artistic activity. (Bogdanov 1984: 74)

At first glance, the description of the future museum above seems naturally reminiscent of the universal museum of Fedorov, the total institution, into which inseparably integrated art, research, and education are together. But the next paragraph of the description of the museum building, which, by the way, apparently reminds contemporary art museums — the explanation of the exhibits inside the museum, immediately evokes another association:

It contained none of that jumbled accumulation of statues and paintings that clutters the major museums of Earth. Several hundred pictures depicted the evolu-

tion of the plastic arts from the first primitive works of the prehistorical period to the technically perfect creations of the previous century". (Ibid.)

For those who are well aware of the decisive turn that took place in the early 1930s in the Soviet Union over the issue of past heritage, this description just cannot sound trivial. The new slogan which successfully replaced the previous (avant-garde) stance and happened to dominate throughout the 1930s, was supported by Lenin's famous formula: "The culture of a true proletariat is made possible not by rejecting the most valuable achievements of the bourgeois century, but by assimilating and transforming all the values inherent in the development of the human mind and thought over the past two thousand years" (Lenin 1970, qtd. in Groys 1994: 154). Besides the trace of the Fedorovian universal museum, the corridor of Bogdanov's future museum where we can find thousands of illustrations that show the evolutionary process of art history from prehistoric times to the contemporary, ominously foreshadows Stalinist new aesthetics to come, which are supposed to be called *Socialist Realism*.

Bogdanov's prefigurative image goes further. As many have pointed out already, seen from the perspective of today's concerns, the most impressive part of the novel *Red Star* is the scene around the issue of *nature*. Interestingly enough, this issue is brought out during the museum tour. The earthling, after being told that the most popular artistic genre on Mars is a tragedy, asks: "Where is the material for tragedy in your happy and peaceful life?" Soon afterward, it turns out that Mars, seemingly a perfect utopian society with its technological advancement at its peak, is in fact at risk of extinction. Due to rapid population growth, depletion of resources, and consequent food shortages, and climate change, Mars is standing at a difficult point to survive unless it establishes a new (space) colony. The pioneering perspective of Bogdanov has attracted more and more attention in the 21st century, given that he deals with an agenda that is set on the *planetary* level, rather than focused on national or regional problems.

More than 100 years after the novel was published, Bogdanov was given a new title of "theoretician for the Anthropocene" (Wark 2015). Accordingly, the "universal science," or "tectology" in his term, proposed by Bogdanov as an integrated study for dealing with such a huge agenda, is also receiving positive re-examination nowadays. However, it should not be forgotten again here, that the issue of climate change occurring at the planetary level and the technical solution to it — from artificial rainfall to space colonies — was already raised before. Bogdanov, a fantasy science novelist, is only continuing the problematic, which Fedorov, a cosmist philosopher once had set.

Speaking of the inheritance relationship between the two, there is another interesting aspect that deserves to be articulated. It is the issue of sex and gender. Although being overshadowed by other major issues such as revolution, labor, natural development, or colonization, the problem of sex is the hidden driving force behind the plot of *Red Star*. The primary cause of the emotional turmoil Leonid experiences on Mars was an unknown attraction towards a Martian Nettie who Leonid thought initially a man. Crucially, the psychological basis of the accidental murder of the

astronomer Sterni was a strong feeling of jealousy that came to him after learning that he was Nettie's ex-husband. Leonid, who opposed monogamy on Earth, eventually failed to endure polygamy which became reality, rather than just a theory on Mars, and eventually caused a catastrophe. The novel's plot touches on two of the most fundamental problems that are supposed to remain even *after* the construction of a classless society. That is the problems of sex and death — Fedorov's main fields of contemplation. Even in the future society of Mars, where the gender difference seems to be overcome at least in terms of appearance, these two problems still exist.

It should be emphasized here that Fedorov was contemplating the world of *post-gender* and *post-procreation* nothing less than the world of after death. For him, the task of liberating enormous energies of selfish sexual reproduction and configuring the future image of humanity free of sex (which should be closer to asexuality than the usual trans-sexuality), was inextricably linked to the task of overcoming death. Fedorov's hypothesis of "life without sex and reproduction" seems to be more radical and fundamental than all the extreme imaginations of left-wing avant-gardes. At least on this issue, Bogdanov's fictional imagination falls far short of Fedorov's philosophical hypothesis.

However, there was a separate area in which the avant-garde's radical imagination had its particular achievements. It is the problematic of objects[things] that once Malevich had opened up. On that path, the avant-garde museology seizes a new opportunity for experimentation.

5. S. EISENSTEIN'S CINE-MUSEUM

It is only very recently that Sergei Eisenstein's film *October* (1928) has been discussed anew from the viewpoint of *object[thing]* instead of being interpreted in terms of cinematic representation of revolution or a specific montage technique called intellectual montage. This new approach is largely contextualized by the fact that supposedly the *thing theory* of the Soviet avant-garde in the 1920s has received new attention and illumination in the last ten years. As one might easily assume, the background of this new attention is the contemporary trend called *materialistic turn*. Although in the long course of art history in the 20th century the topic related to things continued to appear and constantly has been present, it acquired unexpected actuality today, receiving extraordinary attention in the philosophical community, art world, and a variety of academic disciplines, above all anthropology.

Regardless of what one might call this new trend, it can be said with certainty that they show a common intention to move from an agenda centered on humans toward a direction that includes non-humans, to shift the focus from subject to object, from language and discourse to object and materiality. In this respect, they all have a common denominator in the broad sense of turn to things. However, for those who are familiar with the dynamic ups and downs of the Soviet avant-garde in the 1920s and 30s, the landscape of vigorous new materialism of today which is emerging in the name of *ontological turn* will invariably incur a sense of *deja vu*, since the turn is more of a revisiting, rather than an unprecedented transformation.

Discussing *October* as a film of *things*, the first thing to remember is the place where cinematic events take place, the main stage of the film: the Winter Palace. Eisenstein chose the Winter Palace, which was proclaimed as the national museum of the USSR by the Bolshevik government after the revolution, as the main stage of the socialist revolution that shook the world. He shot the famous “Storming of the Winter Palace” scene to depict the decisive moment of the Bolshevik Revolution, to make it a Bastille of the October Revolution. However, the meaning of this place is hardly confined to this one dramatic event, which will later arouse controversy over the accuracy of representation. Rather, the Winter Palace is the main shooting location or film set in which most of the filming takes place.

October was a movie filmed in the background of a huge warehouse of things, which was the Winter Palace. What Eisenstein saw there was “a huge department store, so to speak, like Muir and Mirrielees” (Bulgakowa 2020: 10). Then, what was stored inside of this huge warehouse, or department store? There were literally all sorts of things: chandeliers and statues, mechanical toys, underground wine cellars, icon paintings, tin toy soldiers, bowls, crystals, Faberge eggs, and more. Watching the film *October* in this respect, we cannot but be surprised by that what we actually see amid urgent revolutionary events are all kinds of these things. Even more astonishing is that *outside* of the Winter Palace we still encounter virtually the same world of things.

To the “speaking things” in *October* not only includes all the pieces of stuff that fill the interior of the Winter Palace, but also correspond to all the thing-components that constitute a huge *city-museum* of Petersburg: “the bridges of Petrograd, the figures of the Gods in Kunstkammer, the first museum in Russia, and the famous statue of Alexander III made by papier-maché to symbolize the fall of the tyranny.”²

In front of the task of cinematic representation of the October Revolution, Eisenstein seems to be interested not so much in reconstructing the heroic narrative of revolution as in unfolding all kinds of things that are related or unrelated to the event and doing a montage of them in one way or another. Shklovsky’s comment summarizes uncomfortable feelings that contemporary critics might feel over Eisenstein’s new film at that time:

It seems as if the statues were carrying out the October Revolution. A gathering of mythical and historical statues, bronze statues, statues on the roof, lions on bridges, elephants, pagan statues, and statues in the middle of the plate shop [...] Eisenstein got entangled in tens of thousands of rooms in the Winter Palace. (Shklovsky 1985, qtd. in Bulgakowa 2020: 13)

In *October*, putting aside the revolutionary mass scene, which has become almost a trademark of Eisenstein after he used it so greatly in his previous films *Strike* (1925)

² The drawbridge on the Neva River (a bridge that opens up in the middle for boats to pass) and the statue of Alexander III were used as the movie set for the most dramatic scenes of the film. The figures of the (pagan) gods in the Kunstkammer Museum were used to stage the “scenes of the gods,” which is considered a textbook for the intellectual montage.

and *Battleship Potemkin* (1926), Eisenstein seems to be engrossed in replacing it with things, statues, and architecture. Why did this happen? The answer to this question should only be found in the artistic and intellectual context to which Eisenstein belonged at that time, namely, in the context of thing discourse in the Soviet avant-garde in the mid and late 1920s.

The debate over things was one of the most interesting and provocative venues of the Soviet avant-garde in the late 1920s, with which (late) formalism, constructivism, and productivism were simultaneously concerned. Speaking of *October*, among all others, what should be noted first is an essay published in 1929 by Sergei Tretyakov, a close colleague of Eisenstein and a key theorist of the Soviet productivist movement. In the essay which has a peculiar title “The Biography of the Object,” Tretyakov put forward a powerful alternative to the traditional narrative model for the novel. It is a new method that follows, what he calls, “the conveyor belt of things”:

Thus: not the individual person moving through a system of objects, but the object proceeding through the system of people — for literature this is the methodological device that seems to us more progressive than those of classical *belles lettres*. (Tretyakov 2006: 62)

Tretyakov’s ideas emerged as part of the so-called war with the novel. Novels are always psychological machines in which subjectivity and affect prevail at the expense of object and objectivity: “In the novel, the leading hero devours and subjectivizes all reality.” (Ibid.: 59). However, there is something more important here than just genre and plot issues. It is related to the question of what is enabled by this new *object-focused* approach. Tretyakov writes: “People’s individual and distinctive characteristics are no longer relevant here. The tics and epilepsies of the individual unperceived. Instead, social neuroses and the professional diseases of a given group are foregrounded” (Ibid.: 61). Herein lies the reason why Tretyakov insists on the urgency of books on things:

Books such as *The Forest, Bread, Coal, Iron, Flax, Cotton, Paper, The Locomotive*, and *The Factory* have not been written. We need them, and it is only through the biography of the object that they can be adequately realized. (Ibid.: 62)³

This strong argument for the object-oriented approach cannot be limited to just literary narrative issues. Rather, it was widely framed by the body of thoughts that constituted the problematic of things at that time, in a way of resonating with them in its own way. Among those thoughts, what is truly remarkable is the comment of Aleksander Rodchenko. In a letter from Paris to his wife Varvara Stepanova he writes:

³ Tretyakov’s idea on “The Biography of the Object,” along with Boris Arvatov’s concept of “socialist objects,” is regarded as a representative case of Soviet avant-garde’s ‘thing theory’. Regarding the interesting case of reappropriation of the idea in contemporary media artist Hito Steyerl in her 2010 film *Free Fall*, see: Kim 2019.

Light from the East—in a new attitude to a person, to a woman, and to things. Our things in our hands should also be equal, also comrades, and not these black and gloomy slaves, as here [...] Things will be comprehended, become friends and companions of man, and man will become be able to laugh and rejoice and talk to things (Rodchenko 1996: 152).

Here, Rodchenko argues that allegedly “equality” not only should be achieved between humans, men and women but should be applied to the relationship between humans and things as well. This strong stance demanding a “comrade-like” relationship between humans and things is quite suggestive in that it invariably reminds us of another radical egalitarianism which was targeted this time not at things, but dead ancestors.

As Boris Groys puts it, Fedorov’s insistence on the imperative necessity of resurrecting dead ancestors was based on a very specific assumption: only through that way. i.e. by resurrecting the ancestors we might overcome the fatal weakness of so-called *socialist justice*, the fundamental problem of which lies in that only future generations are supposed to enjoy all the benefits of a future utopia, whereas past and current generations should accept without compliant the role of a passive victim of progress. Socialist justice accepts this shameful historical injustice. The only possible alternative to this undesirable situation is to resurrect all those generations who had laid the foundation for future well-being and let them *also* enjoy the benefits of a future socialism. Only then, we could be able to eliminate discrimination between the living and the dead, and finally establish social justice in terms of equality in the full sense of this word (Groys 2015: 10).

Even though we cannot find any direct trace of such a grandiose utopian imagination in the film *October*, there is no doubt that the specific type of *curating* of things in Eisenstein’s film was influenced by thing problematic at that time, more precisely, by the context of the debate in late 1920s over the role of *things in film* [*kino-veshch*] (Bulgakowa 2019). Destroying the aura surrounding the exhibits inside the Winter Palace, Eisenstein presented them as *bare* material objects, as if being plucked off from their cultural memories, and in that way significantly prefigured the most typical characteristic of the modern curatorial project: the object-oriented montage of bare things.

Concerning the question of how to influence the world through art, the strategy chosen by avant-gardes was to produce *things*, not *message*. Instead of changing the soul of a spectator (through message), they pursued the way of changing the material condition of the world shared by all through adding some new things to it. They expected that in the course of being assimilated to this new (material) condition people might be changed as well, if not the spectator themselves, at least their sensibility or attitudes to the world. Whether to understand this thing-project of the avant-garde as a grand mission for the total transformation of the world, or just the beginning of the long journey that eventually would end up being reduced to simple *design* aesthetics — issue to be discussed in another vein.

However, when it comes to the Winter Place, the special national museum of the USSR, there is one very impressive scene that attracts us to read of it as a kind of *post-script* for the film *October*. It is a fantastic museum movie entitled *Russian Ark*, directed by Aleksander Sokurov in 2003. As Eisenstein did in 1927, Sokurov also rented the entire Hermitage National Museum to depict Russian history spanning at least three centuries in a 99-minute uncut one-take, borrowing the word of the director himself, “in a single breath.” This eloquent and epic poem of eternity, however, completely omits one period: 20th century Russia, that is, the Soviet. Sokurov blew the Soviets all at once as if that period was nothing but a mere deviation of Russian history. The Winter Place which once dramatically symbolized the revolutionary *cut* of Russian history, is fully restored here as a treasure trove of the Russian spirit that symbolizes the *continuity* of history. In Sokurov’s Winter Palace, Eisenstein’s *bare things* are no longer to be seen. The Hermitage Museum, beautifully *taxidermied* in *Russian Ark*, makes us bitterly reflect on what is left today from the legacy of the avant-garde’s thing project.

However, we have one more scene to look into before leaving the laboratory of avant-garde museology: *Chevengur*, a ruined open-air museum created by Andrei Platonov, the idiosyncratic successor of Nikolai Fedorov and a peculiar variant of the Russian avant-garde.

6. A. PLATONOV’S OPEN-AIR MUSEUM

Andrei Platonov wrote about the Soviet experience not from the outside but the inside. His heterogeneous dissonance had to be far more dangerous and disrespectful than any other external criticism toward the Soviets because its voice was heard from the middle of the new world created by the revolution itself, and it was pointing to *excessive* communism beyond official communism and undue utopia that exceeded the already realized utopia. It was, as one might say, a voice that only those who were truly committed could speak — the kind of voice that only those who loved something so much that they could not endure the change or loss of their beloved.

As an artist, Platonov was a notable successor to Fedorov. According to his wife’s testimony, Fedorov’s *The Philosophy of the Common Task* was Platonov’s favorite book. He left a dense note in the margins of this book (Seifrid 2009: 145). Platonov’s strong practical will in the early days to organize nature through technology is solely under the influence of Fedorov. Platonov, who formerly worked as an engineer, was not only actively involved in jobs such as land improvement or irrigation projects, but also suggested quite odd proposals that directly reminded of Fedorov like making a hole in the Ural mountains with dynamite to warm Siberia, changing the climate with artificial clouds, etc.

On the other hand, Platonov was literally a protégé of Bogdanov. Born as the eldest son of a poor railroad worker’s ten siblings, he was able to make a career as a professional writer, getting out of his destined fate, only thanks to the Proletkult established by Bogdanov. However, the utopia that was drawn by the proletarian

writer who “learned to speak only through the revolution,” was quite different from that of Bogdanov, the founder of universal science.

The first thing to point out about the utopia in *Chevengur* is the fact that the communist paradise Planotov draws is a community organized by *others* [*prochie*]. Here, the others literally mean the *rest* of humans, that is, those who are not just the members of the proletariat but those who have never belonged to any class at all. These miscellaneous humans are “not Russians, Armenians, Tatars, or anybody.” Borrowing the words of the characters in the novel, they are “nameless miscellanea who lived utterly without significance, without pride, and off to one side of the impending worldwide triumph” (Platonov 1978: 228). They are orphans and vagrants that were common during the revolution and civil war. Based on the concept of Badiou, they are the very “excessive elements [élément surnuméraire]” that is, the “uncountable” rest of society. Platonov drew a revolution not from below, but from below the below. The revolution he observed looks like a “creepy allegory of the coming century” and in this respect, an assertion that “none other than Platonov truly belongs to our contemporaries” (Wark 2015: 81) acquires actuality. What Platonov is showing is not a world where everyone is enriched together, but a world of those who claim that “we can all be comrades only in equal poverty” (Platonov 1978: 140).

In short, whereas Bogdanov’s communist utopia is composed of international stories unfolded in the center of the world by outstanding personalities, Platonov’s utopia is the story of miscellaneous humans unfolded in the vicinity of a revolution that is even unclear of its existence. It is more of a bizarre fable that is (ancient) Russian rather than international and thus takes on a mythological tone. This bizarre world, adorned with solitude, misery, poverty, and sorrow, not a utopia of harmony, happiness, abundance, and creation, presents a utopia of *negativity* (Magun 2014: 20), which has not been dared to be dreamt of not only by the Soviet ruling power of the day but also by the avant-garde on the other side.

Interestingly enough, there is a scene that subtly alludes to a museum in *Chevengur*. It appears in chapter 2, titled “A Journey with the Open Heart” where the protagonist Sasha Dvanov and his comrades visit a small rural estate while wandering around the steppe areas on the outskirts to examine “spontaneous communism.” It is a privately owned estate created by a maniac knight named Pashintsev, who is enraged by the fact that “the true revolution of 1918–1919 is already over” and “law enforcement” and “the difference between people” reappeared again. He lives on the basement floor of a mansion, among piles of various weapons and grenades while wearing armor and helmets. At its entrance, there is a sign that says “a protected territory of the communist revolution around the world.” As the creator of this space professes, it is a definite “memorial reservation [zapovednik],” or, more simply, a museum.

Pashintsev, the museum manager, lives with the memories of the revolution stuffed into his own special reserve. The reason why this unusual image of a museum that appears at the end of the second chapter is so meaningful is due to what follows this scene in the novel. In the third part of the novel, as Dvanov’s crew finally reaches

the “Socialist Human Soviet in the *Chevengur* Liberation Zone,” the former revolutionary sanctuary is reborn as a utopia that is here and now. The private repository of an eccentric maniac located on the bottom of the basement is transformed into an exceptional place with its own laws, order, and ethics. In other words, it is turned into an open-air museum as a special *heterotopia*. The unusual inscription on the wall of Pasinchev’s revolutionary reserve — “There is no bourgeoisie. Thus labor will disappear.” — happens to become an actual reality in *Chevengur*.

The issue of *labor* is one of the core themes that penetrate the utopia in *Chevengur*. Readers are shocked by the fact that labor has disappeared in this utopia organized by “those who have never read Marx in their life.” The inhabitants of *Chevengur* “had preferred a happy life to a labor of any sort, structures, and mutual gains,” and created a world where only the sun works, without labor or tasks. Only the sun works — it means that they don’t make or consume anything besides solar energy, that is, anything other than natural products. They sleep on the land of steppe grasslands and live by eating only what nature gives them.

Throughout the whole novel, there is one unique scene that gives the feeling that a real utopia has been realized. It is the part where the anti-labor world is spontaneously broken and turned into something else. The first person who initiates this change is “Gopner, who was an elderly, leathery man eaten almost completely away by forty years of work.” He breaks the unwritten rule in *Chevengur* that prohibits labor and resumes work for the first time: “Gopner sat on the roof and hammered away for all *Chevengur* to hear. This was the first time since communism had come that a hammer had rung out in *Chevengur*, the first time that man began to work in addition to the sun” (Platonov 1978: 279).

It was for Yakov Titych, one of the “miscellaneous humans” that Gopner took the hammer again. It was a spontaneous act to fill a hole in the roof of the house where he lived so that the sick old man could live with more comfort. This spontaneous act, triggered by “the compassion for the life of others” triggers a chain reaction of labor and spreads throughout *Chevengur*. Each inhabitant of *Chevengur* chooses one person and begins to work for others like the sun, which does not stop its lavish labor for no reason:

The miscellaneous sat in the houses, the hay ricks, and the barns, making what they could with their hands [...] Each of the miscellaneous was working not for his own good, for the miscellaneous had seen Gopner mending the roof above Yakov Titych. Each wanted some little comfort for his own life and so had begun to consider as his own welfare the welfare of some other Chevengurian. (Platonov 1978: 286)

It should be noted that at the forefront of this chain of labor was Yakov Titych’s compassion for cockroaches. He couldn’t leave his dwelling where the night dew was falling through the hall, since he “pitied the cockroach as much as he did himself.” Sasha Dvanov speaks to Chepurny, who rebukes this vain love. “Why can’t he love a cockroach, comrade Chepurny? [...] Maybe he can. Maybe the fellow who doesn’t want to have a cockroach will never want a comrade for himself either” (Ibid.: 278).

Meanwhile, the issue of labor is also closely intertwined with the topic of *machinery* that runs through the entire novel. The protagonist of the first part of the novel titled “The Origin of the Craftsman,” Zahar Pavlovich (Sasha’s adoptive father) is a locomotive mechanic who “loves machines more than people.” He lived with machines within a world of experts, which he had so long beloved that it was as though he had always known it. After encountering the miserable and cunning life of a young Proshka, he then felt “certain penetrating pain from inside,” and lost the respect and love for machines. Proshka, who harassed Sasha as a child and cruelly expelled him, later threatened Sasha’s utopia by organizing a false paradise under the name of Communism in *Chevengur*. The theme of the machine faces a reversal in the third part of the novel. Surprisingly, in *Chevengur*, even machines work for others. “All *Chevengur* gathered around the machine and looked at the efforts it [machine] made for the sake of one suffering man. They were astounded by the industrious fuss it made over the weak old fellow” (Ibid.: 277).

At first glance, this altruistic machine looks similar to Rodchenko or Arvatov’s concept of *comrade-things*. However, what Platonov is showing here is a radical performance that unmakes the most important doctrine of contemporary productivist aesthetics, which amounts almost to the Situationist performance in the 1960s. *Chevengur*’s machine-things eventually *exceed* the avant-garde by overthrowing the doctrine of “usefulness,” which constructivism and productivism could not give up until the end. At the end of the chain of altruistic labor, Sasha Dvanov, “the son of a craftsman,” devised a self-powered device. And “this machine that converts solar heat into electricity” ultimately *does not* work. Surprisingly, the other humans who come to see Dvanov’s machine think that they found what they needed, even though the machine didn’t work, “considering the machine correct and vital, for it had been invented and made by the corporeal labour of two comrades” (Platonov 1978: 309). The “right and essential” character of this non-working machine, a useless object, dismantles the notion of “usefulness” — the first doctrine of productivist aesthetics and swiftly transcends it.

From this point of view, the “tower made of clay and straw,” which appears in the following episode, is even more significant. This sloppy, shabby tower, built to light a bonfire at night for the “lost and wandering people in the steppe,” is, I would say, the very response of Platonov to Vladimir Tatlin’s *Monument to the Third International* (1919–1920), which is, needlessly to say, the most prominent *international* symbol of the Russian avant-garde. Here, the shabby clay tower built by miscellaneous humans to recognize each other opposes the myth of a brilliant revolutionary memorial. The report sent to the prefectural committee by Servinov, a figure that very much reminds Platonov himself in many ways, fully summarizes the essence of *Chevengur* in this regard:

There was no executive Committee in *Chevengur*, but there were many happy, if useless, people [...] *Chevengur* had been seized by an unknown minor national group or by itinerant beggars who did not possess the art of communication and

who had as their only signal in the world a clay beacon whereat night straw or other dry substances were burned aloft. (Platonov 1978: 310)

As is well known, the sudden fall of the *Chevengur* utopia and the subsequent suicide of Sasha Dvanov caused considerable controversy over the meaning of this ending. Some claimed that the ending where *Chevengur* inhabitants are instantly annihilated by unidentified soldiers reflected the author's pessimistic view that utopia on earth is impossible in the end. However, at least the end of the protagonist Sasha — the ending where he survives alone and walks into the river in which his father died long ago — deserves a different interpretation. His action never means giving up his life. In this very last passage of the novel, Platonov turns out to be the true successor of Fedorov. Sasha went to meet his deceased father, to a place where dead ancestors were waiting for eternal friendship, a place where they no longer had to part with anyone. He had never forgotten his deceased father and returned to his father waiting for him to keep his promise to return:

After all, his father yet remained. His bones, the living stuff of his body, the fabric of his sweat-soaked shirt, the whole motherhood of life and friendship. And there was there for Alexander a close, inseparable place where could be anticipated the return of that eternal friendship of blood which once the father had divided in his body for his son. (Ibid.: 332)

* * *

In an article entitled “The Museum as the Cradle of the Revolution,” published last year, Boris Groys presented an interesting view on the Russian avant-garde, which was quite different from his previous arguments. There he depicted the movement as one that “The principle of production — which at that point dominated modern culture — was replaced by the principle of reduction,” and in that sense a movement toward a “free society of sovereign and ascetic individuals” that “reduced consumption to the level of basic necessity” (Groys 2020). He argues that the avant-garde is “closer to anarchism than to Marxism.” I dare to say, here Groys speaks not in the language of suprematism or productivism, but in the language of the Platonovian utopia. There exists a *real* (that is, neither imaginary nor symbolic) utopia that surpasses the avant-garde's ambitious future dreams in every way. And for me, there is no reason not to assume that at the forefront of this readjusted perspective lies the hidden origin of the Russian avant-garde which Groys has been actively searching for for the last few years, namely the legacy of *Russian cosmism*. The five scenes of the avant-garde museology I have presented so far are nothing but my own attempts to reconstruct this “unfamiliar genealogy.”

REFERENCES

- Benjamin W. 2005. An Outsider Makes His Mark. In: *Selected Writings, Volume 2: Part 1 1927–1930*. Ed. by M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith. Cambridge: Harvard University Press. Pp. 305–311.
- Benjamin W. 2006. On the Concept of History. In: *Selected Writings, Volume 4: 1938–1940*. Ed. by M. W. Jennings, H. Eiland. Cambridge: Harvard University Press. Pp. 389–400.
- Bogdanov A. 1984. *Red Star: The First Bolshevik Utopia*. Ed. by L. R. Graham, R. Stites, trans. by C. Rougle. Bloomington: Indiana University Press.
- Buck-Morss S. 2000. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bulgakowa O. 2020. Introduction. In: S. Eisenstein, A. Kluge *Notes on “The Capital”*. Trans. by SooHwan Kim, Unseong Yoo. Seoul: Moonji Publishing. Pp. 7–25. [in Korean]
- Eisenstein S., Kluge A. 2000. *Notes on “The Capital”*. Trans. by SooHwan Kim, Unseong Yoo. Seoul: Moonji Publishing. [in Korean]
- Fedorov N. 1990. *What was man created for? The philosophy of the common task: selected works*. Trans. by E. Koutaissof, M. Minto. London: Honeyglen.
- Fedorov N. 2015. Dolg avtorskiy i pravo muzeya-biblioteki (The Authorial Debt and the Bylaws of the Museum-Library) In: *Sobraniya sochineniy (Collected Works) vol. 3*. Moscow: Tradition), quoted in: A. Zhilyaev (ed.). *Avant-garde Museology*. New York: e-flux classics.
- Groys B. 2001. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. London: Verso.
- Groys B. 1994. The Struggle against the Museum, or The Display of Art in Totalitarian Space. In: D. Sherman, I. Rogoff (ed.). *Museum Culture Histories Discourses Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Groys B. 2020. The Museum as a Cradle of Revolution. In: *e-flux journal*. No. 106.
- Kim S. H. 2019. Sergei Tretyakov Revisited: The Cases of Walter Benjamin and Hito Steyerl. In: *e-flux Journal*. No. 104.
- Magun A. 2014. Negativity in Communism: Ontology and Politics. In: *The Russian Sociological Review*. Vol. 13 (1).
- Malevich K. 2015. On the Museum. In: A. Zhilyaev (ed.). *Avant-garde Museology*. New York: e-flux classics.
- Platonov A. 1978. *Chevengur*. Trans. by A. Olcott. Ann Arbor: Ardis Publishers.
- Platonov A. 2015. The Revolution Memorial Reservation. An excerpt from the novel *Chevengur* (1926–1928), quoted in *Avant-garde Museology*, ed. by Arseny Zhilyaev. New York: e-flux classics.
- Seifrid T. 2009. *A Companion to Andrei Platonov’s The Foundation Fit*. Boston: Academic Studies Press.
- Wark M. 2015. *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*. London: Verso.
- Zhilyaev A. 2015. Introduction. *Avant-garde Museology: Toward a History of a Pilot Experiment*. In: *Avant-garde Museology*. New York: e-flux classics. Pp. 22–56.
- Булгакова О. [Bulgakowa O.] 2019. Новый ЛЕФ и киновецъ // *Russian Literature*. Vol. 103–105. С. 61–94.

- Гройс Б. [Groys B.] 2015. Русский космизм: биополитика бессмертия // Б. Гройс (ред.). *Русский Космизм. Антология*. М.: Ад Маргинем.
- Родченко А. 1996. Родченко А. М. [Rodchenko's letter] — Степановой В. Ф., 4 мая 1925 г. // *Опыты для будущего: Дневники, статьи, письма, записки*. М.: Грантъ. С. 152.
- Шкловский В. 2020. За 60 лет // Е. Левин (ред.). *Работы о кино*. М.: Искусство. 1985. С. 115–116, quoted in О. Bulgakowa, Introduction. In: S. Eisenstein and A. Kluge. *Notes on "The Capital"*. Trans. by Kim SooHwan, YooUnseong. Seoul: Moonji Publishing 2020 [in Korean].

CONTRIBUTORS

Anna ANISOVA is Associate Professor at the Department of Russian Language and Literature at Far Eastern Federal University (Vladivostok). Her field of research is works of Andrej Platonov and Linguistic studies of fiction. She received her Ph. D. Russian Language from Far Eastern Federal University in 2007. Her recent publications include: “Сопоставление персонажей «Цемент» Ф. Гладкова и «Котлована» А. Платонова”, *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2017; “Предикаты как средство создания художественного образа (на материале повести А. Платонова «Котлован»)”, *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017; “Лексический повтор как репрезентатор мотива возвращения в рассказе А. П. Платонова «Река Потудань»”, *Новейшая филология: итоги и перспективы исследований*. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2019. E-mail: anisann@ya.ru

Dmitrii BADALIAN is a senior academic researcher in the Research Department of Bibliography, the National Library of Russia (St. Petersburg) and Associate Professor of St. Petersburg State University. He holds a PhD in History (2010). His field of research is 19th century Russian history, history of Russian journalism and journalism of Slavophiles. A co-author of the textbook *История русской журналистики XVIII–XIX веков* (СПб., 2003, 2005, 2013). Among his works is a monograph “Колокол призывный”: *Иван Аксаков в русской журналистике конца 1870-х — первой половины 1880-х годов* (СПб., 2016) and articles: “A. S. Khomyakov and S. S. Uvarov: “Official Nationality” or Nationality?”, A. Mrówczyński-Van Allen et al. (eds.), *Alexei Khomiakov: The Mystery of Sobornost’*. Eugene: Pickwick Publications, 2019; “«Немецкие партии» в русской науке XIX столетия”, *Тетради по консерватизму*, 3 (2020). E-mail: dmit.bad@gmail

Evgenii BLINOV is a professor at Department of Modern History and International Affairs of Tyumen State University (Russia) and Affiliated Researcher at the Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences. He received his PhD in Philosophy from University of Toulouse in 2014. His main research interest includes History of Western Philosophy of XVIII century, Contemporary French Philosophy, Language Policy, Theory of Literature and Philosophy of Cinema. His recent publications include: “The New Scientific Policy: The Early Soviet Project of ‘State-Sponsored Evolutionism’”, *Social Epistemology*, 31:1 (2017), pp. 51–65; “Becoming a Class for Itself: Lev Iakubinskii and the Principles of the Proletarian

Language Policy”, *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy*, 11:1 (June 2019), pp. 40–57.

Bora CHUNG is a lecturer at Yonsei University. She received her Ph. D. in Slavic Literature from Indiana University in 2009. Her main field of research is utopia and utopian aspects in modern Russian and Polish fiction. Her recent publications include “Andrei Platonov’s Technical Novel: Revolution, Technology, and the Cost of Electrified Utopia”, *Utopian Studies*, 28:1 (2017), pp. 148–167; “The Writer as Translator in Andrei Bitov’s *The Teacher of Symmetry*”, *Slavic and East European Journal*, 63:4 (Winter 2019), pp. 562–578.

Valerij GRETCHKO is Associate Professor at the College of Arts and Sciences at the University of Tokyo. He received his Ph. D. at the Ruhr-University Bochum, worked at the Lotman-Institute for Russian and Soviet culture (Bochum), and conducted research at the Slavic Research Center (Sapporo). His main research interests include literary theory and semiotics, Russian Avant-garde and the history of science in the early Soviet period. His recent publications include: “Несовершенство как прием: стратегии и функции деградации субъекта”, *Russian Literature*, 109/110 (2019); “Многоязычие в современной русской поэзии: попытка типологии”, *Interface. Journal of European Languages and Literatures*, 12 (2020); “Лингвистика деконструкции: языковые аномалии в поэтическом творчестве Дмитрия Пригова”, К. Ичин (ред.), *Это не московский концептуализм*, Белград, 2021.

Leonid HELLER was born in 1945 in Moscow. He studied Architecture in Warsaw, emigrated to France in 1969 and received his Doctorate of Slavic Philology at Paris-Sorbonne University. From 1977 he taught the history of Russian literature at University of Lausanne and attained the position of professor emeritus from 2010. His main field of research includes Utopia, Fantastic literature, Science fiction, Works of E. Zamyatin and A. Platonov, as well as Socialist Realism, Modernism and Avant-garde works. He is now working on literary and artistic representations of animals, exotism and ornamentality, the history of dandyism and libertinism. Heller is an author of many articles and several monographies. He also publishes books of his father, Mikhail Heller, and edits some collections of essays.

Akiko HONDA is an Associate Professor at Okayama University. She received her Ph. D. in Arts and Science from the University of Tokyo in 2011. Her field of research is the relationship between Soviet architecture and the media. Her recent publications include: “Движение и репродукция города в фильме Медведкина «Новая Москва»”, В. Гречко и др. (ред.), *Дальний Восток, близкая Россия: Эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии*. Белград, 2015, с. 224–254; “A New Vision in Architecture: Ivan Leonidov’s Architectural Projects between 1927 and 1930”, *WIAS Research Bulletin*, 8 (2016), pp. 79–94; “Construction and Deconstruction of the Myth of the Moscow Metro: An Analysis of Metro Images from Georgiy Daneliya’s Films”, *WIAS Research Bulletin*, 9 (2017), pp. 33–46.

Serafima Tsung-Huei HSIUNG is an Associate Professor at the Department of Foreign Languages and Literatures at National Taiwan University. She received her Ph. D. at Lomonosov Moscow State University. Her main field of research is Russian literature of the late 19th — early 20th century. Her recent publications include: “The Double Motif and

Self-Portrait in Requiem by Anna Akhmatova”, *Interface*, 13 (2020), pp. 27–53; “‘Невосприимчивый’ субъект и предел восприятия в «Шлеме ужаса» В. Пелевина”, H. Stahl (ed.), *Neuere Lyrik*, 8:1, 2020, pp. 229–237; “Русская литература во времени и пространстве Тайваня”, K. Tateoka, V. Gretchko (eds.), *Found in Translation: Transformation, Adaptation and Cross-Cultural Transfer*, 2016, pp. 149–164; “A Journey to the Room: The Chronotopes in Tarkovsky’s *Stalker*”, *Chung Wai Literary Quarterly*, 43:4 (2014), pp. 95–131 [in Chinese]. E-mail: serafimahsiung@ntu.edu.tw

Young Joo JUNG is a research professor of the Center for Area Studies at Gyeongsang National University. Currently she teaches at Korea University and Chungang University. She received her Ph. D. from Kyiv National University. Her research interests include language policies and linguistic problems in Ukraine, sociolinguistic aspects of Russian language. Her recent publications include: “Borrowing of English Compound Words into Russian: Focused on Multi-Word Lexemes”, *Rusistika*, 72 (2021), pp. 193–217 [in Korean]; “The Origin and the Development of the Concept of Kyiv as the second Jerusalem”, *Sino-Soviet Affairs*, 43:3 (2019), pp. 299–330 [in Korean].

Hajime KAIZAWA is Professor in Russian Studies at the Faculty of Letters, Arts and Sciences, School of Humanities and Social Sciences, Waseda University. His field of research is the late 19th and early 20th century Russian Literature, History of Russian Culture and Thought. His recent publications include “Распространение чтения художественной литературы среди народа и формирование национальной идентичности в России (1870-е — 1917)”, T. Mochizuki (ed.), *Beyond the Empire: Images of Russia in the Eurasian Cultural Context*, Sapporo: Hokkaido Univ., 2008, pp. 189–213; “Идея прерывности Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского”, *Москва и «Москва» Андрея Белого*. М.: РГГУ, 1999, с. 29–44.

Aya KAWAMURA is Assistant Professor at the Institute for Liberal Arts at the Tokyo Institute of Technology. She received her Ph. D. in Arts and Science from the University of Tokyo in 2013. Her field of research is Russian and Soviet visual culture. Her recent publications include: *Aleksandr Rodchenko and the Construction of Soviet Culture* (Tokyo, 2013) [in Japanese]; *Russian Constructivism: Organizing Life and Forms* (Tokyo, 2019) [in Japanese]. She has also translated El Lissitzky, Nikolai Tarabukin et al., *Revolutionary Typology: Theories for Graphic and Book Design in Russian Constructivism and Productivism* (Tokyo, 2012) into Japanese.

Soo Hwan KIM is a professor of Russian Studies at the Hankuk University of Foreign Studies. His scholarly writing revolves around twentieth-century Russian and Soviet cultural theory, especially the semiotics of Yuri Lotman. His interest has gradually moved into the problematics of reevaluating Soviet legacy in terms of mutual imbrication between aesthetics and politics. Kim has published monographs on Yuri Lotman in Moscow and Seoul, and translated works by Sergei Eisenstein, Boris Groys, Mikhail Iampolski, Yuri Lotman, and Alexei Yurchak into Korean. Recent publications and artistic projects include: “A Cultural Genealogy of The Glass House: Reading Eisenstein with Benjamin,” *e-flux journal*, 116 (March 2021); Exhibition “Contemporary-Art-Business: The New Orders of Contemporary Art,” Museum of Contemporary Art Busan, Korea, 2020–21.

Michiko KOMIYA is an Assistant Professor of the University of Tokyo. She received her Ph. D. in Philological Sciences from Moscow State University in 2013 and her Ph. D. in Literature from the University of Tokyo in 2017. Her fields of research are literature and journalism in the post-revolutionary period, genetic criticism. Her recent publications include: “Тип коммуниста и отклонение от него: образ Андрея Бабичева в романе Ю. Олеши «Зависть»”, В. Гречко и др. (ред.), *Русская культура под знаком революции* (Белград, 2018), с. 49–64; “Автобиографический миф в романе Ю. К. Олеши «Зависть»”, *Studia Litterarum*, 3:3 (2018), с. 162–175; “От кинематографа к газете: С. Третьяков и литература факта”, *SLAVISTIKA*, 35 (2020), с. 509–524 [in Japanese].

Wakana KONO is a Professor at Waseda University, Faculty of Education and Integrated Arts and Sciences. She received her Ph. D. in Literature from the University of Tokyo, and Kandidat from Russian State University for the Humanities. Her field of research is the 20th and 21st century Russian literature, art and culture, especially, Russian symbolism, conceptualism, contemporary art, children's books, artists' books and poetry. Her recent publications include: *Ilya and Emilia Kabakov's Dreams* (Tokyo, 2021) [in Japanese and English]; *The Power of Dreams. Flying into the Future. The World of Russian Contemporary Art* (Chiba, 2020) [in Japanese]. She also organizes exhibitions and art projects of museums as a curator.

Natalia KOVTUN is Doctor of Philological Sciences, Professor and Vice-dean of research at the Philological Faculty of Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev. Her main fields of research include: contemporary Russian prose, Russian traditionalism in art, Postmodern aesthetics and poetics, Utopia/Anti-utopian genres. She is the author of more than 260 publications, which include: *Русская литературная утопия второй половины XX века* (Томск, 2005); *«Деревенская проза» в зеркале утопии* (Новосибирск, 2009); *Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика* (Красноярск, 2013); *Русская традиционалистская проза XX–XXI вв.: генезис, мифопоэтика, контексты* (М., 2017). E-mail: nkovtun@mail.ru

Maria LESKINEN is a leader research fellow (the Institute of Slavic Studies Russian Academy of Sciences, Moscow), Dr. Hab. in History. Field of research is 19th century Russian history, history of Russian ethnology, Russian nation-building in Russian Empire, ethnic and national stereotypes. Main publications: *Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой* (Москва, 2002); *Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «другой» сквозь призму идентичности* (Москва, 2010); *Великоросс / великорус. Из истории конструирования этничности. Век XIX* (Москва, 2016). E-mail: mardem1570@gmail.com

Dmitrii MARYIN is an Associate Professor at Altai State University (Barnaul). He received his Doctorate of Philology at Saratov Chernyshevsky State University in 2015. His research focuses on 20th century Russian literature and history. His recent publications include: *Несобственно-художественное творчество В. М. Шукшина: системное описание* (Барнаул, 2015); “Шукшин — ...поэт”, *Литературная учеба*, 4 (2014); “Роль и место dubia в шукшиноведении”, *Сибирский филологический журнал*, 1 (2020). E-mail: dvmaryin@mail.ru

Kinuyo MIYAGAWA is an Assistant Professor at Sapporo University Women's Junior College. Her research focuses on 20th century Russian literature, especially, Russian émigré literature of the first wave. She received her Ph. D. on the Russian writer Ivan Bunin at University of Tokyo in 2011. Her publications include: *Bunin's Eyesight* (Tokyo, 2013) [in Japanese]; "Skin as the Hurt Border between Russia and Heavens in Poplavsky's Novels", *Sapporo University Women's Junior College Journal*, 68 (2020); "The Image of Blue and the Denial of Poetry: Observing the Development of 20th-Century Russian Poetry in Boris Ryzhy's Works", *Sapporo University Women's Junior College Journal*, 67 (2019) [in Japanese]; "The Semantics of Blue in Russian Émigré Literature of the First Wave", *Sapporo University Women's Junior College Journal*, 65 (2018).

Tadashi NAKAMURA is Professor of Slavistics at the Graduate School of Letters, Kyoto University. His research focuses on Modern Russian Literature and Soviet Culture. His recent publications include: "В тени революции: Акутагава Рюносукэ и пролетарская литература", Т. И. Бреславец (ред.), *Япония и современный мир: литературные связи и типология* (Владивосток, 2017); "Мечта о мире как органическом целом в литературе советского периода: анализ «Красной птицы» Ю. Казакова, «Дневных звезд» О. Берггольц и др", В. Гречко и др. (ред.), *Дальний Восток, близкая Россия: Эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии* (Белград, 2015); "Заполнить небо над Аустерлицем: взгляд М. Бахтина на Л. Толстого", *Rossica Lublinensia*, 7 (Lublin, 2013). He also translates works of L. Tolstoy, M. Gorky, I. Babel and others into Japanese.

Hyе Hyun NAM is Associate Professor at the Department of Russian Language and Literature, Yonsei University. She received her Ph. D. from St. Petersburg University. Her recent research interests include voice and syntactic derivation in Russian and linguistic landscape in modern Russian cities. She is the author of papers such as "Russophony, Runet, and Russian Language", *Slavistična revija*, 2 (2012) [in Slovenian]; "Study on the Russian External Possessor Constructions as a Diathetic Phenomenon and their Semantic-discursive Functions", *Russian Linguistics*, 2(2013) [in Russian]; "Семантика абсолютной конструкции в русском языке и антипассив", *Studia Slavica Hungaricae*, 65:1 (2020).

Olga NIKOLENKO is a Doctor of Philology, professor, head of the World Literature Department at Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University. Her research interests include genre development of utopia and dystopia, problems of intertextuality in fiction, genre and style peculiarities of the 19th–20th century novels. Her recent publications include: *Система мотивів у творчості А. Платонова* (Poltava, 2005); *Столичний текст М. Гоголя і М. Булгакова* (Poltava, 2009); *Стиль роману А. С. Пушкіна «Евгеній Онегин»* (Poltava, 2011); *Імпрессионізм в творчестві Б. Пастернака* (Kyiv, 2014); "The Theory and History of the Grotesque in the European Literature (The Dynamic of the Notion)", *Philological Sciences*, 26 (2017); "Contemporary Strategies of Studying Intertextuality", *Philological Sciences*, 33 (2020); "Impressionistic Intertext in O. Wilde's Novel *The Picture of Dorian Gray*", *Philological Sciences*, 32 (2020). E-mail: omnicoenko@gmail.com

Susumu NONAKA is Professor at Saitama University and Dean of Faculty of Liberal Arts. He received his PhD from the University of Tokyo. His recent publications include: *Сокровенные тропы: Поэтика стиля Андрея Платонова* (Белград, 2019); "Once again: «Чему

смеетесь? Над собою смеетесь!..» — в контексте мировой литературы», *Філологічні науки*. 30 (2019); a book review of В. А. Фатеев. *Н. Н. Страхов: Личность. Творчество. Эпоха*. СПб., 2021, *Бюллетень Японской ассоциации русистов*, 53 (2021) [in Japanese]. E-mail: nonaka@mail.saitama-u.ac.jp

Alexander PONOMAREV is a Russian artist. He spent more than 30 years carrying out more than 100 exhibitions and artistic projects in Russian and foreign museums, exhibition centers and galleries. His projects are supported by the State Tretyakov Gallery, the State Russian Museum, the Louvre Museum, the National Museum of Contemporary Art Georges Pompidou, the Centre for Contemporary Art Louise Mc Bain (London), among others. In 2007, he represented the Russian Federation at the 52nd Biennial of Contemporary Art in Venice. In 2009, he implemented a special project, “SubTiziano (Ascent submarine in the Grand Canal)” for the 53rd Biennial of Contemporary Art in Venice. He is a Corresponding Member of Russian Academy of Arts. In 2008 the French government named him an “Officer of the Order of Arts and Letters (Officier d'ordre des Arts et des Lettres)”. He is the author and the commissioner of Antarctic Biennale.

Enhzaya VANDAN is a senior lecturer at the Department of Russian Language and Literature at Eötvös Loránd University, Hungary. She received her Ph. D. in Literature from ELTE University in 2016. Her research focuses on 19th century Russian literature and culture as well as the work of Dostoevsky. Her recent publications include: “Text — Image — Reading — Comprehension: Motivation through Illustration for Reading Obligatory Literature in School Education — Dostoevsky’s *Crime and Punishment*”, Katalin Kroó (ed.), *The Book Phenomenon in Cultural Space: A könyvjelenség a kulturális térben*. Budapest-Tartu, 2019; “Семантика концепта изба в романе Братья Карамазовы и его перевод на монгольский язык”, *Nonum annum: Köszöntőkötet Hetényi Zsuzsa professzor tiszteletére*. Budapest, 2020, pp. 391–398.

Chia-ching WU is an Assistant Professor in the Department of Slavic Languages and Literatures at National Chengchi University. She received her Ph. D. in Cultural Studies from the Russian State University for the Humanities. Her main research interests include Soviet everyday culture and Soviet cinema. Currently she is focusing on comparing the creative principles and aesthetic styles between Soviet and Taiwanese films that were produced in the 20th century. E-mail: ccwu@nccu.edu.tw

Evgeny YABLOKOV is the leader research fellow (the Institute of Slavic Studies Russian Academy of Sciences, Moscow), Dr. Hab. in Philology, the literary scholar of Russian literature history. Main publications: *Художественный мир Михаила Булгакова* (Москва, 2001); *На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур»* (Санкт-Петербург, 2001); *Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других* (Москва, 2005); *Роман Александра Грина «Блестящий мир»* (Москва, 2005); *Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус* (Санкт-Петербург, 2011); *Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века* (Санкт-Петербург, 2014); *Подвал мастера. М. А. Булгаков: поэтика и культурный контекст* (Москва, 2018); *Исцеляющий миф: Коды традиционной культуры во «врачебных» рассказах М. А. Булгакова* (Москва, 2019); *Москва Булгакова* (Москва, 2020); *Тараканий век:*

Энтомоморфные персонажи Михаила Булгакова в русле литературной традиции (Москва, 2020). E-mail: ejablokov@gmail.com

Tingchia YEN is Associate Professor at the Department of Slavic Languages and Literatures, National Chengchi University in Taipei. She received her Ph. D. at the Moscow State University. Her main research interests are the first-wave Russian literary diaspora and Russian Avant-garde. Her recent publications include: *Поэтика безумия в прозе В. Набокова* (Taipei, 2014); “Words and Things: Analyzing the Poetic Experiment of Russian Cubo-Futurists”, *Journal of Russian Philology* (Taipei, 2018) [in Chinese]; “Гоминьдановская клика’ и ‘Уродский СССР’: Образы врага в советской и тайваньской политической пропаганде”, *Уральский исторический вестник* (Екатеринбург, 2019) [в соавторстве с М. Литовской].

Youngsun YOON is Professor at the Department of Russian Language and Literature at Kyungpook National University. She received her Ph. D. from Moscow State Pedagogical University. Her research interests include 20th Russian literature, war prose, prose of post-soviet period. She translated Andrei Platonov’s Novel *Chevengur* into Korean. Her recent publications include: “Vasily Grossman’s Works & Memories of the Holocaust”, *Rusist*, 2 (2020); “A Study of Platonov’s War Prose”, *Rusist*, 11 (2020).

Dmitry ZAMYATIN is Chief Research Fellow, Vysokovsky Graduate School of Urbanism, Faculty of Urban and Regional Development, National Research University — Higher School of Economics, Moscow. His main research interests include cultural and human geography, geo-humanities, anthropology of space and place, post-urbanism, geo-philosophy. His recent publications include: “Geocultural Space of the Arctic: Landscape Visualization and Ontological Models of Imagination”, M. Lehtimäki et al. (eds.), *Visual Representations of the Arctic: Imagining Shimmering Worlds in Culture, Literature and Politics*, London: Routledge, 2021; “Постгород (III): политики сопостранственности и новые медальности”, *Социологическое обозрение*, 19:3 (2020); “Сумерки урбанизма: пространственные онтологии и воображение в романе Чевенгур”, Е. А. Яблоков (ред.), *На самой черте горизонта: платоновские пространства. Поэтика Андрея Платонова*. Сборник 4, М.: Полимедиа, 2019. E-mail: metageogr@mail.ru

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Аарне В. 344
Абашев В. 17, 23
Абдул-Меджид I 164
Абрамов Ф. 212, 215, 220
Абрамян Л. 210
Агеносов В. 172, 173
Адамович Г. 200
Адамсон А. 41
Ажаев В. 12
Азадовский К. 89, 98
Азбелев С. 291, 295
Айги Г. 89
Аксаков И. 48, 58
Аксаков К. 58
Аксенкин А. 312
Аксенов В. 41, 44, 45
Акунин Б. 94
Акутагава Р. 93
Алевич А. 333, 341
Александр II 47, 61
Александр III 30, 32, 47, 48, 55, 61
Александра Федоровна (императрица) 34, 35, 42, 43, 54
Александров Г. 111, 112, 341
Алексеев В. 12, 23
Алексеев С. 21
Алексеева Е. 23
Алексей Михайлович (царь) 33, 34
Алексиевич С. 74–79, 124
Алиева О. 345, 349

Алисов В. 333, 341
Алпатов В. 225, 226, 228, 237
Алчевская Х. 63
Альперт М. 316, 322
Амар Г. 118, 123
Анастасиоу А. 356
Андреев Л. 362, 363
Анисова А. 254
Анненский И. 170
Анучин Д. 98
Анфимий Тралльский 161
Апостолопуло Е. 138
Ариосто Л. 84
Аристотель 282–284, 295
Арнц Г. 318
Арнштам Л. 109
Арп Х. 323
Артизов А. 287, 295
Арутюнова Н. 254, 267
Архангельский А. 65, 70
Архипова А. 289, 291, 295
Астафьев В. 120
Астон В. 89, 98
Афанасьев А. 39, 146, 154, 158, 289
Ахматова А. 273
Ашнин Ф. 228, 237

Б

Бабель И. 189, 245, 361, 362, 372
Бадалян Д. 48, 49, 59
Баданина Т. 353
Бажов П. 12, 17, 24

- Базылев В. 226, 237
Бай К. 110
Байфорд А. 65
Бакст Л. 89
Бакунин М. 48
Балан С. 33, 46
Бальмонт К. 71, 89, 98, 362
Банк Б. 63, 70
Барада И. 357
Барнет Б. 110
Барт Р. 91, 98, 175, 187
Бартошевский Н. 92, 98
Батай Ж. 216, 219
Бахметьев В. 194
Бахтин М. 119, 125, 166–168, 173, 175, 187, 210, 215, 219, 227, 229, 236, 237, 240, 244, 252
Белинский В. 272
Белов В. 214, 271, 278, 280
Беловинский Л. 310, 312
Белоусов А. 291, 295
Белощапкина В. 255, 267
Белый А. 14, 21, 25, 69, 89, 175, 353
Бём Е. 39, 40, 47
Беньямин В. 160, 173
Бергсон А. 161, 283, 295, 363
Бердсли О. 87, 89
Бернштейн Н. 89, 98
Билибин И. 35, 36, 38, 40, 42
Бинг С. 87
Бирбаум Ф. 343, 346, 349
Битов А. 210, 218, 219
Блинов Е. 225
Блок А. 175, 183, 186, 187
Блюм А. 190, 198
Блюм В. 286, 295
Бобринская Е. 14, 23
Богданов А. 363, 379, 384, 385
Богданович А. 54, 55, 59
Бодуэн де Куртене И. 227, 228, 237
Болдбаатар Б. 115, 126
Болин В. 342, 343
Болтовский Е. 202, 203, 207
Болтянский Г. 103, 114
Бородин С. 21
Боттичелли С. 87
Боулт Д. 351, 358
Брагинская Н. 283, 295
Брак Ж. 304
Брандес Г. 67, 70
Бреева Т. 161, 174
Брежнев Л. 124, 269, 270, 280, 281
Брендист К. 227, 237
Брик О. 192, 194, 196–198
Бриккер Б. 292, 295
Бровкина Ю. 277, 280
Брукс Дж. 64
Брюно Ф. 233, 237
Брюсов В. 89
Бугаев Н. 353
Будрина Л. 347, 349
Буйлов А. 120
Булгаков М. 74, 122, 125, 189, 245, 252, 273
Булгаков С. 206, 207
Булгаков Ф. 55
Булгакова Е. 98
Булгакова О. 403
Булыгин А. 57
Бунин И. 11, 124
Бурдые П. 241
Буреева Ф. 13, 23
Бурлюк Д. 89, 192, 198, 308
Буров С. 175, 187
Быков В. 330, 341
Бэблук-Эйбрахамс Б. 212
Бэйбридж Г. 344, 349
Бюрти Ф. 87

В

Вайль П. 18, 23, 272, 280
 Вампилов А. 212
 Ван Гог В. 89
 Ван Ч. 108, 109
 Вандан Э. 115
 Варламов А. 271, 272, 280
 Васильева Е. 346, 349
 Васнецов В. 34, 36
 Вейдле В. 200
 Венгеров С. 61, 65, 67–70
 Венюков М. 98
 Вернадский В. 377, 378, 384, 385
 Верт П. 11, 23
 Вертов Дз. 103, 323
 Веснин А. 329, 341
 Веснин В. 329, 341
 Видор К. 112
 Виленский С. 18, 23
 Виноградов В. В. 205, 207, 225, 226,
 236, 238
 Виноградов В. Н. 278
 Виноградов С. 44
 Виотти Дж. 179
 Витте С. 53–55, 59, 60
 Вишневская Н. 9, 23
 Вишневский А. 292, 295
 Вишняк М. 54, 59
 Власов А. 175, 187
 Вогюэ Э. 67
 Водолазкин Е. 214
 Волков А. 21
 Волкова А. 285, 295
 Волосевич Л. 175, 187
 Волошин М. 17, 22
 Войнович В. 273
 Воронский А. 190, 191, 199
 Востоков Г. 88–90, 98
 Врубель М. 41
 Высоцкий В. 273
 Вязигин А. 57

Г

Габриэль Г. 343–345, 348, 349
 Гаврилов Д. 210, 216, 219
 Газданов Г. 207
 Галанин С. 343, 345, 349
 Галкина М. 206, 207
 Галлан А. 84
 Галь Н. 243, 252
 Гандлевский С. 212, 219
 Ганелин Р. 55, 59
 Ганжуров А. 121, 125
 Ганин Н. 124, 125
 Гартман С. 89, 98
 Гаспаров Б. 175, 187
 Гаспаров М. 303, 304, 312
 Геллер Л. 83, 84, 98, 383–385
 Геллер М. 245, 252
 Генис А. 18, 23, 211, 213, 214, 219
 Георгиевский М. 98
 Герасев В. 347, 349
 Гердер И. 116, 125
 Герцен А. 48
 Гёте И. 66, 68, 118, 183, 186, 362, 364
 Гильберт У. 87
 Гинзбург Л. 172, 174
 Гинзбург М. 329, 341
 Гини М. 69
 Гирландайо Д. 87
 Гитлер А. 272
 Гладких Н. 211, 219
 Гладков Ф. 19
 Глинка-Янчевский С. 55
 Глинтерник Э. 42, 46
 Глущенко И. 244, 252
 Гнедовский Ю. 338, 341
 Говоруха-Отрок Ю. 50, 51, 56, 59
 Гоген П. 306
 Гоголь Н. 10, 62, 64, 67, 152, 175, 186,
 187
 Головнин В. 91, 98, 100

Голубицкая Н. 305, 312
Гольдберг М. 93, 99
Гольман М. 122, 125
Гомбосурэн Ц. 115, 117–125
Гомбрих Э. 85
Гомер 66
Гонтарь С. 344, 349
Гончаров И. 91, 94, 95, 99
Гончарова Н. 308
Горбачев М. 269
Горизонтов Л. 11, 23
Горичева Т. 211, 219
Городецкий С. 159
Городницкий А. 18
Горыня А. 350
Горький М. 11, 106, 232, 245, 361–373
Горюшкин Л. 12, 23
Грабарь И. 89, 99
Гребнев А. 270, 280
Гречко В. 225, 227, 229, 232, 236, 238,
282
Григоров А. 57
Гримм (братья) 289
Грингмут В. 51, 56, 57, 59
Гришаев В. 271, 280
Гройс Б. 404
Гроссман В. 74
Грюнталь В. 316
Гудкова В. 286, 295
Гумилев Н. 83, 88, 89, 99, 159
Гура А. 157, 158
Гурвич А. 147, 158
Гуреева Н. 121, 125
Гуро Е. 89, 99
Гуррагча Ж. 120
Гурьянов А. 240, 252
Гучков А. 55
Гюмбер Э. 98
Гюнтер Х. 92, 99, 211, 219

Д

Давидчик А. 171, 174
Давыдова Л. 89, 99
Даль В. 155, 157, 158
Даникан-Филидор Ф. 227, 228
Данилевский Р. 83, 99
Данилов Г. 226, 228, 238
Данте А. 364
Дарвин Ч. 149
Дашням Л. 118
Дебор Г. 210, 216, 220
Дебюсси К. 182
Девель В. 63, 70
Делакруа Э. 84
Демичев П. 273, 274, 276, 278
Дёнингхаус В. 270, 280
Денисов-Уральский А. 347, 350
Джанибеков В. 120
Джеймс У. 305
Джонг Е. 342
Джонс С. 87
Диккерман Л. 198
Динглингер И. 347
Динерштейн Е. 55, 59, 62, 63, 70
Дмитрова А. 206, 207
Доберштейн В. 343, 345, 349
Добренко Е. 12, 23, 191, 199, 210, 225,
238
Догилева Т. 111
Долгополов Л. 362, 372
Долгоруков П. 48
Долженко Г. 129, 130, 142
Дорошевич В. 86, 99
Достоевский Ф. 61, 63, 64, 66–68, 70,
77, 118, 122–125, 175, 179, 181,
182, 186, 188, 192, 371
Дронов Д. 343, 345, 349
Дужина Н. 257, 258, 267
Дузинг Г. 357
Дункан А. 87

Дьяконова Е. 89, 98, 99
Дюма А. 166, 167

Е

Е Лун-янь 104, 107
Евтушенко Е. 73, 121
Егоров Б. 5, 6, 220
Екатерина II 55, 95, 97, 344
Елисеев С. 92
Ермоленко С. 174
Ермолин Е. 73, 79
Ерофеев Вен. 211, 212, 218
Ерофеев Вик. 218, 220
Ершов П. 13
Есаулов И. 211, 220
Есенин С. 86, 99
Ефремов И. 374–377, 379–383, 385

Ж

Жванецкий М. 292
Желева-Мартинс Виана Д. 10, 23
Живов В. 241, 242, 252
Жирмунский В. 227, 238
Жолковский А. 210
Жуков Г. 124
Жуков Ю. 93, 99
Жуньмэй Ч. 123, 125

З

Заболоцкий А. 271, 279, 280
Заболоцкий Н. 17
Забродин В. 272, 280
Загорский В. 28, 46
Зайкин П. 91, 100
Заламбани М. 191, 192, 198, 199
Замятин Д. 9, 12, 14, 16, 21, 23, 24
Замятин Е. 14, 85, 245
Зворыкин Б. 35, 37, 39, 41, 42
Зимин И. 33, 46
Зиновьева Н. 41, 44, 46

Злобин С. 273
Золотницкий Д. 286, 296
Золотова Г. 255, 256, 267
Золя Э. 184
Зощенко М. 214, 240–253

И

Иванов А. 232, 234, 237, 238
Иванов Вс. 13, 14, 190
Иванова-Йохансон А. 357
Игараси Я. 357, 358
Игнатъев Н. 48, 49, 53
Иисус Христос 171, 180, 182, 185, 203,
206, 347, 362
Ильин И. 59
Ильф И. 122
Иноуэ Я. 97
Иов, иеромонах (Чернышев И.) 57, 60
Исаева Л. 246, 252
Исидор Милетский 161
Искандер Ф. 115, 212

К

Кабытов П. 11, 23
Кавамура А. 315
Кавасэ К. 104
Каган М. 308, 312
Каганский В. 12, 24
Кадочников В. 110
Казаков Ю. 372, 373
Казанова П. 69
Казари Р. 13, 24
Каидзава Х. 61, 63, 70
Калигула 178
Калмаков Н. 89
Кальвин Ж. 133
Каменский В. 301–313
Кандинский В. 90
Кант Э. 178, 370
Канунников В. 347, 349

Капкан М. 12, 24
Карамзин Н. 59, 118
Карасик М. 302, 303, 312, 319
Карелин А. 28
Карра А. 335, 341
Касьянов В. 308
Катаев В. 19, 311
Катков М. 48, 50, 51, 53
Кемаль М. (Агатюрк) 162
Кешоков А. 118–120
Кибиров Т. 218
Киреев А. 49, 51–53, 56–60
Кириченко Е. 26, 33, 36, 46
Кирсанова Р. 30, 46
Китамура Ю. 91, 99
Киянская О. 287, 296
Клейн Г. 362, 363, 369
Климентов П. 153
Климова Е. 42, 46
Клюев Н. 92, 211
Ковалевский И. 211, 220
Коваленский М. 99
Ковтун А. 271, 272, 281
Ковтун Е. 301, 312
Ковтун Н. 209, 211–215, 220
Кожевников В. 119
Колесникова Е. 48, 60
Колокольникова В. 99
Комия М. 189
Комптон С. 301, 302
Кондаков Б. 11, 24
Коно В. 351
Коноваленко В. 347, 348
Конрад Н. 92, 93, 99
Коньшина Н. 89, 99
Корнев И. 11, 24
Корниенко Н. 15, 23, 24
Корнфельд Я. 335, 341
Короленко В. 11
Костюков Л. 339, 341

Косыгин А. 280
Кржижановский Г. 179
Кристева Ю. 175, 187
Кричинский С. 36
Кронберг Я. 291
Кропоткин П. 214, 220
Крученых А. 192, 198, 307, 312
Крыжановский С. 57
Крылов Г. 274
Крылов М. 12, 24, 129
Крэг Г. 87
Куваев О. 18
Кузмин М. 84, 89, 90, 99
Кузнецова В. 216, 220
Кузнецов П. 21
Кузькин А. 355, 358
Кузьмин Ю. 115, 126
Кулешов Л. 103
Кулик С. 130, 142
Куляпин А. 272, 276, 278, 281
Кундера М. 284, 296
Купер Дж. 118
Куприн А. 310
Курганов Е. 288, 296
Кымытваль А. 19

Л

Лаврентьева Л. 157, 158
Лаврецкий Н. 41
Лавров А. 84, 99
Лавров П. 179
Лагутина И. 83, 99
Лазарев В. 163, 174
Лакоба С. 89, 99
Лангман Е. 316
Ларионов М. 308
Латынина А. 74, 79
Лахтеенмяки М. 227, 237
Лащенко С. 33, 46
Левандовский А. 10, 24

Леви-Стросс К. 175, 210
Левицкий Л. 34
Лейте Ж. 355
Лекант П. 255, 267
Ленин В. 103, 105, 106, 114, 229, 237, 238, 242, 257, 262, 272, 289, 324, 325, 364, 372
Леонардо да Винчи 353
Леонов Л. 14
Леонтьев А. 225–227, 236, 238
Леонтьева О. 31, 32, 46
Лермонтов М. 62, 63, 179
Лескинен М. 10, 24, 26, 27, 29, 34, 40, 46, 47
Лесючевский Н. 275, 276
Ли Д. 105
Ливингстоун А. 264, 267
Лиль Р. 179
Лимонов Э. 211
Лиотар Ж. 74, 230
Липовецкий М. 210, 211, 215–217, 220
Лисицкий Э. 315–326
Литвак А. 112
Литовская М. 12, 24
Лихачев Д. 211
Лобачева Д. 83, 99
Ломакина Е. 89, 99
Ломоносов М. 353
Лопухин А. 54, 60
Лосский Н. 140, 142
Лоти П. 87
Лотман Ю. 308, 313
Лукоянов И. 51, 56–58, 60
Луначарский А. 103, 284–286, 290, 296, 323, 363
Лунц Л. 335, 341
Любимов Н. 50
Люсый А. 17, 24

М

Магаротто Л. 313
Магауйр Р. 190–192
Майская Т. 285, 286
Маканин В. 212, 218
Макариус Л. 215
Макканелл Д. 137
Макрейнолдз Л. 137
Максимов А. 34, 35
Максимович В. 308
Малевич К. 16, 90, 302, 323
Малларме С. 182
Мамин Ю. 218
Мамин-Сибиряк Д. 11, 23, 24
Мандельштам О. 18, 25, 159–174
Мансуров П. 318
Маракуев В. 63
Марголит Е. 333, 341
Маринетти Ф. 304, 313
Марков В. (Матвейс В.) 304
Марков Г. 19
Маркс А. 62, 70
Маркс К. 178, 230, 233, 237, 272, 289
Марр Н. 225, 226, 228, 232, 236–238
Марьин Д. 269, 271, 281
Масс В. 282, 286, 287, 296
Матисс А. 306
Маторин Н. 38
Маяковский В. 175, 186, 192, 198, 308
Медоваров М. 51, 53, 57, 60
Мелетинский Е. 210, 220
Мельников П. (Печерский А.) 92, 99
Мельниченко М. 288–291, 295, 296
Менделевич Г. 372, 373
Мережковский Д. 69, 362
Мещерский В. 53, 54, 59, 60
Миклухо-Маклай Н. 85
Микулашек М. 286, 296
Миллер А. 11, 23
Милославская М. 34

Мильтон Дж. 364
Милюков П. 61, 71
Минский М. 293, 296
Мионов Д. 377, 378, 385
Мирский Д. 13, 24
Михаил Федорович (царь) 35, 36
Михеев М. 266, 268
Мицкевич А. 364
Миягава К. 200
Млечин Л. 124
Могильнер М. 214, 220
Можаев Б. 212, 214
Молок Ю. 302, 307, 313
Моне К. 182, 306
Моря Л. 246, 252
Моцарт В. 192, 203
Мунтян Т. 346, 350
Муратова К. 370, 373
Мяновска И. 216, 220

Н

Набоков В. 20
Наваан-Юндэн Н. 123
Надельхоффер Г. 342, 346, 350
Назаренко К. 200
Назаров В. 48, 60
Накамура Т. 198, 361, 372, 373
Нам Х. 240, 242, 252
Наполеон 66, 183
Нарбут В. 159
Наседкин В. 353
Наумов О. 287, 295
Нащокина М. 36, 37, 39, 47
Невинный П. 59, 60
Незеленов А. 64, 71
Нейрат О. 317, 318
Некрасов В. 273
Некрасов Н. 63
Некрасова Е. 63, 64, 71
Нерознак В. 226, 237

Неруш В. 288, 296
Нестеров М. 35
Нефедов С. 54, 60
Нике М. 92, 362, 373, 383–385
Никитина Е. 244, 249, 252
Николаев Д. 310, 311, 313
Николай II 32–35, 46, 47, 51, 54, 57, 65, 88, 112, 128, 344
Николай Чудотворец 215, 216, 220
Николенко О. 175
Никольская Т. 24
Николюкин А. 128, 142
Никонова Т. 264, 267, 268
Нисинакамура Х. 190
Ницше Ф. 148, 158, 179, 181, 183
Нолев Е. 122, 126
Нонака С. 127, 134, 135, 142

О

Овчинников П. 342, 343
Огарев Н. 48
Одесский М. 17, 24
Оиси М. 198
Окрейц С. 92, 100
Олеша Ю. 189, 214
Орджоникидзе Г. 313
Орлицкий Ю. 89, 100, 302, 303, 313
Орлова Е. 308, 313
Оруэлл Дж. 293
Осташевский Е. 302
Островский А. 184, 192
Острогорский В. 64, 71

П

Павленко П. 93
Павлов М. 288, 296
Павлов Н. 57
Панченко А. 211
Паперный В. 329, 341
Панова Л. 172, 174

- Пардо Базан Е. 67
Парнис А. 14, 24, 89, 100, 309, 313
Пастернак Б. 17, 23 112, 121, 175–188,
273, 310
Певцов М. 20
Пелевин В. 94–96, 100
Пернатъев Ю. 346, 349
Перри Дж. 86, 91
Перфильева И. 343–345, 350
Перцев Е. 214, 220
Перцов В. 192–194, 199, 288, 290, 291,
294, 296
Перцов П. 53
Петерс Я. 290, 296
Петр I 31, 106, 111, 243, 347
Петров А. 344
Петров Е. 122
Петров И. 9, 25
Петрушевская Л. 74, 218
Пикассо П. 304, 306
Пильняк Б. 14, 92, 93, 95, 100, 190, 245
Писахов С. 12, 25
Платон 220, 283, 284, 296
Платонов А. 14–16, 21, 23, 24, 74, 92,
145–158, 189, 211, 219, 245, 252
254–268, 376, 377, 385
Платонова Н. 350
Плеве В. 53
Плеханова И. 212, 213, 220, 221
Победоносцев К. 48, 53
Поджоли Р. 192
Покровский В. 36
Поливанов Е. 92, 93, 228, 229, 232, 237,
238
Поло М. 92
Поляков В. 301, 305, 313
Померанц Г. 116, 126
Пономарев А. 351–353, 356, 358
Пономарева И. 12, 25
Поплавский Б. 200–207
Попов И. 271
Поппер К. 217, 220
Постинкова-Лосева М. 345, 350
Потанин Г. 20
Пржевальский Н. 20
Пригов Д. 94, 96, 97, 100, 212, 214, 218,
219
Прилепин З. 214
Пропп В. 283, 296
Пругавин А. 63, 71
Пруст М. 87, 200
Пугачев Е. 106, 183
Пудовкин В. 85, 105
Пуни И. 318
Путин В. 94, 100
Путятин Е. 91
Пуччини Дж. 87
Пушкин А. 10, 39, 62–66, 71, 96, 125,
126, 128, 142, 152, 175, 186, 192,
272
Пыпин А. 65, 67, 70
Пятницкий К. 363
- Р**
- Радин П. 210
Радунский И. 290, 296
Разин С. 183, 274–276, 312
Райкин А. 292
Раскольников Ф. 191
Распутин В. 212, 213, 215, 220
Рахман Ш. 354
Резников М. 44
Рейтблат А. 62, 71
Рембрандт 87
Рерих Н. 35, 37, 41
Ригель Р. 100
Робеспьер М. 183
Рогачев А. 338, 341
Родченко А. 90, 404
Роженцева Е. 264, 267, 268

- Розанов В. 55, 127–142, 182
Роллан Р. 370
Романов И. 218, 220
Ронен О. 175, 188
Россомахин А. 302, 313
Ротшильд Л. 346
Рубакин Н. 62, 63, 71
Рубен Б. 243, 252
Рубинс М. 200
Рубинштейн Л. 214, 218
Рубио О. 318
Руднева Т. 311, 313
Рыбаков А. 121, 122, 124
Рыклин Г. 333, 341
Рытхэу Ю. 19
Рябов О. 41, 47
Рябушкин А. 40
Рязанов Э. 111
- С**
- Савелли Д. 89, 91, 99
Савельев Ю. 33, 47
Савин А. 270, 280
Савицкий П. 15
Сада-Якко 87, 88, 99
Саид Э. 84, 85
Саису Н. 123, 126
Салис Р. 334, 335, 341
Самарин Д. 50, 56, 59, 60
Самарин Ф. 51, 56, 57, 60
Самойлова В. 210, 220
Самокиш-Судковская Е. 34, 35, 37, 38
Санджи-Гаряева З. 245, 252
Сандраp Б. 304
Санждорж М. 120, 126
Сарабьянов А. 302, 313
Сарабьянов Д. 26, 47
Саранцев А. 271
Свенцицкий В. 179
Святополк-Мирский П. 54
- Седых К. 19
Сезанн П. 306
Селищев А. 241, 244, 252
Семенов Г. 125
Семирадский Г. 184
Семушкин Т. 85
Сервантес М. 66
Симонов К. 124
Синявский А. 211, 214, 220, 269
Скляр Л. 31, 47
Скрипченко Д. 210, 216, 221
Скурлов В. 342–344, 350
Славникова О. 21
Славский Р. 310, 313
Слезкин Ю. 11, 25, 217, 221
Смирнов И. 212, 213, 221
Смирновский П. 64, 71
Смолицкая О. 287, 296
Сокуров А. 94
Солженицын А. 22, 25, 214, 220, 269, 270, 273
Соловьев В. 49, 50, 60, 178, 186, 363
Соловьев Л. 21
Соломко С. 33, 37, 38, 40
Солоневич И. 59
Сомов К. 89
Сорокин В. 94, 218
Соссюр Ф. 226, 227, 229–231, 235, 238, 239
Спенсер Г. 293, 296
Спиноза Б. 362
Спиридонова Л. 369, 373
Сталин И. 103, 157, 158, 225, 236, 238, 269, 271–273, 284, 291, 295, 315–317, 341
Станевский М. 290
Стасов В. 32
Степняк-Кравчинский С. 59, 214
Столыпин П. 58
Стравинский И. 14

Страхов Н. 136, 142
 Стригарёв А. 303, 313
 Строганов С. 348
 Строев А. 92, 100
 Струве П. 47
 Стругацкий А. 94
 Струковая Т. 210
 Суворин А. 53–56, 59, 60, 62, 70, 128
 Сулливан А. 87
 Суриков В. 13
 Суровцева Е. 273, 275, 281
 Сусанин И. 41
 Суслов В. 29
 Суханова И. 175, 188
 Сухих О. 11, 25
 Сухих С. 371, 373
 Суходолов А. 115, 126
 Сыромятников С. 57
 Сюн Ц. 159
 Ся Янь 105

Т

Табурин В. 38, 43
 Тамарченко Н. 210, 217, 221
 Танидзаки Дз. 93
 Тарапыгин Ф. 92, 100
 Тарковский М. 213
 Тассо Т. 84
 Татищев К. 89, 100
 Татлин В. 353
 Твардовский А. 273
 Терёхин В. 375, 378, 383, 385
 Терновец Б. 329, 341
 Терц А. 284, 294, 296
 Тименчик Р. 84, 99
 Тихомиров Л. 57, 58, 60
 Тихонравов Н. 65, 66, 71
 Тишков Л. 353
 Толстая Е. 254, 268
 Толстая Т. 75, 218

Толстой А. 214, 221, 310
 Толстой Л. 61, 63, 64, 67, 68, 98, 183,
 186, 191, 192, 242, 272, 371
 Томашевский Ю. 245, 252
 Томпсон Х. 216
 Топоров В. 14, 18, 25, 74, 79, 200, 208,
 210, 213, 221
 Торопцев С. 104–107, 114
 Трепов А. 57
 Третьяков С. 193, 196–199, 322, 326
 Трифонов Ю. 124
 Троцкий Л. 257, 289
 Тулуз-Лотрек А. 89
 Тупицына М. 323
 Тургенев И. 61, 63, 66, 71, 186, 242
 Туриянский В. 18
 Тюпа В. 18, 25
 Тютчев Ф. 186

У

У Синь-жун 110, 111, 114
 У Цзя-цин 103
 Уайльд О. 83, 87, 97
 Уварова Е. 285, 296
 Улицкая Л. 74–79, 212, 220
 Ульянова Б. 350
 Уманский Н. 335, 341
 Унгерн фон Штернберг Р. 124
 Уортман Р. 33, 35, 36, 47
 Успенская С. 355, 358
 Успенский Б. 216, 221
 Усыскин Г. 130, 142
 Ушакин С. 286, 296
 Ушаков Д. 147, 148, 155, 158, 204, 205,
 208

Ф

Фаберже К. 33, 342–350
 Фаберже Т. 349, 350
 Фадеев А. 13, 198

Файджес О. 73
Файнциммер А. 111
Фаргас Х. 355
Фатеев В. 128, 129, 132, 133, 136, 141, 142
Фатеева Н. 175, 188
Федоров Н. 178, 353, 370–373
Федорова М. 100
Фельдман Д. 287, 296
Филиппов Ф. 110
Филонов П. 14
Фолкнер У. 15
Фомин А. 142
Фоссати Г. 163–165
Фраерман Р. 91, 100
Франк И. 211, 221
Фрейдин Ю. 17, 25
Фуко М. 175, 188, 210, 216, 221
Фуллер Л. 87
Фэн Ц. 106

Х

Хайд Л. 212
Хайдеггер М. 171, 174
Хаймович А. 31
Хайнс В. 210, 212
Хамадан А. 93, 100
Хан-Магомедов С. 324, 326
Хармс Д. 211, 219
Харт А. 303
Хасбулатов Р. 59, 60
Хасэгава С. 354
Хаяма У. 93, 100
Хирохито (император) 94
Хлебников В. 14, 24, 89, 99, 100, 192, 198, 307, 312, 313, 353
Хлебников И. 342–344
Хмельницкий Д. 327, 328, 341
Хобсбаум Э. 27, 69
Хогендаль П. 69

Ходель Р. 267, 268
Хокусай 87
Хомяков А. 58
Хомяков Д. 57
Хомяков Н. 57
Хорев В. 10, 24
Хорошилова О. 30–32, 47
Хрипунов Ю. 330, 341
Хрущев Н. 269, 270
Хун Г. 107

Ц

Царевский А. 64, 65, 71
Циолковский К. 353, 369–373
Цымбурский В. 22, 25

Ч

Чаадаев А. 96, 187
Чайковский П. 312
Чапкина М. 37, 47,
Чапкина-Руга С. 39, 47
Чаплин Ч. 112
Чекушин В. 214, 221
Черницына С. 253
Чернышевский Н. 283, 297
Черняев Н. 57
Чехов А. 11, 13, 62, 181
Чинбаяр О. 119, 121, 126
Чистов К. 92, 100
Чудинов П. 378, 385
Чуковский К. 214, 243, 254, 253, 311, 313
Чхартишвили Г. 94

Ш

Шабельская Н. 29
Шайхет А. 316
Шакирова Т. 33, 46
Шаламов В. 18, 214
Шарапов С. 52, 53, 56, 58, 60

Шарлемань О. 38
 Шароев И. 292, 296
 Шаталов А. 74, 79
 Шаховской Д. 63
 Швецова Л. 191, 197, 199
 Швиттерс К. 320, 323
 Шевеленко И. 27, 47
 Швердяев Ю. 338, 341
 Шеврёл М. 305
 Шекспир У. 66, 68, 183, 185, 186
 Шемшурин А. 303
 Шёнле А. 11, 25
 Шеппард Л. 354
 Шергин Б. 12, 25
 Шестакова Н. 212, 221
 Шечков Г. 57
 Шиллер Ф. 66, 68, 364
 Шинкарчук С. 291, 296
 Шишков В. 13
 Шкловский В. 194, 195, 197, 199, 228,
 238, 289, 297, 404
 Шмидт П. 92, 100
 Шмыров В. 333, 341
 Шолохов М. 15, 16, 24, 273
 Шрейдер Д. 100
 Штиглиц А. 348
 Шукшин В. 212–215, 269–281
 Шульман Ю. 12, 25
 Шумская М. 279

Щ

Щапов А. 48
 Щеглов М. 38
 Щёлоков Н. 273–275
 Щукин С. 306, 309, 312

Э

Эдвард VII 346
 Эйдус Х. 93, 100
 Эйзенштейн С. 91, 100, 103, 195, 199,
 280
 Экштут С. 270, 274, 281
 Элиаде М. 210, 295
 Эмиров В. 44, 45
 Энгельс Ф. 233
 Энгр Ж. 84
 Эпштейн М. 219, 221
 Эрдман Н. 282, 286, 287, 296
 Эрдэнэбаяр Г. 115, 126
 Эрмлер Ф. 110
 Эртель А. 11
 Эткин А. 13, 25

Ю

Юзефович Л. 124
 Юн Ю. 6, 73
 Юнак А. 83, 100
 Юнг К. 210, 211, 221
 Юренев Р. 333, 341
 Юрчак А. 294, 297
 Юстиниан I 159–162

Я

Яблоков Е. 44, 47, 145, 150, 158
 Ягужинский С. 35, 36, 38, 39
 Якубинская-Лемберг Э. 227, 239
 Якубинский Л. 225–239
 Ямасита Я. 94, 100
 Янь Д. 301
 Яхина Г. 214
 Яценко С. 25

A

Adams T. 346, 350
Akunin B. 339
Alpatov V. 227
Aleksandrov G. 334–336, 340
Ambler E. 62, 71
Anastasiou A. 356
Andrew R. 293, 297
Archambault S. 228, 239
Arvatov B. 396, 401

B

Babcock-Abrahams B. 212, 221
Badarneh M. 294, 297
Badiou A. 399
Bai K. 110
Bakhtin M. 239
Banerjee A. 378, 379, 380, 385
Barada Y. 357
Barron S. 301, 313
Barthes R. 91, 101
Baudrillard J. 194, 199
Benjamin W. 386, 387, 403
Berger K. 87, 101
Berkeley B. 334
Berkowitz L. 293, 297
Bertrand A. 87, 101
Billig M. 294, 297
Blinov E. 228, 237, 239
Bogdanov A. 379, 384, 391–394, 398,
399, 403
Boulogne P. 67, 71
Brandist C. 225, 227, 229, 237, 239
Braque G. 304
Brooks J. 64, 71
Brunot F. 233, 237, 239
Buck-Morss S. 386, 403
Bulgakowa O. 395, 397, 403
Bürger P. 69, 71
Burty P. 87, 101
Byford A. 65, 71

C

Casanova P. 69, 72
Cendrars B. 304
Chechulin D. 330
Chevreul M. 305
Chung B. 374
Cohen P. 233, 239
Compton S. 301, 302, 304, 313

D

Daneliya G. 337, 338
Delank C. 101
Diakonova E. 89, 101
Dickerman L. 198, 199
Dinglinger J. 347
Doty W. 210, 221
Douglas M. 294, 297
Downer L. 88, 101
Dusing G. 357

E

Eisenstein S. 334, 386, 387, 394–398, 403
Ergül H. 293, 297
Espagne M. 83, 101

F

Fargas J. 355
Fedorov N. 387–389, 391–394, 397, 398,
402, 403
Feng Q. 105, 106, 114
Figes O. 73, 79
Fossati G. 164, 174
Fraise L. 87, 101

G

Gagarin Y. 383
Gelfreikh V. 328, 339
Ginzburg M. 328, 329
Gorham M. 241, 242, 253

Gorsuch A. 130, 142
Granik A. 336, 337, 340
Gropius W. 328
Grottanelli C. 210, 221
Groys B. 386, 390, 393, 397, 402–404
Guiney M. 69, 72
Günther H. 99

H

Habsburg G. 346, 350
Hamilton H. 328
Harte T. 303, 314
Hasegawa S. 354
Hayashi A. 102
Heidegger M. 378, 379, 385
Heller L. 83, 84, 101, 383
Hess-Lüttich E. 83, 101
Hobsbawm E. 69, 72
Hohendahl P. 68, 69, 72
Honda A. 327
Hong G. 107, 114
Hu P. 105, 114
Huang R. 107, 114
Hyde L. 212, 221
Hynes W. 210, 212, 221

I

Igarashi Y. 357
Iofan B. 327–329, 339
Ivanova I. 226–228, 239

J

Jacoby R. 384, 385
Jacotot S. 87, 101
Jakobson R. 242, 253
Janecek G. 301–303, 314
Jusdanis G. 69, 72

K

Kaganovich L. 332, 333
Kaizawa H. 61, 72
Kajdański E. 84, 101
Karasik M. 319, 326
Kawase K. 104, 107, 114
Kawiecki P. 218, 221
Keith-Spiegel P. 283, 297
Khmelnitsky D. 338
Khrushchev N. 330, 337, 338
Kim S. 386, 396, 403, 404
Kluge A. 386, 387, 403, 404
Koenker D. 130, 142
Kracauer S. 387
Kristeva J. 175, 188

L

Lähteenmäki M. 227, 229, 239
Lamarck J. 378
Larsen E. 294, 297
Larsen J. 131, 135, 142
Le Corbusier 328
Le Roy E. 378
Leclanche-Boule C. 301, 314
Lee S. 87, 101
Leite J. 355
Lenin V. 327–331, 333–341, 391, 393
Lévi-Strauss C. 175, 188
Levitt M. 65, 72
Li D. 105, 114
Linneaus C. 378
Lissitzky E. 321, 326
Litvak A. 112
Lu S. 106, 107, 114
Lyotard J. 230, 239

M

MacCannell D. 137, 142
MacKenzie J. 87, 101

MacReynolds L. 129, 137, 142
Maguire R. 191, 192, 199
Magun A. 399, 403
Makarius L. 215, 221
Malevich K. 386, 389, 390, 394, 403
Mannheim K. 383, 385
Markov V. 314
Martin M. 283, 297
Martin R. 293, 297
Marx K. 388, 391, 400
McCanless L. 346, 350
McCarthy K. 346, 350
Medvedkin A. 331–333, 340, 341
Meech J. 87, 101
Mendelsohn E. 328
Menshov V. 338
Miyagawa K. 203, 208
Mungello D. 84, 101

N

Nakamura T. 198, 199
Niqueux M. 92, 101, 383
Nishinakamura H. 190, 199
Nute K. 101

O

Oishi M. 197–199
Oltarzhevsky V. 335
Oring E. 294, 297
Orlova L. 334
Orwell G. 293, 297
Oushakine S. 292, 297

P

Paperny V. 329
Phelps G. 67, 72
Picon-Vallin B. 87, 102
Pi-Sunyer O. 293, 297
Platonov A. 219, 376, 377, 398–403

Poggioli R. 192, 199
Pohlmann U. 323, 325, 326
Ponomarev A. 351, 358
Pyykkö R. 250, 253

R

Radin P. 210, 221
Rahman S. 354
Raskin V. 293, 297
Rostkovsky A. 336
Rowell M. 301, 314
Rubio O. 318, 322, 326
Rudnev L. 337

S

Said E. 85, 102
Savelli D. 89, 102
Seifrid T. 398, 403
Shaw M. 69, 71
Shchuko V. 328, 339
Sheppard L. 354
Sheverdiyaev Y. 338
Shklovsky V. 333, 395
Shukshin V. 279, 281
Smith M. 239, 241, 242, 253
Sokurov A. 398
Solodkoff A. 343, 344, 350
Stalin I. 239, 327–337, 339–341, 386
Steyerl H. 396, 403
Stolzenberg D. 84, 102
Suess E. 378

T

Tarabukin N. 390
Tchougounnikov S. 228, 239
Teilhard de Chardin P. 378
Thorpe K. 83, 102
Tillander-Godenhjelm U. 344, 350
Todorov T. 228, 239

Tretyakov S. 396, 403
Tsiolkovsky K. 330
Tupitsyn M. 317, 323, 324, 326

U

Urry J. 131, 135, 142

V

Vatolina N. 329
Vecsey C. 215, 221
Vernadsky V. 377, 378, 382–385
Vesnin A. 328, 329
Vesnin V. 328, 329
Vidor K. 112
Vinogradova E. 334
Vogüé E. 67, 72

W

Wang Ch. 108, 109, 114
Wang W. 107, 114
Wark M. 393, 399, 403
Waters M. 116, 126
Weber T. 93, 102

Weisberg G. 87, 101
Weisfeld G. 293, 297
Werner M. 83, 101
Westgeest H. 90, 102
Whitehead A. 379, 385
Wichmann S. 87, 102
Widdis E. 333, 341
Wierzbiński J. 246, 253
Wu X. 110, 111, 114
Wye D. 301, 314

X

Xia Y. 105

Y

Ye L. 104, 106, 107, 114
Yefremov I. 374–385

Z

Zhilyaev A. 387, 403
Zholtovsky I. 328
Zhuravlyov V. 330

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Предисловие от редакции</i> | 5 |
|--------------------------------------|---|

КОНТУРЫ: ИДЕНТИЧНОСТЬ И КАНОН

| | |
|--|----|
| Дмитрий Замятин. К образу Северной Евразии: становление локальных мифологий в России и Советском Союзе | 9 |
| Мария Лескинен. Категория «русскости» и ее реализация в визуальных образах массовой культуры в России (1900–1917) | 26 |
| Дмитрий Бадалян. Споры о Земском соборе в публицистике неославянофилов и консерваторов конца XIX — начала XX века | 48 |
| Хадзимэ Каидзава. «Национализация» русской литературной классики в 1870–1890-е годы. | 61 |
| Юнсун Юн. Традиция русского литературоцентризма в постсоветский период ... | 73 |

ОТРАЖЕНИЯ: СВОЕ И ЧУЖОЕ

| | |
|---|-----|
| Леонид Геллер. Любовь к далекому. О русском японизме, о его эволюции и его постоянстве. | 83 |
| Цзя-цин У. Восприятие советского кино в послевоенном Тайване | 103 |
| Энхзаяя Вандан. «Человек-мост»: Роль Ц. Гомбосурэна в формировании и восстановлении русско-монгольских культурных традиций. | 115 |
| Сусуму Нонака. Василий Розанов как турист: к вопросу жанровой стратегии ... | 127 |

СТРОКИ: ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

| | |
|---|-----|
| Евгений Яблоков. Паровоз как участник семейных коллизий в творчестве Андрея Платонова конца 1930-х годов. | 145 |
| Серафима Цзун-Хуэй Сюн. Взаимодействие времени и пространства в стихах О. Мандельштама | 159 |
| Ольга Николенко. Формы интертекстуальности в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» | 175 |

| | |
|---|-----|
| Митико Комя. Ретроспекция и авангард в 1920-е годы: о внесюжетной прозе в литературе факта | 189 |
| Кинүё Миягава. Понятие «неподвижность» и «подвижничество» в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» | 200 |
| Наталья Ковтун. Образ трикстера в современной русской прозе: генезис, специфика, функционал. | 209 |

СТРЕЛЫ: СЛОВО И ВЛАСТЬ

| | |
|--|-----|
| Евгений Блинов. «Разбить иллюзию единства»: Лев Якубинский о национальном языке в эпоху капитализма и миссии пролетариата. | 225 |
| Хе Хён Нам. Центростремительные и центробежные силы в языке послереволюционного периода на материале прозы М. Зоценко | 240 |
| Анна Анисова. Власть и личность в произведениях А. П. Платонова 1920–1930-х годов | 254 |
| Дмитрий Марьин. Василий Шукшин и вожди СССР: эпистолярная история. | 269 |
| Валерий Гречко. Нешуточное дело: формы и функции политического юмора в СССР | 282 |

ЛУЧИ: СВЕТ И ФОРМА

| | |
|---|-----|
| Дин-цзя Янь. Визуальная поэзия как мировоззрение: о железобетонных поэмах В. Каменского «Танго с коровами» | 301 |
| Ая Кавамура. Интермедальность книги: оформление альбомов Лисицкого в 1930-е годы. | 315 |
| Akiko Honda. Politics of the Image of a Socialist Edifice: The Palace of the Soviets in Soviet Films | 327 |
| Ёнгджу Джонг. Развитие, упадок и возрождение ювелирного и камнерезного искусства на перекрестках XIX, XX и XXI веков | 342 |
| Вакана Коно, Александр Пономарев. Значение и роль Антарктической биеннале в истории искусства и культуры | 351 |

СТРУНЫ: ЧЕЛОВЕК И КОСМОС

| | |
|--|-----|
| Тадаси Накамура. Структура мира и вселенной в мировоззрении и поэтике М. Горького 1900–1910-х годов. | 361 |
| Bora Chung. Imaginary Transportation and Utopian Ideas in Yefremov's <i>Andromeda Nebula</i> | 374 |
| Soo Hwan Kim. Avant-Garde Museology from the Perspective of Russian Cosmism ... | 386 |
| <i>Contributors</i> | 405 |
| <i>Именной указатель</i> | 412 |



ДАЛЬНИЙ ВОСТОК, БЛИЗКАЯ РОССИЯ:

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ — ВЗГЛЯД ИЗ ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Сборник статей

Под ред. Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму Нонака —
Белград-Сеул-Саитама: Логос, 2015. — 272 с.
ISBN 978-86-88409-48-3

Основу сборника составляют материалы международных семинаров по русской культуре, проведенных в Токио (2014 г.) и Сеуле (2015 г.). Работы исследователей из Японии, Южной Кореи, России и Украины представляют широкий круг вопросов по русской культуре XIX–XXI вв. Исследовательская карта разнообразна и по жанрам: философия и мышление, литература и язык, гендерные перспективы, искусство, фольклор и медиа.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА ПОД ЗНАКОМ РЕВОЛЮЦИИ: ДАЛЬНИЙ ВОСТОК, БЛИЗКАЯ РОССИЯ. ВЫПУСК 2

Сборник статей

Под ред. Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму Нонака —
Белград-Сеул-Саитама: Логос, 2018. — 248 с.
ISBN 978-86-88409-92-6

Сборник посвящен осмыслению Революции 1917 года. Это событие рассматривается не как точечный взрыв, а как процесс, импульс, который вот уже в течение ста лет продолжает оказывать влияние на все сферы общественной и культурной жизни России. Работы не только затрагивают различные аспекты преобразований революционного времени, но посвящены предреволюционному периоду, последующему культурному развитию в Советском Союзе, а также культурной ситуации в постсоветское время.



СУСУМУ НОНАКА

СОКРОВЕННЫЕ ТРОПЫ:

ПОЭТИКА СТИЛЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Сборник статей

Белград: Логос, 2019. — 184 с.
ISBN 978-86-6040-008-8

Книга посвящена рассмотрению вопросов, касающихся тропов и фигур в творчестве А. Платонова. Работа раскрывает уникальность и универсальность стиля самобытного выдающегося писателя, которые дают возможность проследить его творческую эволюцию и поставить его в контекст мировой литературы. Книга адресована специалистам по теории литературы и риторике, филологам, а также широкому кругу заинтересованных читателей.



CIP — Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.72(47+57)(082)
821.161.1.09»18/19»(082)
811.161.1'272(47+57)(082)

РУССКАЯ культура на перекрестках истории. Дальний Восток, близкая Россия. Вып. 4/под редакцией Валерия Гречко, Хе Хён Нам, Сусуму Нонака, Су Кван Кима. — Белград : Логос, 2021 (Севојино : Графичар). — 428 стр. : илустр. ; 24 cm

На спор. насл. стр.: Far East, Close Russia. Vol. 4, Russian culture on the crossroads of history / Valerij Gretchko, Hye Hyun Nam, Susumu Nonaka, SooHwan Kim (Eds.). — «Публикуемые в настоящем сборнике работы исследователей из России, Японии, Южной Кореи, Тайваня и других стран представляют широкий круг вопросов по русской культуре XIX–XXI вв.»

—> прелим. стр. — Радови на рус. и енгл. језику. — На насл. стр. поред места издавања и: Сеул, Саитама. — Тираж 300. — Contributors: стр. 405–411. — Напомене и библиографске референце уз текст. — Библиографија уз сваки рад. — Регистар.

ISBN 978-86-6040-038-5

1. Ств. насл. на според. насл. стр.
 - а) Социологија културе — СССР — Зборници
 - б) Руска књижевност — 19в–20в — Зборници
 - в) СССР — Језичка политика — Зборници

COBISS.SR-ID 44462857