РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ/ STEPS

Т. 10. № 1 2024

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.
Издается четыре раза в год

ПРЕЗИДЕНТСКАЯ АКАДЕМИЯ

Москва
2024

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
INSTITUTE FOR SOCIAL SCIENCES

SHAGI/STEPS

Vol. 10. No. 1 2024

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015
Issued quarterly

PRESIDENTIAL ACADEMY

Moscow
2024

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

ISSN 2412–9410 (print)
ISSN 2782–1765 (online)
Шаги / Steps. Т. 10. № 1. 2024

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов — д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

Редакция (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия)

М. В. Ахметова — канд. филол. наук, зам. главного редактора

М. В. Гаврилова — канд. филол. наук, ответственный секретарь

Н. П. Гринцер — д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»

И. В. Ершова — д-р филол. наук, куратор направления «Историко-литературные исследования»

И. А. Женин — канд. ист. наук, куратор направления «История»

М. С. Неклюдова — PhD, куратор направления «Культурология»

Н. В. Петров — канд. филол. наук, куратор направления «Теоретическая фольклористика»

Д. А. Худяков — канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание»

Редакционная коллегия

Х. Баран — PhD, Университет Олбани, США

Н. Б. Вахтин — д-р филол. наук, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия

Л. М. Ермакова — д-р филол. наук, Университет иностранных языков города Кобе, Япония

А. Л. Зорин — д-р филол. наук, Оксфордский университет, Великобритания; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

С. Э. Зуев — канд. искусствоведения, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

С. А. Иванов — д-р ист. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия

К. Келли — PhD, Оксфордский университет, Великобритания

А. А. Кибрик — д-р филол. наук, Институт языкознания РАН, Россия

А. С. Корндорф — д-р искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Россия

М. А. Кронгауз — д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия

С. Ловелл — PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания

А. В. Майоров — д-р ист. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

В. А. Мау — д-р эконом. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия
А. Б. Мороз — д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия
С. Ю. Павлова — д-р филол. наук, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия
Ю. Л. Слёзкин — PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США
В. Ф. Спиридонов — д-р психол. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия
К. А. Учитель — д-р искусствоведения, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия
А. А. Фаустов — д-р филол. наук, Воронежский государственный университет, Россия
О. Б. Христофорова — д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Россия
Т. В. Черниговская — д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
А. Шёнле — PhD, Лондонский университет королевы Марии, Великобритания

Куратор номера: *М. В. Ахметова*
Научный редактор: *М. В. Ахметова*
Редакторы английского текста: *Х. Баран, К. С. Данилочкина*
Корректор: *Н. В. Сайкина*
Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

Веб-сайт: https://steps.ranepa.ru
E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru
Адрес редакции: Россия, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9, ауд. 2409
Тел.: +7 (499) 956-96-47

Журнал включен в следующие базы данных и электронные библиотечные системы: CNKI, ERIH PLUS, Scopus, Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), РИНЦ, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
© Авторы

ISSN 2412–9410 (print)
ISSN 2782–1765 (online)
Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov — Dr. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Russia; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Editorial Team (The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Maria V. Akhmetova — Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief

Irina V. Ershova — Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section

Maria V. Gavrilova — Cand. Sci. (Philology), Secretary

Nikolai P. Grintser — Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section

Dmitry A. Khudiakov — Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section

Maria S. Neklyudova — PhD, Responsible for Cultural Studies Section

Nikita V. Petrov — Cand. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section

Ilya A. Zhenin — Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section

Editorial Board

Henryk Baran — PhD, University at Albany, State University of New York, USA

Tatiana V. Chernigovskaya — Dr. Sci. (Philology, Biology), Saint Petersburg State University, Russia

Liudmila M. Ermakova — Dr. Sci. (Philology), Kobe City University of Foreign Studies, Japan

Andrei A. Faustov — Dr. Sci. (Philology), Voronezh State University, Russia

Sergei A. Ivanov — Dr. Sci. (History), National Research University Higher School of Economy, Russia

Catriona Kelly — PhD, University of Oxford, Great Britain

Andrei A. Kibrik — Dr. Sci. (Philology), The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia

Olga B. Khristoforova — Dr. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Russia

Anna S. Korndorf — Dr. Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Russia

Maxim A. Krongauz — Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia

Stephen Lovell — PhD, University of London, King's College, Great Britain

Alexander V. Maiorov — Dr. Sci. (History), Saint Petersburg State University, Russia

Vladimir A. Mau — Dr. Sci. (Economy), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Andrey B. Moroz — Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia

Svetlana Yu. Pavlova — Dr. Sci. (Philology), Saratov State University, Russia

Andreas Schönle — PhD, Queen Mary University of London, Great Britain

Yuri Slezkine — PhD, The University of California, Berkeley, USA

Vladimir F. Spiridonov — Dr. Sci. (Psychology), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Konstantin A. Uchitel — Dr. Sci. (Art Studies), European University at St. Petersburg, Russia

Nikolai B. Vakhtin — Dr. Sci. (Philology), European University at St. Petersburg, Russia

Andrei L. Zorin — Dr. Sci. (Philology), University of Oxford, Great Britain; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Sergei E. Zuev — Cand. Sci. (Art Studies), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Responsible for the issue: *Maria V. Akhmetova*
Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*
English Language Editors: *Henryk Baran, Ksenia S. Danilochkina*
Copy Editor: *Natalia V. Saikina*
Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: https://steps.ranepa.ru
E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru
Postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82, Corpus 9, Room 2409
Tel.: +7 (499) 956 96-47

The journal is indexed in CNKI, ERIH PLUS, Scopus, Russian Science Citation Index, Elibrary.ru, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, E.lanbook.com.

All articles published in the journal have been peer-reviewed.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
© Authors



СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 9

СТАТЬИ

Советские культурные практики: религиозность, литература, память

М. А. Графова. «Надо б в церкви, для крепости»: почему в 1920-е годы в Советской России продолжали венчаться 12

O. B. Khristoforova. The mouse, the snake, and the devil's collar: Soviet symbols in the memory of Old Believers of the Upper Kama region 68

Э.-Б. М. Гучинова, Ц. Б. Селеева. Могут ли угнетенные петь? Калмыцкие песни о выселении в Сибирь 84

E. L. Nikitenko. Modern Iranian fiction in the Soviet Union: Translation and representation 107

С. Г. Маслинская. «Гайдар и сегодня в строю...» (о каноне советского детского чтения и его ресайклинге) 125

Литература: проблемы жанра, топики, прагматики

М. Э. Баскина (Маликова). «...Не Стерн или, по крайности, не Верн»: К описанию французского генезиса карамзинского Стерна 147

А. В. Григоровская. Энергетическая эволюция и трансформация человека в русских и зарубежных утопиях 187

В. Г. Андреева. Усадебный топос в романе Б. К. Зайцева «Золотой узор»: своеобразие воплощения и рецепция прозы Л. Н. Толстого 207

Л. Е. Сабурова. «Американские лекции» И. Кальвино как комментарий к романам «Невидимые города» и «Если однажды зимней ночью путник» 224

М. А. Кронгауз. Стереотипы о культурных героях в комической интернет-поэзии: их развитие и разрушение 240

С. С. Левочский, Е. Ф. Левочская, А. М. Морозова. Человек, читающий стихи: ритуальная природа поэтического костра 270

Аспекты визуальных искусств

С. П. Хохлова. Фотографии Эжена Атже как отражение предметности архитектуры: отель Бовэ 297

Я. А. Левин, С. О. Буранок. Образ войны в мультфильмах США 1941–1945 гг. 324

И. А. Афанасьева и др. Агентность в современном европейском искусстве (2017–2023) в контексте социальных и культурных трендов: проявления и эффекты 341

О. О. Пертель. Метаморфозы тела в контексте цифровой моды 363

CONTENTS

Editorial note 9

ARTICLES

Soviet cultural practices: religiosity, literature, memory

M. A. Grafova. 'One should marry in church for a strong marriage': Why people in Soviet Russia in the 1920s kept getting married in church 12

O. B. Khristoforova. The mouse, the snake, and the devil's collar: Soviet symbols in the memory of Old Believers of the Upper Kama region 68

E.-B. M. Guchinova, & Ts. B. Seleeva. Can subalterns sing? Kalmyk songs about their exile to Siberia 84

E. L. Nikitenko. Modern Iranian fiction in the Soviet Union: Translation and representation 107

S. G. Maslinskaya. "Gaidar remains in formation today..." (on the canon of Soviet children's reading and cultural recycling) 125

Literature: problems of genre, topics, pragmatics

M. E. Baskina (Malikova). "...Not Sterne, or, at least, not Vernes": Towards a description of the French genesis of Karamzin's Sterne 147

A. V. Grigorovskaya. Evolution of energy and the transformation of man in Russian and foreign utopias 187

V. G. Andreeva. The estate topos in B. K. Zaitsev's novel *The Golden Pattern*: Originality of implementation and reception of L. N. Tolstoy's prose 207

L. E. Saburova. "American Lectures" by Italo Calvino as commentary on the novels *Invisible Cities*, *If on a Winter's Night a Traveler* *224*

M. A. Krongauz. Stereotypes of cultural heroes in comic Internet poetry: Their development and destruction 240

S. S. Levochskiy, E. F. Levochskaia, & A. M. Morozova. The one who declaims poems: The ritual nature of the poetic bonfire 270

Aspects of visual arts

S. P. Khokhlova. Photos by Eugène Atget as expression of objectivity of architecture: Hôtel de Beauvais 297

Ya. A. Levin, & S. O. Buranok. The image of the war in American cartoons, 1941–1945 324

I. A. Afanaseva, P. S. Sorokin, & A. A. Goloshchapov. Agency in contemporary European art (2017–2023) in the context of social and cultural trends: Manifestations and effects 341

O. O. Pertel. Body metamorphoses in digital fashion context 363

От редакции

Статьи первой рубрики этого номера объединены темой «советского». Их авторы задаются вопросами о том, какое влияние послеоктябрьский опыт оказал на функционирование общественных институтов, на культурную память, на издательскую деятельность; пишут о рецепции в раннесоветскую эпоху дореволюционных практик, а после распада СССР — советского опыта. Рубрику открывает статья **М. А. Графовой**, посвященная брачным отношениям в послереволюционные годы, когда регистрация актов гражданского состояния была передана из ведения Церкви государственным институциям. Несмотря на юридическую ничтожность церковного брака, многие советские граждане (в том числе комсомольцы и коммунисты) в 1920-е годы совмещали регистрацию в ЗАГСе и таинство венчания, что было связано и с традиционной моралью, и с недоверием к новой системе оформления брака, подразумевавшей легкость развода. **О. Б. Христофорова** демонстрирует, как менялось отношение к советской власти и ее символам у старообрядцев Верхокамья. В условиях двойного давления — с одной стороны, школы как проводника советской атеистической идеологии, с другой — семьи и старообрядческой общины с ее враждебным восприятием колхозов, компартии, комсомола, пионерии и октябрятского движения — дети росли в ситуации «двоемыслия», облегчавшего адаптацию к новым реалиям. Другим фактором, способствовавшим этой адаптации, стал собственно консерватизм старообрядцев-беспоповцев, ассоциировавших власть Антихриста прежде всего с церковным расколом XVII в. В статье **Э.-Б. М. Гучиновой** и **Ц. Б. Селеевой** речь идет о калмыцких песнях сибирского цикла, посвященных депортации 1943 г. Авторы анализируют жанровую природу таких песен, их поэтику и стилистику, особенное внимание уделяя их функциям: песни позволяли отрефлексировать травматический фрагмент истории народа, выразить сопротивление несправедливости властей и солидарность с этническим сообществом. Кроме того, выявляются особенности бытования сибирских песен в зависимости от исторического и социально-политического контекстов, а также от того, к какому поколению принадлежат их исполнители и создатели.

Две следующих статьи посвящены книгоиздательским практикам. **Е. Л. Никитенко** обращается к советским публикациям переводов иранских писателей на русский язык и демонстрирует зависимость количества и тематики переводимых произведений от политической ситуации и советско-иранских отношений в тот или иной период. **С. Г. Маслинская** анализирует историю издания творчества Аркадия Гайдара с 1920-х годов до наших дней (в том числе в рамках его изучения в школе). Период популярности Гайдара как «самого революционного и самого пионерского писателя» совпал с советской эпохой; в 1990-е годы актуальность его творчества подверглась ревизии; с середины 2000-х годов наблюдается

рост переизданий его произведений, востребованных в идеологическом плане как отражающих ценности коллективизма и патриотизма.

В следующую рубрику вошли статьи, затрагивающие литературную проблематику, от вопросов жанра и топики до рецепции художественных традиций читателями и литераторами. **М. Э. Баскина (Маликова)** обращается к рецепции творчества английского писателя Л. Стерна Н. М. Карамзиным и показывает, что последний пользовался французскими текстами-посредниками и наследовал французской традиции восприятия Стерна (это, в частности, касается концептов «юмора» и «чувствительности»/«сентиментальности»). **А. В. Григоровская** рассматривает мировую утопическую литературу в аспекте энергетической революции, т. е. как изменение источника энергии влечет за собой изменение человека и общества, отмечая при этом, что современные утопии (в отличие от образцов жанра Нового и Новейшего времени) не содержат психологизма и близки утопиям древности и раннего Нового времени своим тоталитарным элементом. **В. Г. Андреева** выявляет, как обращение к усадебному топосу в романе «Золотой узор» писателя-эмигранта Б. К. Зайцева помогает организовать хронотоп произведения и выявить духовную эволюцию персонажей; особое внимание при этом уделяется рецепции в «Золотом узоре» различных мотивов и топосов из толстовской «Анны Карениной». Предметом статьи **Л. Е. Сабуровой** стали, с одной стороны, постмодернистские романы Итало Кальвино, а с другой — подготовленный им для чтения в Гарвардском университете курс лекций о литературе, который интерпретируется как комментарий к рассматриваемым произведениям. **М. А. Кронгауз** анализирует новейшие образцы комической сетевой поэзии — «стишки» («пирожки», «порошки», «депрессяшки» и т. д.) — как элемент интернет-фольклора, описывая их формальные признаки и особенно систему персонажей, в число которых входят как абстрактные фигуры типа *Олега*, так и известные реальные и вымышленные личности (*Гагарин*, *Карл* и *Клара* и т. д.), приобретающие самостоятельную жизнь в постфольклорном пространстве. Наконец, **С. С. Левочский**, **Е. Ф. Левочская** и **А. М. Морозова** исследуют не поэтическое творчество само по себе, а обращение к нему в контексте литературных собраний (так называемых костров). Поэтический костер рассматривается, с одной стороны, как «эмоциональное убежище», с другой — как коммеморативный ритуал, позволяющий его участникам одновременно ощутить свое сообщество как единое целое, а с другой — приобщиться к жизненному и творческому опыту поэта, адресата и «невидимого актора» мероприятия.

Третья рубрика посвящена различным аспектам визуальных искусств — архитектуры, фотографии, анимации и т. д. **С. П. Хохлова** сопоставляет отражение построенного в XVII в. парижского отеля Бовэ в иллюстрированных историко-архитектурных трудах начиная с XVIII в. до наших дней и в творчестве фотографа рубежа XIX–XX вв. Эжена Атже; проведенное сопоставление позволяет по-новому поставить вопрос о предметности архитектуры. **Я. А. Левин** и **С. О. Буранок** рассматривают

созданные в США во время Второй мировой войны пропагандистские мультфильмы, отвечая на следующие вопросы: как государство взаимодействовало с анимационными студиями, компаниями и режиссерами и как в мультфильмах задействовались конкретные реалии и образы, связанные с войной. Взаимосвязь художественного творчества и агентности на примере современного искусства последнего десятилетия рассматривают в своей статье **И. А. Афанасьева**, **П. С. Сорокин** и **А. А. Голощапов**, выделяющие в нем четыре типа агентности (социальную трансформацию, эскапизм, кризисную адаптацию и трансформацию субъекта действия) и указывающие на актуальные социальные проблемы, к которым обращаются художники. Виртуальному искусству посвящена статья **О. О. Пертель**, где через концепцию метаморфоз, во-первых, раскрываются аспекты цифровой моды, предполагающей использование гибридных образов (человек и животное, человек и вымышленное существо, человек и машина и т. д.), а во-вторых, выявляются психологические и социальные подтексты подобных метаморфоз.

М. А. Графова

https://orcid.org/0000-0002-7331-6597
✉ *mgrafova@yandex.ru*
✉ *mgrafova@hse.ru*
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

«Надо б в церкви, для крепости»: почему в 1920-е годы в Советской России продолжали венчаться

Аннотация. Статья посвящена проблеме церковного брака в СССР в эпоху НЭПа. С точки зрения закона после революции он не имел силы, власти активно настаивали на изживании этой традиции, тем не менее многие продолжали венчаться. Судя по источникам (в данном случае это агитационная и санитарно-просветительская литература эпохи, партийная и развлекательная пресса, а также архивные материалы), новый гражданский брак с точки зрения «обычного» человека не давал юридических и моральных гарантий, необходимых прежде всего женщине и матери, его было легко как заключить, так и расторгнуть, а венчание хотя бы обозначало серьезность намерений сторон: если брак заключен в церкви, то есть надежда на прочные отношения. Гражданский брак ассоциировался с разводами, алиментами и узаконенной возможностью обмана. Типичной была коллизия брака партийного мужчины и традиционно воспитанной беспартийной женщины, которая довольно часто предпочитала дополнить гражданскую регистрацию церковным ритуалом. Можно предположить, что в целом наблюдалась тенденция к снижению числа церковных браков, но настоящий перелом наступил, когда социально-идеологическая обстановка в стране резко изменилась. Автор исследует феномен церковного брака в 1920-е годы с точки зрения массовой психологии, позиции «маленького человека», вынужденного приспосабливаться к резко изменившейся реальности.

Ключевые слова: НЭП, история семьи, советская повседневность, межвоенный период, церковный брак, гендерная история, советская идеология, борьба с религией

Для цитирования: *Графова М. А.* «Надо б в церкви, для крепости»: почему в 1920-е годы в Советской России продолжали венчаться // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 12–67.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-12-67



Поступило в редакцию 24 марта 2023 г.; принято к печати 21 декабря 2023 г.

© М. А. ГРАФОВА

M. A. Grafova

https://orcid.org/0000-0002-7331-6597
✉ *mgrafova@yandex.ru*
✉ *mgrafova@hse.ru*

HSE University
(Russia, Moscow)

‘One should marry in church for a strong marriage’: Why people in Soviet Russia in the 1920s kept getting married in church

Abstract. This article explores religious marriage in the USSR during the New Economic Policy (NEP). From the start, the Soviet authorities made great efforts to gradually eliminate religious beliefs within Soviet society. One of the first steps in that direction was the removal of marriage from Church jurisdiction. Moreover, Soviet power was constantly trying to compromise the tradition of religious marriage. However, many people still preferred to be married in church in addition to civil registration. A wide range of historical sources studied in this research (political and sanitary propaganda, communist and entertainment media, printed court reports) reveals that the new “civil” marriage was considered to be extremely unreliable by “ordinary” people, especially young girls of marriageable age and their parents. It was too easy to enter into such a marriage and to end it. It was associated with divorces, alimony suits, almost legalized cheating. The intention to marry in church at least meant a serious commitment, a willingness to take responsibility. Also, even many years later, during the Census of 1937, the majority of the population of the USSR considered themselves believers. This situation continued until a crucial change in ideology and social politics took place in the late 1920s, when most churches were closed. This study is focused on psychology of the “little man” in an epoch of global political and social changes.

Keywords: New Economic Policy, history of the family, everyday life in the Soviet Union, interwar period, marriage in church, gender history, Soviet ideology, campaign against religion

To cite this article: Grafova, M. A. (2024). ‘One should marry in church for a strong marriage’: Why people in Soviet Russia in the 1920s kept getting married in church. *Shagi / Steps, 10*(1), 12–67. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-12-67

Received March 24, 2023; *accepted December 21, 2023*

© M. A. GRAFOVA

Бернард. С нетерпением жду «Гения в пейзаже».
Желаю тебе найти твоего отшельника.
Ханна. Я-то знаю, кто он. Только доказать не могу.
Бернард (*широким жестом*). Публикуй!

Том Стоппард. Аркадия (пер. с англ. Ольги Варшавер)

История семьи и брака — важный и необходимый компонент социальной истории любого периода. Можно выделить разные ее аспекты, например, эволюцию соответствующих институтов, демографическую динамику, историю нравов. Важным критерием характеристики семьи и брака как исторических феноменов представляется то, является ли исследуемая эпоха стабильной или переломной, поскольку это определяет разный подбор исследовательской оптики. Изучение периода относительной политической и социальной стабильности скорее предполагает анализ сложившихся институтов и устоявшихся форм. Моменты на изломе исторической эпохи открывают для исследователя увлекательную возможность отследить процессы законодательных и юридических перемен и строительства новых общественных институтов вкупе с воздействием этих процессов на культуру и повседневность. Эпоха НЭПа, безусловно, относится к переломным во многих аспектах, в том числе в отношении предмета данного исследования.

Трансформация института семьи и брака представлялась советской власти одной из первостепенных задач, о чем можно судить хотя бы по тому, насколько оперативно были приняты декреты ВЦИК и СНК от 16 декабря 1917 г. «О расторжении брака» и от 18 декабря «О гражданском браке, о детях и о ведении книг актов состояния» [Декреты 1957: 247–249, 237–240]. Регистрация браков, рождений и смертей поручалась отделам при городских и районных управах и изымалась из ведения Церкви. Развод отныне беспрепятственно должен был совершаться специальными отделами записей актов гражданского состояния (ЗАГС) при участии суда по заявлению одного из супругов или напрямую через ЗАГС по заявлению от обеих сторон. Церковный брак лишался законной силы, которой отныне был наделен только брак гражданский. Об обстоятельствах этого процесса см.: [Белякова 2011][1].

Узакониванием единственно гражданского брака власть добивалась искоренения брака религиозного; собственно, это открыто декларировалось («Кодекс 1918 года установил брак гражданский, в явную противоположность браку церковному» [Бранденбургский 1926: 3]) или же совсем просто формулировалось: «разрушение церковного брака» [Курский 1926: 12]. Предсказуемым образом немалое число граждан, по некоторым небесспорным данным, уже около трети в первой половине 1919 г. не венча-

[1] О гражданском браке как социальном феномене и институте см., например: [Ковалева 2013: 29–37].

лось и не крестило детей [Михайловский 1920. Стлб. 63]. Однако значительная часть населения продолжала крестить детей, венчаться и отпевать покойников вплоть до масштабных структурных перемен в конце десятилетия. Теоретическое осмысление сферы отношений между полами, семьи и брака в новом социалистическом обществе в 1920-е годы — большая исследовательская тема, которую из-за обширности мы мало затрагиваем в данном тексте, посвященном другому предмету[2].

В фокусе нашего исследования — не адепты и глашатаи теорий «многогранности и многострунности» «крылатого Эроса» в стиле А. Д. Коллонтай [1923: 121], а обычные «маленькие» люди, вынужденные приспосабливаться к резко изменившейся политической и социальной действительности.

Используемые источники — это агитационная и просветительская литература 1920-х годов, а также пресса, партийная и развлекательная[3]. Привлекаются также архивные данные. Речь идет о партийной прессе и советских изданиях для массового читателя, т. е. во многих случаях ручаться за полную достоверность приводимых данных нельзя. Вполне возможно, что описываемые казусы додуманы или скорректированы для соответствия тому или иному идеологическому контексту. Особенно важно учитывать это в случае статистики по религиозной активности советских граждан. Мы также используем беллетристику из газет и журналов 1920-х годов, сосредоточенную на том, чтобы вызвать отклик у читательниц той эпохи, заставить их опознать самих себя и перипетии своей жизни в героях и сюжете и посочувствовать им. Комические пьесы заставляют зрителей смеяться над доведенными до гротеска, но все равно узнаваемыми типажами и житейскими коллизиями. Сам настойчивый пафос агитационной литературы и партийной[4] прессы обычно намекает на то, что объект их критики вполне актуален в обществе.

Полагаю, что заслуживает отдельного примечания применяемая в статье методология использования источников: мы намеренно не разделяем их на категории — литературные, публицистические, медийные и архивные. Во-первых, это связано с тем, что контуры данного исследования нащупывались и складывались в течение целого ряда лет, в процессе широко заданного поиска источников эпохи НЭПа; этот поиск изначально не имел целью найти свидетельства именно о церковном браке в эпоху НЭПа, а был посвящен скорее сфере частной жизни и повседневности в целом. Практически сразу в поле нашего зрения стали попадаться свидетельства, связанные с венчанием, с одной стороны, неодобряемым или запрещаемым советской властью, с другой — явно желанным и привле-

[2] См., например, работы ведущего отечественного специалиста по гендерной истории Н. Л. Пушкаревой, в частности: [Пушкарёв, Пушкарёва 2007].

[3] Газета «Комсомольская правда», журналы «Лапоть», «Бегемот».

[4] В этом тексте *член партии*, *партийный* часто употребляется в качестве синонима для *комсомолец*, *член комсомольской организации*, потому что в источниках 1920-х годов эти термины действительно синонимичны.

кательным с точки зрения обычных «маленьких» людей, несмотря на отсутствие законной силы у такого брака.

Сразу обратило на себя внимание то, что стилистика, риторика и лексика этих свидетельств примечательным образом были практически идентичны, вне зависимости от того, происходили ли они из беллетристики, публицистики, судебной хроники или санитарно-просветительной литературы. Иногда интуитивное ощущение предшествовало обнаружению эмпирического доказательства, иногда наоборот; ощутимых противоречий между нарративами и относительно достоверными документальными свидетельствами обнаружено не было, зато сложился выразительный, документированный и вполне непротиворечивый образ естественным образом консервативного «маленького» человека перед лицом бурной эпохи перемен, по преимуществу традиционно воспитанной девушки из «приличной» семьи, которой предстоит выполнить свою основную в жизни задачу — удачно выйти замуж — в условиях ломки традиционных институтов и отсутствия привычных гарантий для брачного союза.

Во-вторых, можно поставить вопрос о том, насколько вообще в контексте данной темы можно говорить об объективной верифицируемости того или иного источника, даже если это документальное архивное свидетельство. Скажем, в архивных делах по разводам и алиментам часто встречаются увлекательные для исследователя эго-документы: автобиографии, письма, объяснительные записки, заявления, протоколы допросов. Но до какой степени можно верить версии событий, предлагаемой конфликтующими в суде сторонами, особенно если речь идет не о легко разоблачаемой лжи, а о субъективной оценке ситуации, для прояснения которой не помогут или мало помогут даже свидетельские показания или официально подтвержденные данные? Исследовательский опыт показывает, что их убедительность и достоверность едва ли могут быть оценены много выше, чем таковые у современной им публицистики и даже беллетристики, воспроизводящей, имея в виду соответствующую читательскую аудиторию, сходные коллизии с использованием той же житейской логики и риторики. Ниже отдельный раздел посвящен вопросу о ценности обнаруженной мной недавно статистики следования религиозным обрядам во второй половине 1920-х годов и оценке ее объективности (ценности довольно сомнительной).

Иными словами, представляется допустимым поставить вопрос: какие вообще источники по подобной теме могут быть признаны «достоверными»? Как можно объективно подсчитать, сколько именно заключалось церковных браков в 1920-е годы, когда, представителями каких социальных групп? Какими мотивами они при этом руководствовались? И получится ли убедительно периодизировать все эти данные, при том что речь в статье идет о весьма бурных и насыщенных, но все же десяти, максимум двенадцати годах советской истории? Данные официальной статистики любопытны per se, но не могут заслуживать полного доверия, и это не считая того, что их вообще мало. Могла бы представлять инте-

рес архивная информация о церковных браках после революции, но к ней те же претензии: если данные собирались представителями советской власти, то они по определению до известной степени скомпрометированы[5]. В ходе исследования нечасто, однако встречалась статистика церковных браков в интересующую нас эпоху, впрочем, не подтвержденная ссылками. Например, в монографии М. Ю. Крапивина, основанной на обширных архивных изысканиях и малоизвестной, видимо из-за ограниченного тиража, приводятся данные о сокращении в 1923–1925 гг. в Андреевском и Казанском соборах, а также Вознесенской и Благовещенской церквях Петрограда/Ленинграда количества крещений на 25%, а венчаний — на 60% [Крапивин 1997: 167], но источник этих данных остается, к сожалению, неизвестным, как и основания для приведенного там же утверждения, что в целом в Ленинграде середины 1920-х годов общее число рождений, браков и смертей, зарегистрированных в гражданском порядке, превышало число тех, что сопровождались церковными обрядами. В монографии Д. В. Поспеловского [1995: 165] приводятся статистические данные по венчаниям в интересующий нас период, но тоже без ссылок.

Несомненный интерес могут иметь эго-документы — письма, дневники и мемуары (хотя достоверность написанных много десятилетий спустя мемуаров — тоже отдельный вопрос), и в будущем подобные источники дополнят выводы этого исследования. Мы отдаем себе отчет в том, что огромное количество подобных использованных свидетельств о церковном браке в эпоху НЭПа еще не включено в исследовательский оборот, и представляем, где их найти, но дальнейший поиск в этом направлении и рост корпуса источников окончательно вывел бы это исследование далеко за рамки формата журнальной статьи. На данный момент собранный корпус свидетельств, как нам кажется, позволяет индуктивно, с опорой на эмпирические данные сделать некие выводы, небесспорные, но интересные и стимулирующие дальнейший исследовательский поиск.

Историография

Историография НЭПа настолько обширна, что неоднократно была сама по себе объектом исследования, например, по интересующей нас теме повседневности [Оришев, Тарасенко 2019]. В целом исследователи фокусируются скорее на экономике и политике, на конфликтах между коммунистической идеологией и экономической необходимостью и на политически активных сегментах населения. То же касается и истории Церкви: есть немало качественных исследований об отношениях Церкви и государства, о преследованиях Церкви традиционной. В их числе мы можем

[5] Некую параллель этой ситуации можно провести, представив себе подход к истории византийского иконоборчества, в рамках которого последнее изучали бы по источникам, оставленным его противниками, победившими иконопочитателями, а также руководствовались бы исключительно оценками последних, полагая их почему-то «объективными».

упомянуть, например, монографии Е. М. Лучшева [2016] об антирелигиозной пропаганде в СССР до Второй мировой войны или И. А. Курляндского [2011] о политической канве и эволюции взаимоотношений Православной церкви и советской власти в межвоенный период.

Однако остается подмеченная известным историком русской Церкви Г. Фризом[6] проблема: общая историографическая тенденция такова, что интерес направлен в большей степени на историю Церкви как института, в то время как менее освоенным остается подход, рассматривающий «церковь в истории», «то есть то, как церковь отражала и формировала более широкую динамику в государстве и обществе» [Фриз 2019a: 33].

Исследований же, направленных на изучение роли Церкви в раннесоветской повседневности, немного. В частности, на тему трансформации семейных ценностей в раннем СССР исследовательски ориентирована монография У. Б. Хазбенда «Безбожные коммунисты» [Husband 2000].

Наиболее близким нашему представляется подход, сформулированный Н. Б. Лебиной в исследовании о повседневности советского города в эпоху НЭПа уже более 20 лет назад [Лебина 1999]. Автор изучает вопрос о механизмах, выстраивая которые, советская власть искала подход к деконструкции бытовой религиозности и смене понятия нормы в сфере частной жизни, стремясь в том числе к девальвации церковного брака, сохранявшего свою популярность у беспартийных граждан.

Нельзя не упомянуть многочисленных ценных исследований Н. А. Араловец, посвященных семье в XX в., но она рассматривает семью как прежде всего демографический феномен, ее изыскания основаны на обработке массовых количественных данных. В ее монографиях приводятся [Араловец 2003: 146; 2009: 30] взятые из известной книги Д. И. Ласса [1928: 140] данные о браке в студенческой среде, в частности, о низком уровне церковных браков. О релевантности этих данных мы поговорим ниже, в разделе, посвященном статистике брачности населения в эпоху НЭПа. Кроме того, автор упоминает работу В. В. Паевского [1971], уделяющую внимание косвенным данным касательно количества церковных браков.

Нестандартный культурно-антропологический взгляд на проблему бытования в советском обществе «обычной» женщины, «мещанки» предлагают З. М. Кобозева и У. О. Скачкова [Кобозева 2012; Кобозева, Скачкова 2016].

Довольно большое количество исследований на интересные в контексте статьи темы было реализовано в 1990–2000-е годы, но так и осталось в формате диссертаций, что затрудняет знакомство с ними и учет содержащихся в них данных [Оришев, Тарасенко 2019: 55–58]. Некоторые из них из них касаются эволюции семейно-брачных отношений в русской провинции эпохи НЭПа [Михайлова 2003].

Некоторое количество работ, важных для понимания вопросов семьи в эпоху НЭПа, содержится в англоязычном сборнике «Россия

[6] Сам Грегори Фриз рассматривает в большей степени Церковь в дореволюционный период, но раннесоветский период тоже затрагивает. См., например: [Фриз 2019b].

в эпоху НЭПа: Исследования по советской истории и культуре» (1991). Это статьи В. З. Голдман о разрушении традиционной семьи в рабочей среде [Goldman 1991], Х. Альтрихтера о противоречиях в русской деревне в период между революцией и коллективизацией [Altrichter 1991] и Э. Р. Джонсона о семейной жизни в Москве в эпоху НЭПа [Johnson 1991]. Несколько статей, посвященных теме семьи и брака, написаны О. В. Дорохиной [1996; 1998; 2009; 2019]. Она полагает, что социальная политика советского государства с самого начала была направлена на ослабление семьи и социализацию ее функций, что в конечном счете привело к ее, семьи, институциональному кризису в конце XXI в. [Дорохина 2019: 91]: «Допуская необходимость сохранения семьи, большевики стремились ее кардинально реформировать, лишить автономии, превратить в ячейку социального контроля над личностью, подчинить задачам социалистического строительства» [Там же: 88]. С нашей точки зрения, интересное и подтвержденное источниками мнение было высказано в статье американской исследовательницы Т. Осипович в 1994 г.: «До сих пор широко бытующий взгляд на 20-е годы в России как на годы революционных преобразований в области брака, семьи и половых отношений нуждается в серьезной переоценке» [Осипович 1994: 171].

Сохраняет свое значение обзор гендерной проблемы в ранний советский период, содержащийся в фундаментальном исследовании В. З. Голдман. Это обобщающий взгляд на жизнь женщины в новом контексте советского государства, новое законодательство, дебаты о семье, браке, разводе и алиментах в 1920-е [Goldman 1993].

Опубликованная относительно недавно по близкой к нашей тематике статья П. Я. Циткилова производит специфическое впечатление. Во-первых, автор в целом пытается доказать, что отношение советской власти к Церкви было более чем неоднозначным: например, в 1920-е годы она занималась последовательной реализацией декларированной в 1903 г. большевиками идеи неограниченной свободы совести [Циткилов 2018: 207]; Союз воинствующих безбожников воевал не столько с религией, сколько с массовой безграмотностью [Там же: 211], а вообще в 1920-е годы усилиями советской власти была достигнута стабилизация института семьи (!) [Там же: 224]. Во-вторых, научный аппарат статьи изобилует ссылками без указания страниц и включает такие позиции, как статью на сайте «Правмир» и неизданный доклад на конференции[7]. В последнем случае можно только сожалеть о том, что в этом докладе чрезвычайно интересные данные о венчаниях в Архангельске в первой половине 1920-х годов не снабжены внятными ссылками на источники.

[7] Доклад Сергея Михайлова (Поморский государственный университет им. М. В. Ломоносова) «Государственная антицерковная политика в Архангельской губернии (1920-е годы)» на Седьмых образовательных Иоанновских чтениях (опубл. на сайте «Виртуальный музей Новомучеников и исповедников Земли Архангельской» 26 ноября 2005 г. URL: http://arhispovedniki.ru/library/research/1332).

Статистика религиозных браков глазами антирелигиозников: стоит ли доверять?

Представляется важным начать исследование с критического очерка имеющейся в нашем распоряжении статистики о следовании религиозным обрядам в межвоенный период. Показательна история с засекреченными результатами Всесоюзной переписи населения 1937 г., в соответствии с которыми бóльшая часть граждан СССР сообщила, что они верующие, причем среди них была немалая доля грамотных людей в возрасте от 20 до 40 лет [Жиромская 2000: 107–109][8]. Таким образом опровергался, в частности, популярный у большевиков тезис о том, что, во-первых, вера — удел «стариков», а во-вторых — что ликвидация неграмотности автоматически приведет к переходу на атеистические позиции (ил. 1). Следует учитывать, что опросы производились официально уполномоченными лицами, так что безопасней с точки зрения обычного житейского конформизма было бы ответить отрицательно или уклончиво. Официальная советская статистика по вопросу о массовой религиозности должна рассматриваться именно с учетом этих важных и красноречивых данных.



Ил. 1. *Столп церкви. Рис. М. Черемных. Безбожник. 1925. № 4. Обложка*

Fig. 1. *Pillar of the Church. By M. Cheremnykh*. Bezbozhnik. *1925. No. 4. Cover*

[8] 80% опрошенных ответили на вопрос о своей религиозности, а отказавшиеся говорить на эту тему были с высокой степенью вероятности верующими. В целом 56,7% сообщили, что они верующие, причем 78% из них составляли лица возрастом от 20 до 39 лет, т. е. те, чья сознательная жизнь пришлась на период советской власти; очевидно, что далеко не все верующие решились признаться в этом. Среди грамотных мужчин верующих оказалось около трети, а среди грамотных женщин — около половины.

Широко распространено мнение о низком по сравнению с женщинами уровне религиозности у мужчин, особенно у солдат, как принимавших участие в Первой мировой войне, так и ставших позже красноармейцами. Хронология и механизмы антирелигиозной пропаганды хорошо изучены (см., например, упомянутую монографию [Лучшев 2016]). Гораздо менее очевиден ее действительный эффект.

Насколько на самом деле могут быть условными результаты статистического исследования, особенно если оно проводится идеологически ангажированными исполнителями, мы попробуем показать на примере опросов с комментариями, опубликованных в журнале «Антирелигиозник» в 1928 г. Вот данные по религиозности беспартийных красноармейцев: 28% признают себя религиозными, а из 32% «потерявших веру в армии» многие называют точную дату «потери веры» — день призыва в РККА [Болтин 1928: 61]. Очевидно, что среди них немало «будущих рецидивистов» (термин пропагандистов). Из 71% «неверующих» 6% прямо говорит, что хочет посещать церковь, а многие признаю́т, что дома, в деревне, наверняка вернутся к исполнению церковных обрядов. При этом велик процент пассивного отказа участвовать в опросе: в одной из военных частей более трети анкет так и не вернули заполненными [Там же: 62]. Вполне логично предположить, что речь может в значительной степени идти об убежденных верующих, которые из соображений личной безопасности предпочитают вообще не «светиться» на радаре у «антирелигиозников» (ил. 2). Сами пропагандисты признаю́т, что в реальности среди опрошенных 1902 г.р. 80–90% на самом деле верующие. У 65% красноармейцев на шее крест, большинство крестится перед едой и перед сном. При этом в другой заметке за тот же год победно рапортуют о падении на 50% количества верующих среди подопечных им красноармейцев за четыре месяца усердной пропаганды! [И. Т. 1928: 75–76]. Представляется обоснованным сомнение в объективности официальной статистики по тем вопросам, которые воспринимались властью как особо актуальные и предполагали поощрение исполнителей в случае рапорта об удачных результатах их деятельности.

В журнале «Антирелигиозник» встречается и почти уникальная, хотя и не особенно достоверная статистика по религиозным обрядам в жизни гражданского населения: крещениям, венчаниям и отпеваниям, и она представляется очень важной в контексте нашего исследования (но, в отличие от вышеизложенной статистики по антирелигиозной пропаганде среди красноармейцев, здесь нет «изнанки», свидетельств о реальных обстоятельствах сбора этих данных, только цифры, к которым, как уже понятно, стоит отнестись весьма осторожно). Тем не менее мы приводим их в статье, хотя по зрелом размышлении они представляют интерес скорее в рамках близкого нам историко-антропологического подхода, а не с точки зрения статистики как научной дисциплины.



Ил. 2. *Две исповеди. Рис. Д. Мельникова. Лапоть. 1928. № 5. С. 7*

Fig. 2. *Two confessions. By D. Melnikov.* Lapot'. *1928. No. 5. P. 7*

Подобная статистика сама по себе казалась важной и нужной агитаторам-«антирелигиозникам» и работникам советских ЗАГСов (ниже мы убедимся, что убогая обстановка и бюрократизация процедуры ощущались как проблема и явно требовали принятия мер) [Программа 1928: 120][9]. В журнале «Антирелигиозник» приводится статистика по ЗАГСам за 1925–1928 гг. Согласно ей, в Москве в 1925–1928 гг. около 60% рождений сопровождались совершением религиозного обряда, в случае похорон эта цифра была в среднем несколько выше, а вот число венчаний в 1925–1926 гг. держится на уровне примерно 21% и за 1927–1928 гг. снижается примерно до 12% [Бурмистров 1929: 89–91]. Эти данные в любом случае требуют взвешенного подхода: они собраны идеологически ангажированными исполнителями, которые сами признают, что «удельный вес этого обширного материала не может быть признан очень высоким,

[9] Приводим выдержки: «Организующее значение гражданской обрядности. Октябрины, красные свадьбы, гражданские похороны как средство распространения идей нового быта. Роль загсов в борьбе за новый быт. Антирелигиозное значение обстановки работы загсов: обстановка ожидальной комнаты, отсутствие бюрократизма, внимание работников загсов к посетителям. Участие СБ (“Союза безбожников”. — *М. Г.*) в работе загсов. Значение статистических сведений о совершении религиозных обрядов» (разрядка моя). Здесь и далее в цитатах из источников сохраняются орфография и пунктуация.

так как способ собирания его носил характер опроса» [Учеватов 1930: 102], от которого явно уклоняется часть потенциальных респондентов[10].

Судя по всему, «антирелигиозникам» постоянно указывали на сомнительную ценность подобной статистики, потому что в материалах журнала обращают на себя внимание настойчивые попытки обосновать валидность результатов. Именно данные по проценту венчаний относительно количества гражданских регистраций представляются особенно спорными[11]. На то есть несколько причин.

С точки зрения советской власти в эпоху НЭПа следование церковным ритуалам было предосудительным, но допустимым (прежде всего для беспартийных). При этом крещение и отпевание представлялись более, так сказать, простительными, потому что коммунисту, уличенному в том, что в его семье окрестили ребенка или отпели покойника, можно было сослаться на отсталое окружение, которое настояло на традиционном ритуале (тем более в том случае, когда коммунист и был объектом отпевания). Это признают сами «антирелигиозники»: «бесчисленная свора тетушек, бабушек, хранящих "святой обычай старины"» [Учеватов 1930: 102] может оказать «моральное давление» на партийного атеиста и добиться своего.

Забавную версию того, как в реальности могла выглядеть подобная ситуация, мы обнаруживаем в рассказе, опубликованном в журнале «Сме-

[10] Особенно недостоверны результаты письменного анкетирования, о чем можно судить по следующим цифрам: в 10-м номере «Антирелигиозника» за 1929 г. приводятся данные исследования религиозности рабочих, составленные на основании 206 анкет, при том что роздано на руки или выслано по почте было 950! [Арди 1929: 84]. Полученные результаты очень любопытны с точки зрения исторической антропологии, но едва ли релевантны статистически.

[11] Есть и другие причины осторожно отнестись к этой статистике по церковным бракам в Москве, например, в составе приводимых в статье Бурмистрова данных о социальном составе брачующихся [Бурмистров 1929: 93] в апреле — июне 1927 г. удивляют некоторые несообразности. Количество вступивших за это время в брак женщин (всех социальных групп) заметно ниже числа женившихся по тем же данным мужчин; странно выглядят также абсолютные числа по социальным группам: например, более трех с половиной тысяч вышедших замуж женщин обозначены как рабочие и служащие (2096 рабочих и 1627 служащих), а женщин, принадлежащих к группам учащихся, ремесленников, торговцев и представителей свободных профессий, всего менее двухсот человек (72 учащихся, 74 из группы, занимающейся ремесленно-хозяйственной деятельностью, 35 торговок, 14 лиц свободной профессии). В отношении мужчин этот разрыв еще более разителен: рабочих и служащих женится более пяти тыс. человек, а представителей прочих социальных групп — несоразмерно меньше (2836 рабочих, 2426 служащих, 97 учащихся, 195 ремесленников, 45 торговцев, 20 представителей свободных профессий). При этом, повторимся, непонятно, почему женатых мужчин много больше, чем замужних женщин за тот же период в тех же ЗАГСах Москвы, а представителей всех остальных социальных групп всего менее четырехсот человек. Тот факт, что именно у рабочих и служащих по приводимым данным зафиксирован низкий по сравнению с другими социальными группами процент церковных браков, позволяет предположить, что сами данные были скорректированы, скорее всего для того, чтобы создать отличающуюся от реальной картину радикального падения количества венчаний. С другой стороны, известно, что студенты нередко вступали в брак, причем предпочитали как раз гражданский его вариант, в свете чего не очень понятно, почему так мало сравнительно с рабочими и служащими учтено гражданских браков у студентов.

хач» в 1925 г. [Оль 1925]. Некий крестьянин оказывается в затруднительном положении: родилась дочка, крестить или октябрить? С одной стороны, жена требует крестин, да и самому боязно, мало ли, вдруг «припекут» «на том свете». С другой стороны — он «сочувствующий», а не коммунист, которому полагалось бы зарегистрировать в местном сельсовете ребенка Лени́ной, Коммунарой или Октябриной. Но неприятностей с советской властью хитрый крестьянин тоже стремится избежать. Поэтому супруги договариваются о том, что пока отец в городе, жена крестит девочку Марией. Вернувшись домой, «обманутый» в лучших чувствах «сочувствующий» супруг устраивает шумный публичный скандал, чтобы все соседи и особенно партийные активисты убедились, что он всем сердцем был за октябрины, но, увы, они не произошли по независящим от него обстоятельствам. После того в уютной семейной обстановке муж объясняет жене, как он устроил, «чтобы на этом, значит, свете не осрамиться и на том свете не потерять свою выгоду». Понятно, что подобные коллизии, как бы часто они ни встречались в реальности, ни в какую статистику никогда не попадут.

С браком ситуация в принципе другая, он в большей степени может оцениваться как личное дело пары (хотя, как мы увидим далее, зачастую именно семья требует венчания от молодых). Кроме того, венчание, на котором часто настаивали традиционно воспитанные невесты, было крайне нежелательно для члена партии, поэтому логично предположить, что при регистрации в ЗАГСе именно данные о венчании с большей степенью вероятности, нежели крестины или отпевание, могли утаиваться из соображений личной безопасности.

В подобном духе выдержана статистика из опубликованной в журнале «Безбожник» статьи [Лебедев 1927]. Автор ее сообщает, что лично собрал в ЗАГСах Москвы информацию о зарегистрированных актах гражданского состояния, сопровождавшихся (или нет) церковными обрядами за восемь месяцев 1925 и 1926 гг. В среднем по этим данным число зарегистрированных актов, сопровождавшихся церковными обрядами, составило около 50%, а именно венчаний — около 25%. Колебания в цифрах в сторону уменьшения между 1925 и 1926 г. составляет процент, который можно счесть за статистическую погрешность, во всяком случае в отношении церковных браков (в случае общей цифры разница — 3%, а в случае церковных браков... 0,6%, причем эта разница объявляется маркером «роста безбожного быта!»). Сам автор признает, что «при учете роста безбожного быта мы не можем гарантировать абсолютной точности в статистике религиозных обрядов, так как церковь в СССР отделена от государства и официальной статистики нет» [Лебедев 1927: 4], а к собранным им данным можно предъявить те же претензии, что и к данным из журнала «Антирелигиозник». Особенно это касается цифр категории церковного брака, в случае которого весьма велика возможность утаивания самого факта венчания. И любопытно, что при всем несовершенстве подсчета и очевидной незаинтересованности ангажированного исполнителя в том,

чтобы преувеличивать число венчаний, оказывается, что четверть регистрирующих брак признает факт венчания.

У нас есть еще один источник статистики по церковным бракам в Москве, причем идеологически менее ангажированный. Согласно данным сборника, посвященного обсуждению грядущего Кодекса законов о браке, семье и опеке, в Москве в 1926 г. за месяц было зарегистрировано 1812 браков без религиозной церемонии и 704 — когда молодые дополнительно к регистрации еще и обвенчались [Курский 1926: 111]. Иными словами, более трети браков сопровождалось церковной церемонией согласно данным партийного издания (а не 21%, как указано в «Антирелигиознике»)[12]. Причем речь идет о Москве, с ее концентрацией политически активного населения и высоким процентом разводов.

Примечательно имеющее место по данным «Антирелигиозника» заметное падение количества венчаний именно в 1927–1928 гг. С нашей точки зрения, оно может быть связано с вступлением в 1927 г. в силу нового Кодекса законов о браке, семье и опеке, согласно которому фактический брак уравнивался в правах с зарегистрированным в ЗАГСе. Гипотетически этот факт может объяснять снижение зафиксированного работниками ЗАГСов числа свадеб, сопровождавшихся религиозным обрядом, согласно информации, предоставленной брачующимися. Верующие могли просто перестать регистрировать браки, вернувшись к еще недавно повсеместной привычке обозначать брак венчанием, раз государству все равно, зарегистрирован ли брак в ЗАГСе.

Остается примечательный аргумент в пользу «антирелигиозников». Традиционно браки в России не заключались в пост, что находило отражение в официальной статистике; после революции происходит постепенное выравнивание статистических кривых, которые раньше особенно резко падали вниз в марте (время Великого поста) [Учеватов 1930: 103–104]. Об этом пишет и В. В. Паевский [1971: 348–350][13]. Тут можно, во-первых, заметить, что гражданская регистрация и венчание в принципе не связаны друг с другом, вступающие в брак могли официально расписаться во время поста, так сказать, «для галочки» (поскольку, как мы увидим, в эпоху НЭПа ЗАГСы очень мало походили на место торжественной церемонии), а обвенчаться со всеми традиционными атрибутами

[12] По данным Н. Б. Лебиной [1999: 270], к концу 1920-х годов в Ленинграде церковным обрядом сопровождалось 50% свадеб.

[13] Он приводит данные, основанные на так называемом помесячном коэффициенте брачности, т. е. колебании количества браков в течение года. Если сформулировать кратко, то при советской власти в крупных городах (у Паевского данные по Ленинграду) происходит постепенное выравнивание кривой этого колебания коэффициента, т. е. количество браков оказывается примерно равным на протяжении всего года. Это выходящий за рамки нашего исследования вопрос, но можно было бы указать на то, что до революции показатели брачности вообще выглядят совершенно иначе, они низкие все время, кроме января, февраля и апреля. Ниже всего — в постные месяцы, но заметно низкие и в месяцы, когда поста по церковному календарю нет (кроме указанных трех месяцев).

свадьбы — в другое время. Во-вторых, существует более широкий вопрос о бытовых проявлениях религиозности во время НЭПа.

Есть данные конца 1920-х годов, полученные на основании анализа повседневной жизни рабочих, в частности, их затрат на питание: на Пасху и Рождество неизменно закупали дорогой набор продуктов для праздничного стола. Однако при этом посты по структуре потребления продуктов заметны разве что у старых женщин [Кабо 1928: 156]. Вполне возможно — и этот вопрос, безусловно, заслуживает дополнительного исследования, — что падение бытовой религиозности проявляется в первую очередь в том, что люди перестают соблюдать посты, но часто предпочитают следовать традициям: отмечать великие праздники и маркировать привычными ритуалами важнейшие моменты рождения, брака и смерти, часто не следуя церковному календарю, а то и будучи равнодушными к религиозным вопросам вообще.

Стоит вернуться еще к одному уже упомянутому источнику информации о статистике церковных браков в 1920-е годы, — известной монографии Д. И. Ласса «Современное студенчество», обобщающей большой корпус информации о быте и сфере частной жизни одесского студенчества во второй половине 1920-х. Обследование проводилось путем анкетирования, которое, как мы уже продемонстрировали, имеет свои издержки, не позволяющие, с нашей точки зрения, абсолютизировать полученные результаты. Какова была выборка? Из розданных 3500 анкет женщинами были заполнены всего 527, в то время как мужчинами — 1801, при том что всего было собрано и признано пригодными к обработке 2328 анкет, т. е. 66,5% из розданных [Ласс 1928: 17]. Из этого следует, что ответивших студенток было более, чем в 3,5 раза меньше, чем студентов. Для того чтобы по-настоящему оценить релевантность результатов (помимо очевидного факта, что примерно треть получивших анкеты от их заполнения уклонились), нужно было бы провести еще одно методологически отличное исследование — по половому составу студенчества Одессы во второй половине 1920-х годов[14]. Тем не менее с учетом этого разрыва в половой принадлежности респондентов, а также мало кем оспариваемой уверенности в том, что студенчество представляло собой одну из самых идеологически активных групп населения, нужно, как нам представляется, с большой оговоркой рассматривать данные об отношении к церковному браку в студенческой среде. Из опрошенных студенток всего 10,6% склонялись к церковному браку, в то время как среди студентов это число вдвое выше — 20,2%! В свободном браке живут 31,7% и 16,5% студенток и студентов соответственно, что, как отмечает автор, «несомненно является следствием того, что влияние революции в большей мере коснулось женщин» [Ласс 1928: 141].

[14] И И. Гельман [1925], и Ласс приводят данные о соотношении количества мужчин и женщин среди анкетируемых, но принципиальными были бы данные об абсолютном количестве студентов и студенток в вузах Одессы в это время.

Но выводы эти представляются на самом деле мало фундированными. Женских ответов сравнительно с мужскими заметно, в разы меньше. Логично будет предположить, что анкеты заполнили и сдали прежде всего идеологически активные студентки, комсомолки-активистки, а не традиционно воспитанные девушки, которые наверняка в значительной степени просто уклонились от заполнения анкет со столь интимными вопросами, как детали физиологических процессов и половой жизни. Кроме того, у населения Одессы была и своя этническая специфика: среди ответивших студентов и студенток соответственно 29,3% и 60,4% составляли евреи [Там же: 21], для которых вопрос совершения религиозного ритуала при заключении брака мог быть не очень актуальным.

«Живут они по-собачьему…», или Гражданский брак с точки зрения обывателя эпохи НЭПа

Итак, введение гражданского брака было призвано отнять у венчания юридическую силу и расторгнуть традиционную ассоциацию брака с церковным обрядом; однако неизбежно возникал вопрос о том, что людям нужно предложить что-то взамен.

Логически выделяются два аспекта этого явления: во-первых, внешняя обрядность заключения брака, а во-вторых — его юридическая ценность и социальная значимость. Но опыт показывает, что для людей следование обряду тесно связано с ощущением его действенности. Советская власть сразу же задумалась о том, как заполнить лакуну, остающуюся на месте церковных обрядов. Л. Д. Троцкий писал в 1923 г.: «рождение, брак и смерть» — «важнейшие события в жизни человека и человеческой семьи». «Рабочее государство» освободило граждан от церковных «движений и заклинаний», но пока не в состоянии предложить им новую обрядность, которая необходима людям для ощущения праздника в монотонной, утомительной трудовой жизни [Троцкий 1923: 57]. Опыты по созданию новой гражданской обрядности — отдельная большая исследовательская тема. Известен тип агитационной литературы, посвященной развенчиванию обрядности старой и пропаганды новой, в том числе «красных свадеб» и т. п.[15] (ил. 3).

[15] Например, [Ильинский 1925]. Это агитационная пьеса со следующим сюжетом: девушка хочет вступить в гражданский брак с комсомольцем, а «старорежимные» родители сватают ее за деревенского самогонщика, полагающего, что без венчания брака нет. Другая книжка, «Как Настя без попа венчалась» [Назаров 1925] — это беллетризованное пособие по гражданскому браку и «красной свадьбе» в сельской местности. Издания вроде [Волжский 1927] учат в числе прочего тому, что именно «советский», т. е. зарегистрированный брак является законным и дает, например, права на наследство. На с. 20–23 приведен агитационный рассказ «Две свадьбы», в котором старомодные родители силой выдают замуж девушку за богатого жениха, причем «законный брак» — это для них, конечно, венчание: «...только бы скорее обвенчать, а там уж делу конец. Развенчать никто не сможет» [Там же: 21].



Ил. 3. *Обложка книги В. Д. Маркова «Красная свадьба в деревне» (М.: Долой Неграмотность, 1927)*

Fig. 3. *Cover of book by V. D. Markov, “Red Wedding in the countryside” (Moscow: Doloi Negramotnost’, 1927)*

Почему же агитаторы так настойчивы? Во-первых, причина уже указана Л. Д. Троцким: людям хочется праздника, а какой праздник — «ЗАГС’ация» [Электрификация 1928] в 1920-е годы? (ил. 4). По данным партийной прессы, в Звенигородском уезде, когда на «мясоед густо пошли ‹...› браки», крестьяне упорно идут после ЗАГСа в церковь, аргументируя это комсомольцам, пытающимся их отговорить, следующим образом: «Пусто! Ни попа, ни песен — пусто! Раз в жизни высокоторжественный момент... Обручаемся на долгие годы, событие, как же без церкви али без песен?»[16] Даже в ЗАГС все приходят в нарядном и обновках: шубы из заветного сундука; если побогаче, то у жениха шуба лисья, картуз и напома-

[16] Любопытно, что та же проблема остается актуальной и почти 30 лет спустя. В журнале «Крокодил» в 1953 г. сельская молодежь по-прежнему жалуется: в ЗАГСе обстановка «малокультурная» (т. е. холод, худосочный фикус в качестве декорации, регистратор — унылая женщина в ватнике и теплом платке). Доходит до того, что передовая, вполне неверующая (с точки зрения журнала) свинарка Мельникова венчалась в церкви, где умеют «прельстить», где «свечи горят, хор поет», «обстановочка» «красивее, чем в театре», потому что где еще «покрасоваться», как не на собственной свадьбе [Карбовская 1953]. В № 10 за 1954 г. (с. 4) опять (с карикатурой В. Коновалова) бичуют комсомольцев за венчание ввиду слабости научно-атеистической пропаганды.

женные волосы, а у невесты городские боты, шаль. А в ЗАГСе «у барьера грязно, шумно, ни музыки, ни напутствия». Невесте мать велит все сделать «по-церковному» (примечательно, что отец против венчания, потому что не хочет платить священнику, а жениху все равно). Девушка настаивает: «В церковь! ‹...› после загса пойду. —Чем я свою молодость помяну? Молодость — одна, праздник один на душе. Пусто!» [Хаит 1926] (ил. 5). По некоторым данным, к концу 1920-х годов доходило до борьбы с обручальными кольцами: кольцо связывает «его носителя с алтарем, с мещанским семейным укладом, с невежеством и суеверием...» [А. Р. 1930: 61] (ил. 6).



Ил. 4. *Новый быт: ЗАГС приехал! Рис. Н. Радлова*
Бегемот. 1927. № 17. С. 4

Fig. 4. *New way of life: Mobile civil registry has arrived! By N. Radlov*
Begemot. *1927. No. 17. P. 4*



Ил. 5. *Эволюция ЗАГС'а. Рис. Н. Радлова. Смехач. 1925. № 28. С. 13*

Fig. 5. *Evolution of the civil marriage ceremony. By N. Radlov* Smekhach. *1925. No. 28. P. 13*



Ил. 6. *К окончательному упрощению брачной процедуры. Рис. Г. Эфроса* Бегемот. *1926. № 46. С. 10*

Fig. 6. *Ultimate simplification of marriage ceremony. By G. Efros*. Begemot. *1926. No. 46. P. 10*

А вот сатира на ту же тему, только в городских условиях:

...Сами знаете — новые времена
И не в моде теперь «божественность».
Но, представьте, и он, и она
Обожали, чтобы — торжественность.
Пришли в ЗАГС... Ну, а там инвентарь
Не особенно изготовляется:
Облезлый один секретарь...
Плевки... и окурок валяется...
Поглядели и без лишних фраз
Вышли вон, хотя чувства их мучили:
«Разводиться тут в самый раз,
А сводиться — ни в коем случае!»
[Воинов 1928]

Брак без привычного обряда вызывает в народе, причем не только у православных христиан, раздражение и недоверие, и носителям новой идеологии приходится это признавать: «В то время как церковные обряды при полном отсутствии содержания имеют богатство формы, гражданские акты при богатстве содержания не имеют ярких отвечающих современности форм...» [Электрификация 1928] (ил. 7). Отзвуки актуальной повседневной полемики встречаются в том числе в партийной прессе. О браке без венчания говорится, например, так: «...живут они по-собачьему, то есть с Заксами» [Федор Иванович К. 1925]. А вот корреспондент говорит с пожилой женщиной о «советском» браке ее дочери: «Да ведь, у Вашей дочери есть муж. — Какой муж. То не муж, сыночек, а кобель приблудный». Почему это так с точки зрения «бабки»?

> Без церкви с мужиком чужим живет, ребенка прижила... Сука, говорю, ты безстыжая, да как ты можешь род наш к собачьему приравнивать. Мордва или чухна какая, и та свой закон блюдет, а ты, говорю, фабричная, образованная, писание можешь сама понимать, а срамоту таку в доме делаешь.

На возражения дочери («Совецка власть против церкви, мамонька...») «бабка» уверенно отвечает, что «без попа не бывает конца» [Алгасов 1925].

А вот беспокоится заботливый еврейский отец:

> Вы все-таки комсомолец и все такое, вы-таки не верите в бога, но я вам говорю, что если вы хотите жениться на моей Сонечке, то вы должны на один вечер спрятать свое комсомольство в карман, пойти с нами всеми в синагогу и, когда вас повенчают, как бог велел, по закону Моисея и Израиля, — тогда вы себе будете мужем моей дочери... [Камчадал 1925], —

причем податливость, конечно, приводит жениха к расставанию с комсомолом и впадению в «мещанство» и «болото».



Ил. 7. *Электрификация брака. Рис. Л. Б. Пушка. 1928. № 37. С. 6*

Fig. 7. *Electrification of marriage. By L. B.* Pushka. *1928. No. 37. P. 6*

Что же не нравится в законном гражданском браке девушкам и их семьям? Не только то, что он не предлагает торжественного обряда, обозначающего переход в новый социальный статус, но и то, насколько легко и пожениться, и развестись сразу после бракосочетания, а с 1926 г. для последнего даже не нужно присутствие и согласие второй стороны[17].

В 1923 г. А. Д. Коллонтай пишет:

> Поскольку дело идет о любви, взрощенной буржуазной культурой, несомненно пролетариат повыщипает многие перышки из крыльев Эроса буржуазной формации ‹...› Ясно, что на месте прежних перышков в крыльях Эроса идеология восходящего класса сумеет взрастить новые перья, невидимой еще силы, красоты и яркости [Коллонтай 1923: 124].

Но большинству населения «идеология восходящего класса» в области отношений между полами приходится не по вкусу, вне зависимости от степени «силы, красоты и яркости» перьев Эроса и связанных с ними перспектив. Почему же это так?

[17] Согласно Кодексу законов о браке, семье и опеке 1926 г. (раздел 4: Запись актов гражданского состояния, гл. 2, пункт «в»: Запись браков и разводов, ст. 140): «Если заявление о прекращении брака делается одним из супругов, то другому супругу сообщается копия записи о последовавшем прекращении брака по адресу, указанному заявителем» [Кодекс 1926: 1026].

«Суд над половой распущенностью»: чего стоило бояться девицам на выданье и их родителям

Собирательный пугающий образ распущенного и ненадежного «гражданского» мужа на новый советский лад нарисован в примечательной агитпьесе «Суд над половой распущенностью» [Демидович 1927]. Подсудимый, кандидат в члены партии Васильев, испортил жизнь немалому количеству женщин. Тут и брошенная беременной гимназистка, вынужденная пойти в проститутки и заболевшая сифилисом, и калека после аборта, и мать его дочери, вынужденная выгнать его из дому, поскольку он своими беспорядочными связями доводит ребенка до неврологических проблем.

Подсудимый удивлен самой возможностью предъявить ему какие-то претензии, потому что «в советской России полная свобода брака: живу люблю, разлюбил — ухожу. Алименты пускай вычитают, а насильно с ней жить меня никто не заставит» [Демидович 1927: 6]. Да и сам брак для него — только временная уступка женщине: «Я смотрю на брак, как на пережиток старого. Да и в верность ни мужчин, ни женщин не верю. А без верности какой толк в браке...» [Там же: 8]. Таким образом, упреки в неверности для него лишены смысла: «Свободный, говорит, я гражданин свободной советской республики, кого хочу, того и люблю. И ты, говорит, свободна — сходись без меня с кем хочешь» [Там же: 13]. Кроме того, он, собственно, ничем не рискует, кроме «сурового пролетарского порицания» и некоторой отсрочки при приеме в ряды партии. Напрасно прокурор перечисляет невозместимый никакими алиментами ущерб, нанесенный «хорошим товарищем и кандидатом партии» [Там же: 31]. Защитник приводит неотразимые аргументы: у Васильева было тяжелое детство и плохое воспитание, но он «стремится к широкой общественной работе и, как кандидат партии, он до сих пор ничем кроме половой распущенности себя не запятнал» [Там же: 38]. К тому же подсудимый осознал свои ошибки и заблуждения и обещал исправиться, женившись на матери своего ребенка, так что рекомендуется «всемерно поддержать гр. Васильева в его стремлении изгнать из своей половой жизни элементы грубого животного эгоизма и встать на новый путь» [Там же: 40].

Примечательная и важная для нас деталь: оказывается, брошенная Васильевым на восьмом месяце беременности юная гимназистка, вынужденная навеки расстаться со своим ребенком, проституировать и лечиться от сифилиса, в сущности, виновата сама. Ведь она, «мещанка с тряпками», разрушила привязанность тов. Васильева «стремлением к домашнему уюту, слезами и ревностью» [Демидович 1927: 36]. И ушел-то он от нее, чтобы учиться и участвовать в общественной работе: «надоело мещанство, вырвался на волю...» [Там же: 12]. И это поведение с небольшими оговорками приемлемо в рамках официального нарратива, выраженного в агитационной пьесе. В общем, страшный сон барышень на выданье и их родителей.

Но раскаяние товарища Васильева, как ни крути, — это околохудожественный вымысел, а в грубой реальности дело обстояло иначе. По сути, ничто не мешает мужчине хоть фактически содержать гарем[18]. «Где написано, что партиец может иметь только одну жену, а не несколько!» — восклицает партийный активист на суде над небезызвестным Кореньковым (резонансное в середине 1920-х годов дело о самоубийстве при крайне сомнительных обстоятельствах жены комсомольца Коренькова) [Сосновский 1926: 59].

В деревне возникает форма бесплатного найма сезонной работницы — «жена на сезон» [Курский 1926: 118][19]. В мелких крестьянских хозяйствах один из членов двора женится на батрачке, а когда по окончании сезона нужда в ней отпадает, просто разводится с ней и выгоняет без оплаты (жене-то можно не платить)[20] (ил. 8). Вот сатира на тему такого «хозяйственного» подхода к браку у крестьян:

Девка, Паша Евсюкова,
На работу, страсть здорова.
Тычут Пашку под бока
Три здоровых кулака:
— Ну и девка, словно репка!..
Полюбил тебя я крепко!.
На тебе бы по весне
Самый раз жениться мне.
А Парашка — ручки в бочки,
— Прежди до зимней ночки,
А работать на страду
Я за денежки приду!..
[Маран 1925]

[18] Примечательно, что сами теоретики брака в новом коммунистическом обществе выражаются несколько путано по вопросу о том, почему, собственно, нельзя иметь несколько жен. Внятных возражений с точки зрения коммунистической морали нет. Так, П. Виноградская в статье «Крылатый эрос товарища Коллонтай», посвященной разоблачению соответствующих теорий, вынуждена признать, что в принципе нельзя запретить иметь несколько жен (или мужей), если только не из экономических соображений буржуазного характера. А так «подобные браки не задевали бы коллектив и лежали бы вне моральной регулировки» [Виноградская 1925: 140].

[19] Впрочем, не всегда эта «хитрость» проходила безнаказанно: в 1927 г. некий зажиточный крестьянин женил сына на батрачке, которую вынудил подписать бумагу о том, что она будет претендовать на имущество семьи, только если проживет с ними два года. После того как она бесплатно, в качестве жены, отработала сезон, ее вынудили уйти со двора, подписав еще одну бумагу — что ушла она добровольно. Но все эти «предосторожности» не помогли: когда батрачка подала в суд, требуя возврата своих вещей и выплаты 100 руб., ей отказали, зато признали по суду равноправным членом двора с правом на выделение причитающейся доли имущества (что для ответчиков было много хуже потери 100 руб. и возврата личных вещей) [Брак 1927].

[20] Упоминается следующий кейс: хозяин женился на батрачке, причем не только зарегистрировался в сельсовете, но и обвенчался в церкви, а через два года, после рождения ребенка, стал гнать со двора; суд присудил ей большую компенсацию за два года работы [Малков 1927].



Ил. 8. *Хозяйственный подход. Рис. Ив. Дубасова. Лапоть. 1927. № 14. С. 16*

Fig. 8. *Practical approach to marriage. By Iv. Dubasov.* Lapot'. *1927. No. 14. P. 16*

Коллизии из «Суда над половой распущенностью» — к сожалению, не преувеличение. Врач сообщает о достоверно известном ему случае некоего гражданина, в течение полутора лет женившегося четыре раза, оставив трех жен беременными. Одна из них вследствие аборта получила заражение крови и умерла, другая (после аборта у той же акушерки) отделалась серьезным гинекологическим заболеванием, а третья покончила с собой на пятом месяце беременности [Люблинский 1924: 41]. В журнале «Венерология и дерматология» приводится еще один пример «профанации» брака: обитатели домов инвалидов селят у себя проституток и проигрывают их друг другу в карты, а при попытках администрации выселить женщин просто регистрируют их в ЗАГСах как «законных жен» [Батунин 1925].

В 1926 г. читаем в «Комсомольской правде» сообщение сельской комсомолки:

> У нас считают, что у мужчин такая «широкая натура», что половым общением с одной он не в состоянии удовлетвориться. И многие комсомольцы и партийцы имеют по несколько любовниц, а «женатые», кроме «законной» жены, имеют пару «фактических» жен [Дело Коренькова 1926].

К 1925 г. относится казус комсомольца, который расписывается с девушками и быстро разводится, как только очередная жена беременеет. Возмущенному «старорежимному» отцу, который полагает, что брак без венчания, только с «Заксами», есть брак «собачий», отвечает, что он «с женой в Заксах венчанный, в настоящих браках» состоит и просит «не учинять вмешательство в ‹...› семейные дела». В результате «общественно-политический суд» приговаривает любителя жениться... к трехлетнему испытательному сроку на предмет пребывания в рядах комсомола с учетом его молодости и «слабого воспитания» [Федор Иванович К. 1925].

А вот и еще один пример риска, связанного с новой реальностью брака в СССР, из судебной хроники [Эф. М. 1928]. Железнодорожный служащий К. в 1927 г. безуспешно ухаживал за девушкой 18 лет, добился согласия на брак, женился и на следующее утро прогнал ее и развелся (для чего в 1927 г. даже не требовалось извещать вторую сторону). Его приговорили к двум годам заключения за «использование обманным путем потерпевшей С. в половом отношении» по статье за изнасилование. Дело оказалось весьма резонансным, так как было признано, что «подобное форменное издевательство и обман» «социально опасно». Нами обнаружено упоминание о кассационной жалобе по этому делу, в которой осужденный уверял, будто, мол, столь поспешно расстаться с молодой супругой решил из идейных антирелигиозных соображений, так как «было желание матери потерпевшей, чтобы брак был оформлен через венчание по обрядам религиозного культа». Но суд ему не поверил и оставил приговор без изменений [Изнасилование 1928].

Судя по всему, количество судебных разбирательств, связанных с такими псевдобраками (иногда заключавшимися на день-два), настолько возросло, что вмешались высшие судебные инстанции. «Техника» такого «обманного» брака описана в журнале «Суд идет!»:

> Браки на день или два чаще всего заключаются, когда хотят сойтись с женщиной, а она без регистрации на это не соглашается. Тогда ей уступают, принимают предложенные ею условия, брак регистрируется, и как будто бы все в порядке. А на самом деле происходит форменное издевательство и обман, ибо завтра же по заявлению мужа брак расторгается [Эф. М. 1928].

В результате, согласно одному из разъяснений Пленума Верховного Суда РСФСР от 26 апреля 1928 г. (ст. 42 (п. 14): Об ответственности за вступление в брак с целью использования женщины в половом отношении и с намерением расторжения после этого брака), было признано, «что лицо, вступившее в зарегистрированный брак с целью использования женщины в половом отношении и с намерением расторжения после этого брака, подлежит ответственности по ст. 153 УК (т. е. за изнасилование. — *М. Г.*)» [Разъяснения 1928: 3]. Нарушение обещания жениться уголовному наказанию не подлежало, но в случае регистрации «брака» с об-

манными целями возможность получить срок стала вполне реальной[21]. В номерах «Судебной практики РСФСР» за 1927–1928 гг. упоминаются подобные казусы, например, когда женатый мужчина, отец троих детей, сымитировал в компании приятелей сватовство к деревенской девушке-домработнице с благословением иконой и устроил мнимую свадьбу, что привело после раскрытия обмана к ее самоубийству [Дело 1927][22].

Вот примечательные цифры, опубликованные в 1929 г.: из обратившихся за помощью в Научный институт охраны материнства и младенчества (Матмлад) женщин, чьи дети растут без отца, 70% брошены мужьями и возлюбленными и только 7% разошлись по обоюдному желанию; 32% этих женщин не знают, почему партнер их оставил, а 27% оказались брошенными при известии о беременности [Кетлинская, Слепков 1929: 97–98]

На этом фоне даже забавно смотрится история «мстительницы» за обиженных, «самарской Клеопатры»: комсомолка Раиса Острецова с 1923 по 1927 г. сменила семь мужей, не считая менее серьезных увлечений. Причем последний по счету супруг, секретарь рабочего комитета почтовой конторы, рассчитывал воспитать в ней «современный дух» и, видимо, правильное понимание «свободы любви», совершая таким образом гендерную инверсию архетипической женской мечты «перевоспитать донжуана» и превратить его в примерного мужа. Некоторая часть брошенных мужей с разбитым сердцем пишет коллективное письмо в центральную партийную газету, требуя немедленного исключения Раисы из комсомола... Увы, редакция смогла лишь посоветовать «жертвам», «избиваемым младенцем призывного возраста», открыть новый подотдел «по охране молодых мужей от бесчувственности Раисы» [Карташов 1926].

В целом же, особенно у крестьян, формируется подозрительное отношение к пребыванию девушек в рядах комсомола; оно часто равнозначно нравственному падению.

В откликах на уже упомянутое «дело Коренькова», отчеты о котором публиковались в «Комсомольской правде», встречаем свидетельство читателя из Донбасса: «У нас крестьяне говорят про девушек: “Как в комсомоле побыла, так сынка привела”» [Дело Коренькова 1926].

Комсомолка жалуется: «Про девушек, которые в комсомол записались, крестьяне говорят: плохая она девица, оттого и записалась в комсомол. Ни одна, — говорят, — порядочная в комсомол не пойдет» [Туткин 1927: 40–41].

Для брянских крестьян «кусомолка — испорченная», т. е. если девушка состоит в комсомоле, то от нее требуют разнузданного сексуального

[21] Чрезвычайно любопытно здесь то, что с точки зрения юристов (после 1926 г., когда был введен в действие новый Кодекс законов о браке, семье и опеке, уравнивавший фактический брак с зарегистрированным), брак — это именно регистрация в ЗАГСе, а не сожительство с обещанием жениться. За использование в половом отношении с регистрацией краткосрочного псевдобрака полагалась уголовная ответственность, за обман как таковой — необязательно.

[22] Главному виновнику дали пять лет, его подельникам — тоже ощутимые сроки.

поведения: «Уж, коли комсомолка, то баба хоть куда, на все должна идти» [Петров 1925]. В рассказе о комсомолке 16 лет, сделавшей мучительный аборт от непорядочного товарища по ВЛКСМ и обретшей утешение в помощи коллектива, мать ругает девушку: «Чему же теперя тебя в сукомоле обучили?» [Огнев 1925 (№ 104)]. Интересно, что словечко *сукомол* встречается и в другой публикации 1925 г., посвященной советскому гражданскому браку между комсомольцами, выглядящему оскорбительной профанацией с точки зрения традиционно воспитанного человека [Федор Иванович К. 1925].

Итак, ситуация двусмысленна: традиционного брака с его неоднозначными, но все же гарантиями, нет, новый крайне ненадежен (ил. 9). Последствия были настораживающими: рост числа абортов и «алиментная эпидемия», как выражались в эпоху НЭПа. Это именно та ситуация, в которой возникает «громадная легкость и безответственность сношений, где страдающей стороной является женщина», что было сформулировано еще в 1923 г. руководителем Матмлада В. П. Лебедевой [1923: 5][23]. И это прекрасно понимала любая женщина.

Пропаганда призывает к разного рода «красным свадьбам» или вовсе к освобождению от формальностей:

Он здоров, силен, мускулист,
У нее — глубокий взгляд...
Друг на друга натолкнулись
Года два тому назад.
Повстречались на собраньи...
Слово — за слово — любовь...
Без церковного кривлянья
Кровь нашла родную кровь.
[Котелок 1926: 116]

Но эти нарративы встречают весьма сдержанный отклик за пределами группы идеологически активной молодежи. Из анкеты молодой работницы, проходившей обследование в Первом московском кожно-венерологическом диспансере: «Зарегистрируешься, глядишь через месяц он тебя бросил, что проку в этой регистрации» [Трахтенберг 1926. Стлб. 635]. Две простые немолодые женщины, героини пьесы, беседуют о «некоммунистическом отношении к женщине» комсомольца — брошенная им жена умирает от последствий навязанного ей им же аборта:

[23] Собственно, Лебедева практически исчерпывающе формулирует проблему: «Разрушив основы старой семьи, введя институт гражданских браков, допустив небывалую легкость развода, мы ничем не вооружили женщину, которая беспомощно стоит перед своим разрушенным семейным очагом, освобожденная политически, но экономически все еще зависимая от мужчины, потому что справиться одной с ребенком при нашей безработице и низкой заработной плате для одинокой женщины вещь непосильная» [Лебедева 1923: 5]. О судьбе матерей одиночек в ту эпоху см., например: [Люблинский 1924]. Бедность, безработица, социальная незащищенность, болезни, детская смертность — все эти язвы эпохи поражали в первую очередь именно матерей-одиночек.

Раз не венчанные — поди, докажи, што она ему жена... У них, ведь, закон такой — хочет, считает за жену, а не захочет, так назавтра скажет: прощай, ты мне не жена... У них, у партейных, завсегда так: как захотел, так бросай жену... [Божинская 1927: 45].



Ил. 9. *Заходят молодые люди расписаться. Безбожник. 1929. № 11. С. 17*
Иллюстрация к рассказу с крайне негативной оценкой традиционного религиозного брака в еврейской среде

Fig. 9. *Young couple in the registry office.* Bezbozhnik. *1929. No. 11. P. 17*
Illustration for a story with a highly negative view of a traditional religious Jewish marriage

Надо учитывать, что первый советский Кодекс о браке, семье и опеке 1918 г. даже не предполагал общей собственности у жены и мужа, т. е. бывший супруг не мог предъявлять права на собственность другого бывшего супруга [Кодекс 1964: 325 (гл. 4, ст. 105)][24]. В случае развода можно было получить только алименты на содержание ребенка или по нетрудоспособности (на короткое время)[25].

[24] По кодексу 1926 г. (раздел 1: О браке, гл. 3, ст. 10) добрачное имущество считается раздельным, а нажитое во время брака делится по суду (для крестьян порядок особый по Земельному кодексу) [Кодекс 1926: 1008].

[25] То, как в реальности выглядят последствия «свободы», сформулировано юристом в ходе дискуссии о новом Кодексе 1926 г.: «...в большинстве случаев жена является домохозяйкой и самостоятельного заработка не имеет ‹...› Если считаться с имеющимся на рынке избытком неквалифицированной рабочей силы, притом более молодых, цветущих лет, то предположение о возможности в течение нескольких месяцев найти постоянный заработок для женщины, занимавшейся лет 10–15 домашним хозяй-

Новый Кодекс 1926 г. ввел понятие общей собственности, зато упростил донельзя процедуру развода, что немедленно возымело последствия: в этом году статистика фиксирует резкий рост числа разводов. Для примера: в Москве на тысячу человек населения в 1927 г. по сравнению с 1926 г. число разводов увеличилось с 6,1‰ до 9,3‰; в Ленинграде с 3,6‰ до 9,8‰; в Воронеже с 1,8‰ до 7,8‰! [Каплун 1929: 96]. Сложно представить себе иную причину для такой резкой перемены.

В 1924 г. в Москве около трети браков длятся от месяца до года, а более 40% — от года до четырех [Куркин, Чертов 1927: 45]! Почти ¼ всех добровольных разводов составляют те, которыми завершились браки, продлившиеся не более полугода.

Что же делать при таких обстоятельствах обычной «барышне», вроде героини рассказа «Национализация женщин»? Во время бурных событий Гражданской войны девушка, невеста юного белого офицера, и ее почтенная матушка озабочены тем, чтобы сохранить невинность до свадьбы, а ходят слухи, будто приближающиеся большевики национализируют все вокруг, включая женщин, которых «зачисляют в гражданки»! Претерпев ряд приключений, девица благополучно воссоединяется с женихом, который тем временем из белого офицера стал красным, но это обстоятельство никому не кажется существенным: честь до свадьбы сохранена, жених приличный. Какая барышне разница, белый он, или красный, или даже «зеленый», хотя про таких она слышала, но сама не видала... [Четвериков 1971]. Довольно часто относительной гарантией честности намерений жениха для такой традиционно воспитанной невесты представляется венчание. Это дает ей некие моральные основания надеяться, что брак окажется прочным.

Пусть хотя бы «иллюзия прочности» — брак под венцом

Итак, почему традиционно воспитанной девушке может казаться, что лишенный законной силы церковный брак может что-то гарантировать?

Дело в том, что желание венчаться (особенно со стороны мужчины) может указывать именно на серьезность намерений, а отказ от венчания дает повод для беспокойства и подозрений. В источниках можно обнаружить целый ряд коллизий, выдуманных или реальных, когда невеста претендует на венчание, представляющееся лишенным юридической силы, но обнадеживающим ритуалом, так сказать, «законным браком довоенной крепости» [Гард 1926].

В сатире на «бывших» из журнала «Бегемот» дочь бывшей генеральши Элиз познакомилась с будущим мужем, «зав бесхозимуществом где-то в жилотделе», на музыкальных курсах и «пристроилась», т. е. вышла за-

ством, окажется невероятным... Вообще под всеми криками об опасности развития паразитизма в случае признания за разведенным супругом права на алименты кроется чисто бессознательное стремление обеспечить возможность для мужчины более дешево рассчитаться с женою, с которою он разводится... [Эта ситуация] развязывает своекорыстные инстинкты мужей и освобождает их от всякой почти ответственности за судьбу их жен после развода» [Н. В. 1926: 896–897].

муж. Мать огорчена до слез: «о церковном браке не могло быть и речи», поскольку жених оказался иудейского вероисповедания. Пришлось ограничиться регистрацией в ЗАГСе, но все были довольны. Любопытно, что про одну из сестер Элиз, на которую мать «махнула рукой», потому что та «путается» в каком-то клубе, где молодежь ходит в «кожаных куртках», говорится, что она, наверное, «пристроится так или иначе по-советски» (т. е. вступит в бесповоротно «советский», лишенный традиционности союз) [Каллистрат 1926].

Мошенники и аферисты тоже не забывают о венчании как весомом аргументе в деле обмана своих жертв. К 1926 г. относится история некоего телефониста, жениха многих «невест» и отца семейства, жертвой которого становится безработная «совбарышня» (т. е. служащая обычно кем-то вроде секретарши девица из относительно «приличной» семьи, ищущая хорошей «партии»). Восхищенной девушке он представляется и бывшим «уланским ротмистром», и красным командиром, и начальником отдела иностранных сношений большого ленинградского завода, причем ему предстоит престижная командировка в Швецию, где, конечно, найдется работа и для нее, тем более, что она... очень похожа на его покойную жену (он еще и страдающий «вдовец»). Он выманивает у легковерной барышни вещи на немалую сумму, включая драгоценности, белье и даже шубу, поскольку «в Швеции холодно», хотя на улице лето, и обещает отправить все это «дипломатической почтой» в прекрасное будущее семейного счастья. Прежде чем исчезнуть навсегда с украденными вещами, телефонист настаивает на церковном браке [Холодковский 1926]. Именно венчание — один из главных аргументов брачного аферист, важный компонент головокружительного образа идеального жениха. Он предлагает сперва церковную церемонию в венчальном платье из Гостиного двора (т. е. «понастоящему»), а только потом — регистрацию в ЗАГСе; таким образом карикатурно обозначается «мещанская» иерархия ценностей (ил. 10).

В санитарно-просветительной пьесе «Четыре креста» (а *четыре креста* — это обозначение активного положительного результата реакции Вассермана, т. е. метода анализа на сифилис) бывший белый офицер, не долечивший, как и многие другие мужчины, подхваченное на войне венерическое заболевание, лжет невесте, что она станет первой женщиной в его жизни. К радости будущей тещи, женщины из «бывших» и с предрассудками, он хочет, чтоб все было «прочно». Что же это значит? Вот диалог ее с подругой:

> — Ну, поздравляю вас, вот радостные дни! Когда же повенчаются они?...
>
> — Да скоро, Анна Прокловна, на масляной неделе.
>
> — В самом деле? А как они, позвольте Вас спросить, гражданским браком будут жить?
>
> — Ну что Вы, Анна Прокловна, да разве же возможно? Ведь это же грешно, безбожно! Иван Михайлович ведь сам сказал, чтоб батюшка их в церкви повенчал, передаю его слова я точно: Я, говорит, хочу, чтоб было прочно [Шапиро, Кудра 1923: 5].



Ил. 10. *Дом предварительного заключения (Окончательное в Загс'е)*
Смехач. 1924. № 2. С. 11

Fig. 10. *Preventive detention (imprisonment after civil registry)*
Smekhach. *1924. No. 2. P. 11*

В агитационной пьесе «Кто кого», посвященной борьбе «отсталых элементов» и «активистов» в деревне, отрицательный персонаж, пытаясь обмануть девушку, обещает ей жениться, причем «законный брак» — это не только регистрация, но и обязательное венчание: «Желаем соединиться. Все, значит, как полагается, в святой церкви и под расписку при свидетелях ‹...› значит, с распиской и законным браком» [Пиков 1927: 57–58].

Еще в одной пьесе на санитарно-агитационную тему (женское бесправие и бытовые проблемы) героиня, вынужденная подкинуть своего ребенка от безысходности, говорит об отношениях с отцом своего сына: «Да ребенок-то ведь незаконный, мы не то что в церкви, но и в комиссариате не были» [Гинзбург 1924: 20]. Вырисовывается иерархия брака с точки зрения простой женщины: в крайнем случае сгодится и регистрация («в комиссариате»), лучше, чем ничего; но по-настоящему валидный брак — тот, что освящен в церкви.

Данные о неискоренимости женской мечты о верной любви, скрепленной обетом под венцом, обнаруживаются в довольно неожиданном источнике — журнале «Венерология и дерматология». В исследовании, посвященном половой жизни женщин, проходивших обследование или

лечение в Первом вендиспансере, на основании 246 анкет тех из них, которые ведут свободную сексуальную жизнь, делаются следующие выводы. Более ⅔ из них составляют совсем не адепты «крылатого Эроса», а проститутки, в абсолютном большинстве вынужденные сожительствовать с мужчинами за деньги, на постоянной основе или время от времени (так называемая флюктуирующая проституция). Бóльшая часть проституток, постоянных и «флюктуирующих» (64,5% и 57,1% соответственно), хотели бы состоять в браке в любой форме (лишь бы это был прочный союз с одним мужчиной), а 23,7% и 24,4% соответственно мечтают именно о церковном браке «как об иллюзии прочности» (это мнение автора исследования) [Трахтенберг 1926. Стлб. 632, 635].

Заслуживающим дальнейшей разработки направлением исследований в области церковного брака в это время представляется анализ архивных материалов по разводам. Уже первые попытки их изучения дали интересный результат[26]. Как мы покажем ниже, в 1920-е годы вполне обычна контаминация терминов гражданской регистрации и венчания. Но, оказывается, даже при советской власти, когда церковный брак законной силы уже не имел, по крайней мере в сельской местности венчание по-прежнему могло служить в качестве единственного акта регистрации брака.

В деле о разводе в 1922 г. в Егорьевском уезде супругов, вступивших в брак в 1919 г., указывается следующее. Гражданин Еремин и гражданка Чиканова, оба вдовые по первому браку, вступили в церковный брак 3 июня [Дело Еремина. Л. 1], причем по каким-то причинам официальная запись о венчании сделана не была [Там же. Л. 2], а молодая жена, не прожив с мужем и года, скрылась в неизвестном направлении [Там же. Л. 1]. В связи с чем Еремин нуждается в расторжении этого брака (как он сам признается, фактически незаконного, видимо по недоразумению), поскольку собирается снова жениться. После ряда требуемых при отсутствии одной из сторон судебных процедур ему предоставляется официальный развод, хотя, казалось бы, с точки зрения советской власти он и вовсе не был женат.

Житель деревни Алферово того же Егорьевского уезда, вдовец, 10 июня 1921 г. венчался вторым браком, а уже 6 марта 1922 г. подал на развод, поскольку, показывает он, «жена моя к жизни (видимо, супружеской. — *М. Г.*) является неспособной» [Дело Жаровых. Л. 1], и именно брак, «свершенный причтом церкви с. Куплиям» [Там же. Л. 5], считается расторгнутым советским судом 13 марта того же года, хотя в деле есть выписка из книги записей браков ЗАГСа от того же 10 июня 1921 г.

[26] Уточняем: архивные изыскания, безусловно, расширят и подчеркнут многие аспекты нашей статьи, но выводы на основании этого типа источников в его рамки в какой бы то ни было значительной степени не помещаются. Приводим их, поскольку, приступив к исследованию архивов по теме истории семьи относительно недавно, мы уже получили результаты, укладывающиеся в давно сложившуюся по публицистическим, литературным и санитарно-просветительным источникам концепцию «церковного брака» в 1920-е годы.

«Переходность» эпохи ярко проявляется и в терминологии семейно-брачных отношений, где, судя по разнообразным источникам, постоянно возникают недоразумения, основанные на контаминации понятий церковного и гражданского брака.

«Обвенчаться законным Загсом»: предсказуемая контаминация терминов

Примечательно, что даже в советских агитационных пьесах брак у обывателей и крестьян, а то и партийных маркируется как *венчание* [Божинская 1926: 25] или же по крайней мере обозначается с использованием сугубо церковных терминов, даже если к их смыслу брачующиеся безразличны. Например, про развод в крестьянской среде: «...сколько прошло, как развенчаны?» [Барабанов 1927: 57]. Судебный очерк о клевете на «девичью честь» сообщает [Долинский 1925: 41–44]: в Ленинграде местный пьяница «опозорил» «мещанского вида девицу», которая будто бы родила от него младенца и отдала его на государственное попечение в Матмлад. И теперь она, «девушка честная», «ославлена», и с ней не только отказался *венчаться* жених, солидный торговец с Обжорного рынка (Сытный, или Обжорный рынок — старейший рынок Санкт-Петербурга), но и никто из местных ее замуж не возьмет. Судебные заседатели, сами отцы семейств, вынуждены отпустить клеветника, потому что «согласно пролетарского мировоззрения ничего преступного и позорного во внебрачной связи мужчины и женщины нет» [Там же: 43], а отказ жениха венчаться есть «только продукт мещанских предрассудков, каковые надлежит не поощрять, а напротив, с ним бороться». Однако же брак есть прежде всего *венчание*.

Еще одна история — о том, как невеста партийца неожиданно расписалась в ЗАГСе с его другом и свидетелем. Дело в том, что жених перед самой регистрацией обнаружил, что забыл дома документы, и уехал за ними, а друг тем временем убедил невесту, будто нареченный может передумать и вовсе не вернуться для регистрации. Невеста поспешно соглашается *обвенчаться* в ЗАГСе (!) с коварным другом, тем более что ей почти все равно, за кого выйти замуж. Потом они предстают перед «советским попом», т. е. государственным служащим, — и это напечатано в партийной прессе [Лин 1926].

В шуточном рассказе о женитьбе мужчины и женщины, которые скрывают друг от друга многочисленных детей, сказано: «На другой день ЗАГС повенчал нас» [Савосин 1928].

Водевиль В. Е. Ардова и В. З. Масса «Именинница» посвящен едва ли не главному источнику драм и конфликтов в эпоху НЭПа — вовсе не любви, браку или идейным разногласиям, а пресловутому «квартирному вопросу»[27]. Некий управдом, приняв домработницу местных «буржуев» за их племянницу (они его обманывают, чтобы не попасть под уплотнение жилплощади),

[27] Любопытно, что преобладающая часть публикаций в журнале «Советский суд», приложением к которому является цитируемый здесь неоднократно «Суд идет!», посвящена именно квартирному вопросу.

делает ей предложение, надеясь на приданое, но, узнав правду, тут же отказывается от своего намерения, несмотря на призывы: «А как же насчет того, чтобы обвенчаться с Дуняшей законным Загсом?» [Ардов, Масс 1927: 20].

В комической пьесе, посвященной сокращениям в учреждениях (вследствие «режима экономии»), служащий на грани увольнения срочно предлагает брак беременной вдове, которая давно обивает пороги, добиваясь пенсии: женатых, особенно с беременной женой, сокращать положено в последнюю очередь. Якобы она была его «фактической женой» (с 1926 г. сожительство приравнивается к зарегистрированному браку), а для верности служащему нужно еще полчаса «для юридического оформления», т. е. чтобы пойти «в Загс» *венчаться*! [Вольпин, Типот 1927: 17–18]. Постоянные шутки и ирония по поводу этой путаницы не только в крестьянской или мещанско-городской среде, но и среди партийных, позволяют предположить, насколько часто подобное могло происходить в действительности.

«Основной фактор повседневной жизни — замужество»: зачем девице «с понятиями» вообще нужен комсомол

Итак, лексика бракосочетания на уровне повседневности в значительном количестве случаев есть именно терминология традиционного церковного брака, даже если из контекста очевидно, что действующие лица к религии давно равнодушны. Кроме того, венчание воспринимается как дань традиции и моральная гарантия.

Так зачем же комсомол безыдейной девушке, воспитанной в твердом убеждении, что главное в жизни — удачно выйти замуж? Именно с этой целью — найти себе перспективного жениха — она и вступает в комсомол. Более того, само поступление в вуз может иметь те же цели. Объект сатиры из журнала «Безбожник», девица Груша, верующая и поющая в церкви на клиросе, продумывает с поддержкой родителей хитрую комбинацию: не отказываясь в душе от веры, стать комсомолкой, чтобы таким образом облегчить себе поступление в вуз, где лучшие женихи:

— В комсомолки запишусь —
В вуз дадут командировку. ‹...›
Все твердит о красной смене,
Ильича глазами ест.
Утром снимет с шеи крест,
На ночь вновь его оденет.
Грезится девице вуз,
А за ним — жених столичный...
[Слободской 1926]

В книге, посвященной роли девушек в городском комсомоле, мы находим разнообразные коллизии на тему «довольно основного фактора бытового порядка — замужества» [Лин 1925: 49]. Беспартийная работница московского завода и ее жених готовы просто расписаться в ЗАГСе, но тетка и опекунша невесты-сироты, к тому же глава цеха, и прочие «ста-

рухи» грозят бойкотом со стороны родственников. Если же молодая пара согласится на венчание, то получит средства и на «попа», и на свадебное торжество, и даже на аренду автомобиля, что в те времена воспринималось как верх роскоши. В результате молодые венчаются, и им устраивают пышную свадьбу с автомобилем и разного рода провокациями, вроде дарения невесте теткой золотого крестика на цепочке и прочими неприемлемыми с комсомольской точки зрения деталями [Там же: 50–52].

Еще одна девушка просит, чтобы ее «выписали из комсомола», потому что родители жениха якобы настаивают на церковном браке. Оказывается, что жених, мечтая отделаться от нее, изобретает предлоги в надежде, что девица первая не выдержит и разорвет помолвку. Но надежда на брак сильнее коммунистических идей, поэтому бывшая комсомолка теряет и жениха, и членство в комсомоле [Лин 1925: 53–54]. Другая девушка-работница, тратящая большую часть заработка и свободного времени на то, чтобы красиво выглядеть, совсем уж не скрывает своих мотивов для пребывания в комсомоле: «Скорей бы обвенчаться, а потом я бы и совсем ушла из комсомола» [Рафаил 1928: 82].

Любопытно, что своего рода парафраз хитростям жениха, надеющегося избавиться от настойчивой невесты, находится в сатирическом журнале «Лапоть» за 1927 г. Молодой человек на обвинения подруги в том, что нарушает свое обещание жениться, отвечает, что и рад бы, да «в церкви венчаться убеждения не позволяют, а в загсе родители верующие не разрешают»... [Ловкач 1927] (ил. 11).



Ил. 11. *Ловкач. Рис. М. Вижанова. Лапоть. 1927. № 19. С. 10*

Fig. 11. *Off the hook. By M. Vizhanov.* Lapot'. *1927. No. 19. P. 10*

Судя по всему, «вилка» между регистрацией и венчанием могла сама по себе служить инструментом уклонения от нежеланных обязательств, причем в любую сторону. Как мы уже убедились, мужчины могли использовать вопрос с венчанием как повод для отказа от брака: мол, убеждения или старомодные родители не позволяют обвенчаться, так что брак не может состояться, потому что для невесты это обязательное условие. Но в журнале «Суд идет!» приводится любопытный казус: жених в деревне сперва зарегистрировался с невестой, а потом стал уклоняться от совместной жизни на том основании, что, мол, надо «принять венец». Скорее всего, он рассчитывал, что невеста сама откажется от него из-за принуждения к церковному обряду. Но, вероятно, убедившись, что она не против венчания, он стал распространять слухи, что она «чахоточная» (и поэтому с ней не будет жить)... [Неосновательное осуждение 1928].

Сатира из журнала «Лапоть» явно навеяна подобными ситуациями, хотя и несколько скорректированными: лжекомсомолка увлечена сыном кулака, который предлагает ей высмеиваемый партийной прессой церковный брак:

— Эх, хорош, — сказала Таня, —
Комсомолец Лихов Ваня...
Умный... Тихий... Работящий... и отец его не гол..
Чтоб понравиться Ивану,
Долго думать я не стану...
Поступлю довольно просто тоже... в ихний комсомол!..»
Заявила... Поступила...
Возле года проходила.
На собрании зевала, рукавом закрывши рот...
Заговаривала с Ваней о свидании за баней...
Ваня Тане — ноль вниманья...
‹...›
Кулаков парнишка Боря
Возле Тани ходит чортом... Глаз не может отвести...
Угощает карамелью.
— «Мой амур к вам не к безделью...
Коль согласны, то свободно можем в церковь повести!».
В сердце Тани — умиленье...
Пишет Таня заявленье,
Объясняя комсомолу думы, чувства и дела:
«По какой там хошь статейке
Выключайте из ячейки,
Потому что в комсомоле мне вся надобность прошла!..»
[Андриевская 1927]

В Новгороде девушка настаивает на венчании, поскольку она искренне верующая, а жених, с чьими убеждениями церковный брак несовместим, сжигает в отчаянии дом невесты [Лесная 1925].

В архивном деле о разводе 1924 г. указана его причина: жених с невестой расписались, но жить вместе так и не стали, поскольку условием

для этого с точки зрения невесты было венчание в церкви, на что жених за почти три года так и не согласился [Дело Блиновых. Л. 10].

Что общего в этих случаях, как фиктивных, так и реальных? Речь идет о беспартийных «маленьких» людях. Комсомолка, готовая бросить комсомол ради требований родителей жениха, вряд ли может быть оценена как идейная коммунистка, она просто девушка, ищущая удачный брачный вариант там, где вероятность найти его наиболее высока по меркам эпохи. В куда более сложной ситуации рискуют оказаться те, кто хочет и остаться партийным для перспективной карьеры, и венчаться (поскольку «приличная» невеста, особенно в деревне, без церковного обряда на брак соглашается с неохотой).

«К кому не подшейся — все одно, в церковь»: между Сциллой и Харибдой

Для партийных молодых людей, особенно в деревне, вопрос о церковном браке, похоже, мог оказаться серьезным камнем преткновения. В деревенском хозяйстве крестьянину без жены нельзя, а крестьянские девушки и женщины к предложению партийного жениха регистрироваться без венчания относятся массово с особым недоверием:

Не запрячешь душу в снасти,
К сердцу латки
Не пришьешь,
Ну а с Насти
Взятки — гладки,
Без венчанья не возьмешь...

Если б в ЗАГС'е,
Да по таксе,
Окрутился б как нибудь,
А с кольцами,
Да с венцами!..
Я идейный — не забудь!
[Андреев 1926]

Десять комсомольцев из Киржача пишут в свою ячейку оказавшееся позже опубликованным в «Комсомольской правде» коллективное письмо, прося разрешить «жениться церковным браком» с обещанием «не молиться» в процессе, потому что иначе их невесты-односельчанки не соглашаются на свадьбу [Погодин 1925]. А ситуация явно бывала весьма острой, в частности, в связи с тем, что партийных невест без запросов «венчаться» и в городе откровенно не хватало, а уж в деревне их и вовсе было не найти[28].

Юному деревенскому комсомольцу пора жениться, но невеста требует венчания, в связи с чем он просит его, жениха, исключить из комсо-

[28] «*На ком* жениться?... на практике все это неизмеримо сложней и запутанней, чем в теории. У нас на восемь коммунистов приходится одна коммунистка: семь из каждых восьми коммунистов находят себе жену и товарища среди беспартийных» [Лавров 1928: 84–85].

мола временно. Причем дело не только в данной конкретной невесте, но и любая другая односельчанка потребует того же, т. е. откажется «итти в исполком», а потребует «итти к попу Клементию», вне зависимости от того, как жених относится к «опиуму» («Пусть бы и не Анютка — черт с ней. Да к кому не подшейся — все одно: в церковь. Чтож мне холостяком жить, что ли?»). Выгнали, однако, насовсем, с комментарием, что в следующий раз он придет через год просить его временно исключить, чтобы крестить ребенка [Сип 1926]. Комсомолец Бабаев из Тверской губернии заранее согласен на исключение из рядов ВЛКСМ, если ему не разрешат на три часа считать себя «не-комсомолом» ради венчания с подругой, которая вместе с родителями «убеждены церковным дурманом» и от гражданского брака отказались наотрез [Чаров 1927][29].

Совсем тяжко без церкви пришлось деревенскому активисту Третьякову. Сделав предложение, он очутился в безвыходном положении: с одной стороны, его отец, угрожающий, если венчания не будет, переломать невесте ноги, а сына выгнать из дому, с другой — ячейка, намеренная немедленно исторгнуть жениха из своих рядов, если венчание состоится. Третьяков даже написал письмо местному священнику с просьбой не допустить «насилия воли». Но все было напрасно, комсомольца обвенчали, и «поп» произнес по этому поводу проповедь о «блудном сыне» Церкви, которого тут же исключили из комсомола. Однако непонятно, а что ему, собственно, было делать, кроме как оставаться холостяком [Кин 1925].

Иногда старомодные родственники шли даже на «военную хитрость»: деревенскому комсомольцу Долгову удалось отказаться от церковного обряда на этапе свадебного сговора. Но после регистрации брака родители, подпоив его, под предлогом прогулки на лошадях заманили в церковь, где участвовавший в заговоре священник за пять минут совершил, судя по всему, ускоренный обряд венчания, причем так, что жених «и венцы-то в глаза не видел». Но из комсомола его все равно исключили, раз уж он позволил себя обмануть [Чаров 1927].

В журнале «Суд идет!» (а это достаточно достоверный источник информации) приводится ситуация подобного противостояния отца — церковного старосты и сына, комсомольца-активиста: последний настоял на отказе от церковных обрядов с самыми трагическими последствиями. После того как сын, не верящий в «поповские бредни», не только ограничился регистрацией брака в ЗАГСе, но и не стал крестить ребенка, отец погнал его из дому, и в ходе возникшей схватки сын зарезал отца (впрочем, напавшего на него с вилкой в руках). В результате отцеубийца сперва получил... месяц тюремного заключения, а потом и вовсе отделался общественным порицанием, поскольку свидетели подтвердили его репутацию

[29] Любопытно, что журналист «Комсомольской правды», похоже, заимствовал эту историю из «Крокодила» [Комсомольский брак 1927], где мы также узнаем, что, собственно, деревенская ячейка была совсем не против компромисса ввиду авторитетности тов. Бабаева у местного населения, однако волостной комитет все-таки его исключил.

как борца за «новый быт», к тому же он был сочтен полезным для деревни работником [Тро-кий 1925].

В сборнике документов эпохи опубликовано письмо из деревни 1925 г., поднимающее эту актуальную проблему: в Курской губернии секретарь ячейки хочет жениться, но «невеста по-советски не идет». Когда же она было согласилась просто расписаться, «нажали» до́ма, в результате жених «не выдержал и перевенчался». Автор пишет, что из-за такого рода проблем молодежь не хочет вступать в комсомол: общественные обязанности отрывают от сельскохозяйственных работ, возникают конфликты с родителями и пр. [Соколов 1998: 174].

Все эти казусы неизменно объединены тем, что деревенская невеста (или ее родители) настаивает на венчании (ил. 12).



Ил. 12. *Фома и Ерема женятся. Рис. К. Ротова*
Лапоть. 1927. № 2. Оборот обложки

Fig. 12. *Foma and Erema are getting married. By K. Rotov*
Lapot'. *1927. No. 2. Reverse of the cover*

Обратная ситуация, т. е. брак деревенской комсомолки, тоже может оказаться непростой задачей. Во-первых, как мы уже видели, комсомолок считают заведомо «непорядочными», во-вторых, деревенские женихи тоже требуют венчания:

> — Ну, — говорят, — кто тебя (комсомолку. — *М. Г.*) замуж-то в деревне возьмет? Тебе, мол, венчаться нельзя, а без венчанья какой тебя парень деревенский возьмет? [Туткин 1927: 40–41].

В общем, если брачующиеся — беспартийные представители мещанской или рабочей среды, вопрос о венчании можно было как-то решить.

В деревне велика вероятность попасть в непростую ситуацию: невесты зачастую согласны только на церковный брак. Истребить религиозность народа при сохранении традиционного уклада в деревне явно очень сложно. Одним из результатов коллективизации стало разрушение этого уклада, что облегчило борьбу с привычкой к участию в церковных обрядах.

«Погоня за коммунистом», или надо же приличной девушке выйти замуж

Что же делать партийному или хотя бы амбициозному жениху-горожанину, если его невеста — обычная «приличная» беспартийная девушка, которой просто нужно удачно выйти замуж, как поступали все девицы испокон веков? И кто теперь выгодный жених, если не новый «хозяин жизни», т. е. коммунист? Приближенный к власти журнал «Смехач» шутит на тему:

> — Ты почему не женишься?
> — На ком жениться? На этих, старорежимных? Подожду, пока подрастут Октябрины [Передовой 1924].

Однако в реальности типовой брачный вариант — это именно молодой партийный или стремящийся к вступлению в партию человек и «приличная» барышня, никак не «Октябрина».

Комический вариант этой охоты за «престижным» женихом-коммунистом составляет сюжет пьесы «Званый вечер (погоня за коммунистом)»: мещанин-лавочник, по недоразумению приняв молодого соседа-служащего за члена партии (раз тот серьезный на вид и ходит с портфелем, то точно коммунист со стажем), решает выдать за него дочку. Когда ошибка становится очевидной, обманутый в своих ожиданиях несостоявшийся тесть «коммуниста» жалеет о потраченных средствах:

> ...знай я, что чинодрал (т. е. служащий, чиновник. — *М. Г.*) голоштанный, — я-б тебя, как всамделишнего коммуниста, угощал?!. Знай я, что ты — беспартейный [sic!], так я-б тебя с таким почетом встречал?.. [Владимиров 1927: 31].

Впрочем, все к лучшему: получившему было отставку прежнему жениху девицы предлагается немедленно сыграть свадьбу, раз уж угощение приготовили, а с «коммунистом» не вышло.

Серьезно настроенные на брак партийные мужчины сами не очень-то хотят партийную жену. Читаем в дискуссии по поводу проблем, поднятых Л. Д. Троцким:

> ...коммунисты на комсомолках ни за что не хотят жениться, потому что, говорят, она будет-де бегать на собрания, никогда не сварит ему обеда, не будет стирать ему белье и т. д. Коммунисты говорят, что лучше им жениться на беспартийных, которые будут дома, будут заботиться о детях и соблюдать домашний порядок. Это мнение очень широко распространено. Коммунисты говорят, что если они женятся на коммунистках, то дети у них будут умирать и семья будет ходить драная [Троцкий 1923: 125].

Кроме того, как мы уже выяснили, комсомолок просто численно гораздо меньше, чем комсомольцев.

Сами коммунисты прекрасно понимали эту ситуацию. В уже упомянутом журнале «Смехач», чьи создатели чувствуют себя фамильярно близкими к партийному руководству, излагаются доступные «варианты брака» (с иллюстрациями): если муж беспартийный, а жена партийная, то ее нет дома, а он занят детьми и хозяйством; если муж партийный, а жена беспартийная — то они блаженствуют в «мещанском» интерьере с самоваром, канарейкой в клетке и иконами; если оба партийные, то в пустой комнате (с портретами Маркса и Троцкого на стене) плачет заброшенный и привязанный за ногу к ножке кровати ребенок (ил. 13).



Ил. 13. *Семейный быт (В четырех разновидностях — на выбор)*
Когда муж беспартийный, а жена партийная;
Когда жена беспартийная, а муж партийный;
Когда оба партийные (партдень);
И, наконец, когда оба беспартийные (и все-таки дискуссия)
Рис. Н. Радлова. Смехач. 1924. № 3. Обложка

Fig. 13. *Four options for family life (In four variants — your choice)*
When wife is a Communist party member and husband is not;
When husband is a Communist party member and wife is not;
When both are Communist party members ('a party day');
Finally, when both are not Communist party members (discussions, after all)
By N. Radlov. Smekhach. *1924. No. 3. Cover*

Итак, если жена у партийного комсомолка, то кто будет готовить и ухаживать за детьми? А если беспартийная «по сердцу» — то у нее могут быть свои взгляды на традиционную обрядность. У некоего красноармейца тяжелый семейный кризис: венчания, которого требовала жена и ее родня, ему удалось избежать на основании того, что ребенок уже успел родиться до свадьбы. Но из-за отказа крестить ребенка дело доходит до развода по суду и алиментов, потому что жена и ее родня настроены серьезно и воспитывать некрещеного «антихриста» не хотят [Костицын 1929: 83]. Муж в отчаянии, разводиться не хочет, что делать — непонятно, поскольку ему попалась жена с религиозными убеждениями.

Журнал «Крокодил» высмеивает служащего-«хамелеона», который притворяется «сочувствующим», а при том тайно венчается в церкви:

На службе он слывет «в душе большевиком»,
Антипоповские все время мечет речи.
Но если женится, то завернет тайком
Из Загса... к «Иоанну Предтече»... [Ф. Б. 1927]



Ил. 14. *Шило в мешке. Рис. К. Елисеева. Лапоть. 1927. № 23. С. 9*
МИЛИЦИОНЕР: — Куда лезете? Нельзя. Здесь наш начальник тайно по церковному обряду венчается

Fig. 14. *Cat's out of the bag. By K. Eliseev.* Lapot'. *1927. No. 23. P. 9*
MILITIAMAN: — Where do you go? You can go no further. Our boss is getting married in church in secret

В результате жених иногда уступает, стараясь при этом сохранить конфиденциальность (и это, конечно, те самые казусы, которые не попадут ни в какую статистику) (ил. 14). В опубликованном архивном документе, относящемся, правда, к 1920 г., встречается примечательный пример [Казакевич, Шарипов 2004: 459–460]. Речь идет об обычном случае, вроде тех, которые неоднократно упомянуты в этой статье. В г. Дмитрове местный коммунист Евдокимов обвенчался, хотя ему давно «противны все обряды», однако в деревне смотрят на ограничившихся регистрацией брака женщин крайне неодобрительно (характеризующее таких женщин слово в объяснении Евдокимова выпущено), а родственники с обеих сторон согласны категорически только на венчание, ставя таким образом его в «ужасное» и «унизительное» положение. Особенно интересно для нас написанное молодоженом объяснение, в котором, в частности сказано:

> К сему добавляю, что если бы я гнался за какими-нибудь карьерами, то я бы это мог всегда сделать и совершить церковный обряд, уехавши в Москву или куда-либо еще, и никто совершенно ничего бы не знал, в данном случае я этого не желаю потому, что я не карьерист, и если смотреть точнее, то и другие товарищи совершают обряды... [Там же: 460].

Иными словами, Евдокимов полагает, что поступил честно, не пытаясь утаить факт венчания, потому что не преследует карьерных целей. А его товарищи по партии явно зачастую поступают совершенно иначе, применяя, так сказать, «военную хитрость»: и удовлетворить жену и родню, и избегнуть взысканий по партийной линии.

Однако следует признать, для многих невест венчание — в основном вопрос приличия и уверенности в намерениях суженого, даже если их женихи — партийные или беспартийные, но с карьерными амбициями, а неприятностей по общественной линии не хочет никто. Как разрешаются подобные коллизии?

Неожиданный источник, приоткрывающий завесу над паттернами разрешения такого рода коллизий — это образцы скромной беллетристики в любопытном периодическом издании — «Журнале для хозяек». При невысоком литературном уровне в них явно воспроизводятся актуальные для читательниц любовные и житейские сюжеты. Это свидетельства чаяний и страхов обычной женщины той эпохи, девушки на выданье или домохозяйки, чья жизнь в силу исторических причин стала куда более сложной и менее стабильной, нежели до 1917 г.: прежде неведомые при наличии прислуги бытовые проблемы, безработица, разводы, аборты.

В 1922 г. в журнале был напечатан рассказ о том, как машинистка с воспитанием и образованием и молодой партиец в годы Гражданской войны «решили повенчаться». Товарищи по партии возражают: коммунисту венчаться нельзя, «брак-то церковный у нас незаконным нынче считается»:

> — Как же ты будешь венчаться, ты, чай, коммунист?.. Нет, это, брат, дело неподходящее. Коль задумал жениться, ты женись на-

> шим коммунистическим браком, запишись в нотариальном отделе исполкома и гуляй!.. [Галина 1922: 29]

Невесте брак без «торжественного венчания в церкви» «кажется лишенным всякой силы и обязательности» [Там же]. После колебаний они все же регистрируются «советским» браком, но живут вместе недолго. Гражданская война окончена; герой революции, который гордился раньше тем, что жена у него «интеллигентная барышня», вернулся домой, в деревню, и быстро стал тем, кем раньше и был, т. е. «простым мужиком». Ему и его семье нужна крепкая работница, способная к постоянному физическому труду, а не благовоспитанная городская барышня с гимназическим образованием. «Надежды сделать из мужа интеллигентного человека провалились окончательно и безвозвратно», и они расстаются без особой печали и идут каждый своей дорогой [Там же: 32].

В 1924 г. опубликован рассказ [Ваграм 1924] о встрече (явно еще до революционных событий и Гражданской войны) молодого литератора и девушки из приличной семьи, но ему тема религии откровенно неприятна, а она искренне верующая. Она разрывает отношения, несмотря на взаимные чувства, потому что верит «в бога, в судьбу», а он «ни во что», он «новый человек». Много лет спустя судьба их вновь сводит, оба немало пережили, молодость позади, и вместе они решают «начать новую, яркую красивую жизнь» и под пасхальный перезвон обмениваются поцелуем, «не сказав друг другу трафаретного Христос воскресе». Она понимает, что не «в молитве дело», а «нужно быть просто хорошим человеком». Счастье важнее принципов, ради него можно пойти на компромисс.

Рассказ 1926 г. повествует о провинциалке, курортной знакомой москвича, приехавшей к нему в город как к жениху. Предсказуемо лишившись невинности, эта невеста с понятиями оплакивает «гибель девичьей чести», с ужасом думает о том, как ее осудят родные за «близость с любимым человеком вне узаконенных традициями форм», и настаивает на браке, причем не просто законном, но и церковном. Интересно, что мужчина относится к ней как к гражданской жене и готов немедленно зарегистрироваться, только без венчания и многолюдного торжества, поскольку его «коробили и коробят церковные свадьбы». Она и не скрывает своего равнодушия к религии, однако возражает ему:

> ...в церковном браке столько поэзии, красоты, чувствуешь, что, действительно, совершаешь какой-то крупный шаг, что все в жизни пойдет по-новому, а главное я должна считаться с мнением близких и дорогих мне людей. Разве тебе трудно сделать для меня маленькую уступку и обвенчаться, ведь ты не коммунист и тебе не грозят за это никакие неприятности? [Альга 1926: 15]

Он не согласен, поскольку «дело не в неприятностях, а в убеждениях»; ему не нравится, когда брак, частное дело, превращается в развлечение для толпы с санкцией постороннего лица, одетого «для торжественности в золотой мешок». Они расстаются, потому что «старый быт» все еще

«крепко и цепко держит в своих лапах тысячи молодых жизней, коверкает и ломает их». Борьба за «новый быт» еще далека от завершения. В общем, вполне можно предположить, что немало подобных историй скрывалось за не очень достоверными цифрами статистики эпохи.

Заключение

В этом исследовании тема брака в 1920-е годы рассматривается с точки зрения не юридических новаций и тенденций в среде политически активного населения, а обычного «маленького» человека, которому приходится жить в эпоху глобальных сдвигов истории и приспосабливаться к новым условиям. Материал по теме церковного брака в эпоху, когда он утратил законную силу, но сохранял значение моральной гарантии или традиционного торжественного обряда, позволяет, как представляется, затронуть целый ряд исследовательских вопросов.

Во-первых, это влияние политики и актуальной идеологии на повседневную жизнь с характерными для нее инертностью и консерватизмом. В эпоху НЭПа церковный брак по-прежнему был актуальным для значительной части населения, и городского, и особенно сельского. Власти обесценивали венчание именно для того, чтобы разорвать привычную связь церковного обряда и брака, делая законной исключительно гражданскую регистрацию, а потом и вовсе уравняв зарегистрированный брак с фактическим. Однако в 1920-е годы они не смогли предложить людям адекватную замену торжественному церковному ритуалу, обозначавшему важный этап в человеческой жизни и выделявшему этот момент перехода на фоне утомительных и монотонных будней. Кроме того, гражданский брак в массовом сознании был тесно связан со свободой развода, которая на деле легко оборачивалась лазейкой для мужчины, не желающего отвечать за жену и детей и обрекавшего их в экономических и бытовых условиях того времени на нищету и страдания. Довольно часто мужчина использовал гражданскую регистрацию как возможность добиться от девушки половой близости, а после немедленно с ней разводился — и все в рамках закона. Готовность венчаться считывалась как некоторая гарантия серьезности намерения соискателя брака, давала надежду на то, что он не обманет доверия девушки и/или ее родителей.

Можно констатировать, что настоящий перелом и связанный с ним массовый отказ от этого ритуала, не имеющего после революции законной силы, но дающего эстетическое и моральное удовлетворение, наступил, судя по всему, только в конце 1920-х годов в связи с глобальной перестройкой политического и социального дискурса и формирования режима единоличного правления И. В. Сталина. Была, в частности, сломана и переформатирована сама структура повседневности, в том числе на уровне праздничного календаря и самой возможности беспрепятственно и безнаказанно посещать церковь и принимать участие в ее ритуалах и таинствах.

Во-вторых, это религиозность, настоящая или поверхностно-бытовая, в межвоенный период, вкупе с вопросом об эффективности методик борьбы с ней, используемых советской властью. Применительно к церковному браку представляется, что, с одной стороны, собственно религиозные соображения о святости венчания играли в принятии решения о том, венчаться или нет, в целом меньшую роль, чем бытовой консерватизм и опасения в отношении ненадежности регистрации в ЗАГСе. С другой стороны, следует признать, что во многих случаях традиции и бытовые привычки неотделимы от собственно религиозного чувства. Процесс привыкания к гражданскому браку как единственно возможному и перехода к нему облегчался тем, что брак и венчание (в отличие от других важных церковных ритуалов — крещения и отпевания) все-таки в меньшей степени воспринимались как общесемейное дело, по поводу которого большое значение имеют голоса кого-то еще, кроме самих брачующихся. При всех вопросах к имеющейся в нашем распоряжении статистике, представляется, что церковных браков в эпоху НЭПа действительно было меньше, чем крещений и отпеваний (но все равно относительно много вплоть до конца 1920-х годов).

Судя по всему, качественные изменения в степени религиозности общества относятся даже не к межвоенному, а к послевоенному периоду, когда подросли уже вполне «советские» поколения тех, кто родился до войны. Именно тогда можно говорить о массовом возобладании в советском обществе атеистов или выраженно равнодушных в отношении религии людей. Можно было бы говорить о том, что в советских условиях, где большое количество традиционно верующих вынуждено было мимикрировать и скрывать свои религиозные чувства, где атеизм декларировался и социально поощрялся, вообще нельзя говорить о каких-то достоверных методах «измерения» степени религиозности населения, если бы не неоднократно упомянутые данные Всесоюзной переписи 1937 г., представляющие собой на редкость выразительный аргумент в пользу предположения о стойкости религиозного чувства у граждан государства, построенного на идее атеизма. Лишенный законной силы, но массово практикуемый церковный брак — один из аспектов сложной многосоставной проблемы религии и ее выживания в СССР.

В-третьих, это вопрос о релевантности имеющейся статистики по подобным темам, реализуемой идеологически ангажированными исполнителями. Как оказалось, сама по себе статистика бытовой религиозности может быть перспективным предметом для исследования. Имеющиеся сейчас в нашем распоряжении данные позволяют в лучшем случае наметить некие генеральные тенденции, но считаться достоверными не могут по целому ряду причин. Вызывают сомнения и методика сбора данных, и несообразности в приводимых цифрах (объясняющиеся и методическим несовершенством, и идеологической ангажированностью исполнителей).

В-четвертых, речь идет о важном аспекте истории семьи в СССР в межвоенный период (с учетом того, что многие составляющие темы семьи и брака в это время изучены явно недостаточно). Популярность церковного брака — одно из свидетельств неудавшегося эксперимента по перестройке половой морали и института семьи и брака (который советская власть, точнее некоторые ее идеологи, всерьез собирались деконструировать в сжатые сроки). Характерно отсутствие единой скоординированной стратегии у представителей советской власти, некоей жизнеспособной, основанной на консенсусе концепции, которую идеологи могли бы взять на вооружение и последовательно внедрять в жизнь, заменяя традиционные практики религиозных обрядов некими приемлемыми субститутами. В реальности речь шла о различных, зачастую противоречащих друг другу концепциях, сторонники которых старались друг друга переспорить и подвергнуть решительной критике.



Ил. 15. *В ЗАГСЕ. Лапоть. 1926. № 23. С. 14*

Fig. 15. *At the civil registry office.* Lapot'. *1926. No. 23. P. 14*

Одним из следствий была стойкая приверженность значительной части населения обесцененному венчанию, потому что власти вместо него предлагали городским обывателям и крестьянам сумятицу из грубо сконструированных по лекалам тех же церковных обрядов протоколов каких-то «красных свадеб» и «звездин» / «октябрин» вкупе с ворохом одинаково подозрительных утопических теорий: то ли «крылатый Эрос» А. Д. Кол-

лонтай в духе ушедшего Серебряного века, то ли идейное воздержание и канализация половой энергии в строительство коммунизма (А. Б. Залкинд), то ли промискуитет, разрушение семьи и безбытная жизнь в коммунах... Всерьез это воспринимать и пытаться применять к своей жизни могли только относительно малочисленные идеологически активные группы населения, вроде части студенчества. Массовый «маленький человек» получал малоприятную гражданскую регистрацию в грязном и неуютном помещении советского ЗАГСа, свершаемую руками курящей стриженой регистраторши (ил. 15), с перспективой для женщины оказаться жертвой безнаказанного обмана или разведенной женой с детьми, но без специальности и без средств к существованию, при том что санкции для мужчины зачастую оказывались чистой формальностью.

Еще одной существенной причиной было то, что для реальной женской эмансипации в обществе нужна не только законодательная (как в СССР), но и социальная, и медицинская база. Только при соблюдении этих условий достижима настоящая (а не декларируемая или навязываемая в качестве дополнительного к прочим обязанностям бремени) женская экономическая самостоятельность. Ничего этого в какой бы то ни было адекватной степени в раннесоветском обществе не было, поэтому эмансипация осталась псевдоэмансипацией, по сути противоречащей интересам женщины. Пока существовала доступная на повседневном уровне возможность апеллировать к идее гарантий, предоставляемых женщине традиционным браком, многие прибегали к церковной церемонии, которая давала по крайней мере иллюзию солидности брачного союза.

Ломка традиционной системы ценностей в эпоху НЭПа была советской власти еще не под силу. Последующий социальный и юридический опыт продемонстрировал, что по-настоящему стабильным институт брака может стать только при наличии в обществе четко зафиксированной установки на крепкий брак с упором на стигматизацию нарушений этой нормы. В 1920-е годы, пока это норма еще не была оформлена и не насаждалась сверху, в ситуации выраженной «аномии», т. е. морально-ценностного вакуума переломной эпохи, как формулировал этот концепт Э. Дюркгейм, венчание заменяло многим этот разрушенный и еще не воссозданный императив. При всей сомнительности данных официальной антирелигиозной статистики, скорее всего, венчаний действительно в 1920-е годы было меньше, чем крестин и отпеваний (местами почти поголовных), поскольку брак в большей степени осознавался как частное дело пары, и форма его заключения в меньшей степени подвергалась попыткам настоять на традиции со стороны семьи («вышла хоть как-то замуж, и ладно»). В целом можно предположить, что на протяжении 1920-х годов наблюдалась тенденция к сокращению числа церковных браков, по мере того как гражданский брак становился привычной частью повседневного обихода. Через несколько лет гражданский брак стал практически единственной доступной возможностью пожениться.

Источники

Архивные

Дело Блиновых — ЦГАМО. Ф. 78. Оп. 1. Д. 125: Гражданское дело по расторжению брака Блиновых Ивана Ивановича и Александровны Егоровны.

Дело Еремина — ЦГАМО. Народный суд 5 участка Егорьевского уезда. Ф. 5183. Оп. 2. Д. 52: Гражданское дело по иску о расторжении брака гр-на Еремина И. Н. с гркой Чикановой А. П.

Дело Жаровых — ЦГАМО. Ф. 5183. Оп. 2. Д. 53: Гражданское дело по иску о расторжении брака гр-на Жарова П. А. с гр. Жаровой П. Г.

Опубликованные

Альга 1926 — *Альга*. За стеной // Журнал для хозяек. 1926. № 6. С. 15–16.

А. Р. 1930 — *А. Р.* Обручальные кольца // Антирелигиозник. 1930. № 7. С. 58–61.

Алгасов 1925 — *Алгасов П.* Божья старушка // Комсомольская правда. 1925. 21 окт., № 126. С. 1.

Андреев 1926 — *Андреев Мих*. Любовь избача // Смехач. 1926. № 5. С. 4.

Андриевская 1927 — *Андриевская М.* Танин роман // Лапоть. 1927. № 10. С. 9.

Арди 1929 — *Арди Ю*. Изучение степени религиозности рабочих // Антрелигиозник. 1929. № 10. С. 83–86.

Ардов, Масс 1927 — *Ардов В., Масс В.* Именинница: Водевиль в 1 акте. М.: Моск. театр. изд-во, 1927.

Барабанов 1927 — *Барабанов Б. Н.* От стычки до смычки (Бабий бунт): Хоровая пьеса в 3 действ. для раб.-крест. клубного театра. Л.: Изд-во Ленингр. губпрофсовета, 1927.

Батунин 1925 — *Батунин М. П.* Проституция и ее влияние на венерические заболевания // Венерология и дерматология. 1925. № 1. С. 82–84.

Божинская 1926 — *Божинская Н*. Бабы забастовали (Пьеса в 1 действ. и 3 картинах). М.; Л.: Гос. изд-во, 1926.

Божинская 1927 — *Божинская Н*. Преступление Ивана Кузнецова (Свободная любовь): Пьеса в 3 действ. и 1 картине. М.: Мол. гвардия, 1927.

Болтин 1928 — *Болтин Евг*. Антирелигиозное воспитание красноармейцев // Антирелигиозник. 1928. № 1. С. 60–68.

Брак 1927 — Брак на срок // Судебная практика РСФСР. 1927. № 12. С. 27.

Бранденбургский 1926 — *Бранденбургский Я. Н*. Брак и его правовые последствия. М.: Юрид. изд-во НКЮ РСФСР, 1926.

Бурмистров 1929 — *Бурмистров Н. С*. Религиозные обряды при рождениях, смертях и браках (по статистическим данным адмотдела Моссовета) // Антирелигиозник. 1929. № 6. С. 89–94.

Ваграм 1924 — *Ваграм Р*. Весеннее // Журнал для хозяек. 1924. № 4. С. 21–23.

Виноградская 1925 — *Виноградская П*. Крылатый эрос товарища Коллонтай // Каким должен быть коммунист: Старая и новая мораль: Сб. / С предисл. Ем. Ярославского. М.; Л.: Мол. гвардия, 1925. С. 132–144.

Владимиров 1927 — *Владимиров В*. Званый вечер или погоня за коммунистом Л.; М.: МОДПиК, 1927.

Воинов 1928 — *Воинов Вл*. Брачный круг / Рис. А. Успенского // Пушка. 1928. № 20. С. 1–2.

Волжский 1927 — *Волжский А.* Свадебная вечеринка М.; Л.: Мол. гвардия, 1927.

Вольпин, Типот 1927 — *Вольпин Мих., Типот Викт.* «Кого сократить?»: Буффонада // Советский водевиль для рабочего, крестьянского и комсомольского театра. Сб. 7. М.; Л.: МОДПИК, 1927. С. 13–18.

Галина 1922 — *Галина А.* При бенгальских огнях // Журнал для хозяек. 1922. № 3–4. С. 28–32.

Гард 1926 — *Гард Э.* Квалификация (В порядке дискуссии о семье и браке) // Смехач. 1926. № 5. С. 6.

Гельман 1925 — *Гельман И.* Половая жизнь современной молодежи: Опыт социально-биологического обследования. 2-е изд., доп. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925.

Гинзбург 1924 — *Гинзбург С.* Суд над матерью, покинувшей своего ребенка: Инсценировка. М.: Земля и фабрика, 1924.

Декреты 1957 — Декреты Советской власти. Т. 1: 25 октября 1917 г. — 16 марта 1918 г. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1957.

Дело 1927 — Дело 25554. 2 ч. 153 УК // Судебная практика РСФСР. 1927. № 11. С. 17–18.

Дело Коренькова 1926 — Дело Коренькова. Отклики на статью Сосновского // Комсомольская правда. 1926. 20 июня, № 140. С. 4.

Демидович 1927 — *Демидович Е. Б.* Суд над половой распущенностью. М.; Л.: Долой неграмотность, 1927.

Долинский 1925 — *Долинский И.* Судебные очерки. М.; Л.: Новая Москва, 1925.

И. Т. 1928 — *И. Т.* О работе военной ячейки С[оюза]Б[езбожников] // Антирелигиозник. 1928. № 10. С. 72–76.

Изнасилование 1928 — Д[ело] № 23201. Изнасилование обманным путем женщины посредством официального зарегистрирования брака // Судебная практика РСФСР. 1928. № 8. С. 18.

Ильинский 1925 — *Ильинский Ф. В.* Забракованный жених: Водевиль для деревенского театра. М.: Моск. театр. изд-во, 1925.

Кабо 1928 — *Кабо Е. О.* Очерки рабочего быта. М.: Книгоизд-во ВЦСПС, 1928.

Казакевич, Шарипов 2004 — Православная Москва в 1917–1921 годах: Сб. документов и материалов / [Авт.-сост. А. Н. Казакевич, А. М. Шарипов]. М.: Изд-во Главархива Москвы, 2004.

Каллистрат 1926 — *Каллистрат.* Элиз // Бегемот. 1926. № 21. С. 10–11.

Камчадал 1925 — *Камчадал М.* Болото // Комсомольская правда. 1925. 31 окт., № 135. С. 1.

Каплун 1929 — *Каплун М.* Брачность населения РСФСР // Статистическое обозрение. 1929. № 7. С. 90–97.

Карбовская 1953 — *Карбовская В.* Любовь — не шутка // Крокодил. 1953. № 30. С. 6–7.

Карташов 1926 — *Карташов С.* Самарская Клеопатра // Комсомольская правда. 1926. 24 июня, № 142. С. 1.

Кетлинская, Слепков 1929 — *Кетлинская В., Слепков Влад.* Жизнь без контроля (половая жизнь и семья рабочей молодежи). М.; Л.: Молодая гвардия, 1929.

Кин 1925 — *Кин В.* Брак и многополье // Комсомольская правда. 1925. 16 июля, № 44. С. 1.

Кодекс 1926 — Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства Российской Социалистической Федеративной Советской Республики, издаваемое Народным Комиссариатом Юстиции. 1926. 13 дек., № 82: Ст. 612. Кодекс законов о браке, семье и опеке.

Кодекс 1964 — Кодекс законов об актах брачного состояния, брачном, семейном и опекунском праве. Декреты Советской власти. Т. 3: 11 июля — 9 ноября 1918 г. М.: Изд-во полит. лит., 1964.

Коллонтай 1923 — *Коллонтай А. Д.* Дорогу крылатому Эросу! // Молодая гвардия. 1923. № 3. С. 111–124.

Комсомольский брак 1927 — Комсомольский брак // Крокодил. 1927. № 14. С. 10.

Костицын 1929 — *Костицын А.* Трудящаяся женщина и религия. М.; Л.: Моск. рабочий, 1929.

Котелок 1926 — *Котелок*. Друзья // Раскрепощение женского труда: Сб. для изб-читален, клубов и женкружков / Сост. Д. Делерт. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. С. 116.

Куркин, Чертов 1927 — *Куркин П. И., Чертов А. А.* Естественное движение населения г. Москвы и Московской губ.: Стат. обзор с 12 карто-диаграммами. М.: Изд. Мосздравотдела, 1927.

Курский 1926 — Сборник статей и материалов по брачному и семейному праву / Под ред. и с предисл. Д. И. Курского. М.: Юрид. изд-во Н. К. Ю Р. С. Ф. С. Р., 1926.

Лавров 1928 — Дружба и товарищество в комсомоле: Сб. / Под ред. и со вступ. ст. Е. Лаврова. Л.: Прибой, 1928.

Ласс 1928 — *Ласс Д. И.* Современное студенчество (Быт, половая жизнь). М.; Л.: Мол. гвардия, 1928.

Лебедев 1927 — *Лебедев В.* Верующая Москва // Безбожник. 1927. № 10. С. 4–6.

Лебедева 1923 — *Лебедева В.* Самоистребление человечества // Коммунистка. 1923. № 9. С. 3–5.

Лесная 1925 — *Лесная Л.* Пламя // Суд идет! 1925. № 5. Стлб. 307–308.

Лин 1926 — *Лин И.* Два курсанта и одна невеста // Комсомольская правда. 1926. 3 окт., № 228. С. 1.

Лин 1925 — *Лин И.* Ячейкина дочь. М.; Л.: Мол. гвардия, 1925.

Ловкач 1927 — Ловкач // Лапоть. 1927. № 19. С. 10.

Люблинский 1924 — *Люблинский П. И.* Социальная помощь одиноким матерям. М.; Пг.: Книга, 1924.

Малков 1927 — *Малков А.* Лето — жена, зиму — батрачка // Суд идет! 1927. № 5. Стлб. 269–272.

Маран 1925 — *Маран*. Свадьба // Лапоть. 1925. № 13. С. 4.

Михайловский 1920 — *Михайловский В. Г.* Население Москвы и его движение // Красная Москва 1917–1920 гг. [М.:] Изд. Моск. Совета Р., К. и КР. Д., 1920. Стлб. 51–84.

Н. В. 1926 — *Н. В.* Алименты по прекращении брака (дискуссия) // Еженедельник Советской Юстиции. 1926. № 29. С. 896–897.

Назаров 1925 — *Назаров.* Как Настя без попа венчалась. Что нужно знать каждому о браке и разводе. М.: Гос. изд-во, 1925.

Неосновательное осуждение 1928 — Д[ело] № 24528. Неосновательное осуждение по ст. 159 ч. 1 (оскорбление словом) за название своей невесты «чахоточной» // Судебная практика РСФСР. 1928. № 7. С. 19–20.

Огнев 1925 — *Огнев Н.* Манька Гузикова // Комсомольская правда. 1925. 22 сент., № 101. С. 3; 23 сент., № 102. С. 5; 25 сент., № 104. С. 5.

Оль 1925 — *Оль.* Дипломат... (деревенские штришки) // Смехач. 1925. № 11. С. 7.

Паевский 1971 — *Паевский В. В.* Брачность и разводы в Ленинграде. Вопросы демографической и медицинской статистики (Избранные произведения). М.: Статистика, 1970.

Передовой 1924 — Передовой // Смехач. 1924. № 2. С. 4.

Петров 1925 — *Петров Ник*. В Брянских лесах (из записной книжки) // Комсомольская правда. 1925. 12 июня, № 15. С. 4.

Пиков 1927 — *Пиков П. И*. Кто кого: Пьеса в 17 эпизодах при 3 антрактах. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927.

Погодин 1925 — *Погодин Ник*. Женихи // Комсомольская правда. 1925. 23 июня, № 24. С. 1.

Программа 1928 — Программа по антирелигиозному вопросу для работников ЗАГС'ов // Антирелигиозник. 1928. № 6. С. 120.

Разъяснения 1928 — Разъяснения Пленума Верховного Суда РСФСР // Судебная практика РСФСР. 1928. № 4. С. 1–4.

Рафаил 1928 — *Рафаил М*. За нового человека. Л.: Прибой, 1928.

Савосин 1928 — *Савосин Ст*. Дела житейские. Обманутый // Суд идет! 1928. № 15. Стлб. 867–868.

Сип 1926 — *Сип И. О*. Исключительный случай // Комсомольская правда. 1926. 22 апр., № 92. С. 3.

Слободской 1926 — *Слободской Н*. Грушина ошибка // Безбожник. 1926. № 10. С. 1.

Соколов 1998 — Голос народа. Письма и отклики рядовых советских граждан о событиях 1918–1932 гг. / Отв. ред. А. К. Соколов. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 1998.

Сосновский 1926 — *Сосновский Л*. О культуре и о мещанстве. Л.: Прибой, 1926.

Трахтенберг 1926 — *Трахтенберг С*. В. Половая жизнь женщины. (как она отразилась по анкетным материалам 1 Вендиспансера) // Венерология и дерматология. 1926. № 4. Стлб. 629–638.

Тро-кий 1925 — *Тро-кий Вл*. Отцы и дети // Суд идет! 1925. № 6. Стлб. 376–378.

Троцкий 1923 — *Троцкий Л*. Вопросы быта. Эпоха «культурничества» и ее задачи. М.: Красная новь; Главполитпросвет, 1923.

Туткин 1927 — *Туткин Н*. Крестьянская девушка и комсомол. М.: Гос. изд-во, 1927.

Учеватов 1930 — *Учеватов А*. К вопросу о росте безбожия // Антирелигиозник. 1930. № 8–9. С. 101–105.

Федор Иванович К. 1925 — *Федор Иванович К*. История одного брака. Письмо // Комсомольская правда. 1925. 20 авг., № 72. С. 3.

Ф. Б. 1927 — *Ф. Б*. Хамелеон // Крокодил. 1927. № 19. С. 6.

Хаит 1926 — *Хаит Дав*. Деревенское (Звенигородский уезд) // Комсомольская правда. 1926. 15 июня, № 135. С. 3.

Холодковский 1926 — *Холодковский В*. «Сватовство» лейб-улана Пенькова // Суд идет! 1926. № 3. Стлб. 181–184.

Чаров 1927 — *Чаров Ан*. Всего пять минут // Комсомольская правда. 1927. 29 апр., № 95. С. 1.

Четвериков 1971 — *Четвериков Б*. Национализация женщин // Четвериков Б. Избранное. Л.: Худ. лит., 1971. С. 114–123.

Шапиро, Кудра 1923 — *Шапиро А. И., Кудра О. И*. Четыре креста: Санитарная пьеса в 2 актах. Н. Новгород: Нижполиграф, 1923.

Электрификация 1928 — Электрификация брака // Пушка. 1928. № 37. С. 6.

Эф. М. 1928 — *Эф. М*. Изнасилование и регистрация брака // Суд идет! 1928. № 16. Стлб. 917–920.

Сокращения

ЦГАМО — Центральный государственный архив Московской области.

Литература

Араловец 2003 — *Араловец Н. А.* Городская семья в России 1897–1926 гг.: историко-демографический аспект. М.: Ин-т рос. истории РАН, 2003.

Араловец 2009 — *Араловец Н. А.* Городская семья в России, 1927–1959 гг. Тула: Гриф и К, 2009.

Белякова 2011 — *Белякова Е. В.* Женщина в православии. Церковное право и российская политика. М.: Кучково поле, 2011.

Дорохина 1996 — *Дорохина О. В.* Партийно-государственная идеология социалистических преобразований семьи в послереволюционной России // Вестник Московского университета. Сер. 18: Социология и политология. 1996. № 2. С. 78–87.

Дорохина 1998 — *Дорохина О. В.* Раннее советское брачно-семейное законодательство: мифы и реалии // Вестник Московского университета. Сер. 18: Социология и политология. 1998. № 4. С. 138–155.

Дорохина 2009 — *Дорохина О. В.* Влечение в законе. Брачное реформаторство первых лет советской власти // Родина. 2009. № 5. С. 107–109.

Дорохина 2019 — *Дорохина О. В.* Семья и Новая экономическая политика (НЭП): эксперимент против традиции // Экономика и предпринимательство. 2019. № 5. С. 87–91.

Жиромская 2000 — *Жиромская В. Б.* Религиозность народа в 1937 году (По материалам Всесоюзной переписи населения) // Исторический вестник. 2000. № 1(5). С. 105–114.

Кобозева 2012 — *Кобозева З. М.* Самарская мещанка гуляла по XX веку // История в подробностях. 2012. № 11. С. 72–78.

Кобозева, Скачкова 2016 — *Кобозева З. М., Скачкова У. О.* Женщина социальная и женщина биологическая в тисках ранней советской эпохи 1920-х гг. // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2016. № 4. С. 28–33.

Ковалева 2013 — *Ковалева А. В.* «Гражданский брак»: история, современность, перспективы. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2013.

Крапивин 1997 — *Крапивин М. Ю.* Непридуманная церковная история: власть и Церковь в советской России (октябрь 1917-го — конец 1930-х годов). Волгоград: Перемена, 1997.

Курляндский 2011 — *Курляндский И. А.* Сталин, власть, религия. М.: Кучково поле, 2011.

Лебина 1999 — *Лебина Н. Б.* Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920–1930-е годы. СПб.: Журнал «Нева»; Изд.-торг. дом «Летний сад», 1999.

Лучшев 2016 — *Лучшев Е. М.* Антирелигиозная пропаганда в СССР: 1917–1941. СПб.: Инф.-техн. агентство Ритм, 2016.

Михайлова 2003 — *Михайлова М. В.* Семья и быт в представлениях населения Европейской части России в 1920-е гг.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук / Моск. пед. гос. ун-т. М., 2003.

Оришев, Тарасенко 2019 — *Оришев А. Б., Тарасенко В. Н.* Повседневная жизнь советского человека в эпоху НЭПа: Историографический анализ. М.: Инфра М, 2019.

Осипович 1994 — *Осипович Т.* Проблемы пола, брака, семьи и положение женщины в общественных дискуссиях середины 1920-х годов // Общественные науки и современность. 1994. № 1. С. 161–171.

Паевский 1970 — *Паевский В. В.* Вопросы медицинской и демографической статистики: Избранные произведения. М.: Статистика, 1970.

Поспеловский 1995 — *Поспеловский Д. В.* Русская православная церковь в XX веке. М.: Республика, 1995.

Пушкарёв, Пушкарёва 2007 — *Пушкарёв А., Пушкарёва Н.* Ранняя советская идеология 1918–1928 годов и «половой вопрос» (о попытках урегулирования социальной политики в области сексуальности) // Советская социальная политика 1920–1930–х годов: идеология и повседневность / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант»; ЦСПГИ, 2007. С. 199–227.

Фриз 2019a — *Фриз Г.* «Воцерковление» 1917 года: церковный кризис и приходская революция // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2019. № 1–2. С. 30–57. https://doi.org/10.22394/2073-7203-2019-37-1/2-30-57.

Фриз 2019b — *Фриз Г.* Русское православие и кризис семейных отношений: развод в годы революции и войны, 1917–1921 гг. / [Пер. А. Глебовской] // Фриз Г. «Губительное благочестие». Российская церковь и падение империи: Сб. ст. / Пер. с англ. А. Глебовский, М. Долбилова; Под ред. П. Рогозного. СПб.: Изд-во Европ. ун-та, 2019. С. 316–350.

Циткилов 2018 — *Цитkилов П.* Влияние религиозных норм жизни и общинных традиций на социальный облик советской семьи в 1920-е годы // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2018. № 4. С. 203–230. https://doi.org/10.22394/2073-7203-2018-36-4-203-230.

Altrichter 1991 — *Altrichter H.* Insoluble conflicts: Village life between revolution and collectivization // Russia in the era of NEP: Explorations in Soviet society and culture / Ed. by Sh. Fitzpatrick, A. Rabinovitch, R. Stites. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991. P. 192–210.

Goldman 1991 — *Goldman W.* Working-class women and the “withering away” of the family: Popular responses to family policy // Russia in the era of NEP: Explorations in Soviet society and culture / Ed. by Sh. Fitzpatrick, A. Rabinovitch, R. Stites. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991. P. 125–144.

Goldman 1993 — *Goldman W.* Women, the state and Revolution: Soviet family policy and social life, 1917–1936. New York: Cambridge Univ. Press, 1993.

Husband 2000 — *Husband W. B.* “Godless Communists”: Atheism and society in Soviet Russia. 1917–1932. DeKalb: Northern Illinois Univ. Press, 2000.

Johnson 1991 — *Johnson E. R.* Family life in Moscow during NEP // Russia in the Era of NEP: Explorations in Soviet society and culture / Ed. by Sh. Fitzpatrick, A. Rabinovitch, R. Stites. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991. P. 106–125.

References

Altrichter, H. (1991). Insoluble conflicts: Village life between revolution and collectivization. In In Sh. Fitzpatrick, A. Rabinovitch, & R. Stites (Eds.). *Russia in the era of NEP: Explorations in Soviet society and culture* (pp. 192–210). Indiana Univ. Press.

Aralovets, N. A. (2003). *Gorodskaia sem’ia v Rossii 1897–1926 gg.: istoriko-demograficheskii aspect* [Urban family in Russia in 1897–1926: historical and demographical aspects]. Institut rossiiskoi istorii RAN. (In Russian).

Aralovets, N. A. (2009). *Gorodskaia sem’ia v Rossii, 1927–1959 gg.* [Urban family in Russia: 1927–1959]. Grif i K. (In Russian).

Beliakova, E. V. (2011). *Zhenshchina v pravoslavii. Tserkovnoe pravo i rossiiskaia politika* [Woman in Orthodox Church. Canon law and Russian politics]. Kuchkovo pole. (In Russian).

Citkilov, P. (2018). Vliianie religioznykh norm zhizni i obshchinnykh traditsii na sotsial’nyi oblik sovetskoi sem’i v 1920–e gody [The influence of religious norms and communal

traditions on the social image of the Soviet family in the 1920s]. *Gosudarstvo, religiia, Tserkov' v Rossii i za rubezhom, 36*(4), 203–230. https://doi.org/10.22394/2073-7203-2018-36-4-203-230. (In Russian).

Dorokhina, O. V. (1996). Partiino-gosudarstvennaia ideologiia sotsialisticheskikh preobrazovanii sem'i v poslerevoliutsionnoi Rossii [Communist and state ideology of socialist transformation of family in Russia after the Revolution]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Ser. 18: Sotsiologiia i politologiia, 1996*(2), 78–87. (In Russian).

Dorokhina, O. V. (1998). Rannee sovetskoe brachno-semeinoe zakonodatel'stvo: mify i realii [Early Soviet family legislation: myths and reality]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Ser. 18: Sotsiologiia i politologiia, 1996*(4), 138–155. (In Russian).

Dorokhina, O. V. (2009). Vlechenie v zakone. Brachnoe reformatorstvo pervykh let sovetkoi vlasti [Attraction and law. Reforms of marriage after the Russian revolution]. *Rodina, 2009*(5), 107–109. (In Russian).

Dorokhina, O. V. (2019). Sem'ia i Novaia ekonomicheskaia politika (NEP): eksperiment protiv traditsii [Family and the New Economic Policy (NEP): An experiment against tradition]. *Ekonomika i predprinimatel'stvo, 2019*(5), 87–91. (In Russian).

Friz [= Freeze], G. (2019). "Votserkovlenie" 1917 goda: tserkovnyi krizis i prikhodskaia revoliutsiia ['Churching' 1917: The Church Crisis and the Parish Revolution]. *Gosudarstvo, religiia, Tserkov' v Rossii i za rubezhom, 2019*(1–2), 30–57. https://doi.org/10.22394/2073-7203-2019-37-1/2-30-57. (In Russian).

Freeze, G. (1999). L'ortodossia russe e la crisi delle famiglie. Il divorzio in Russia tra la rivoluzione e la guerre (1917–1921). In A. Mainardi (Ed.). *L'Autunno della Santa Russia, 1917–1945: Atti del VI Convegno ecumenico internazionale di spiritualità in Russia* (pp. 79–117). Qiqajon.

Goldman, W. (1991) Working-class women and the "withering away" of the family: Popular responses to family policy. In Sh. Fitzpatrick, A. Rabinovitch, & R. Stites (Eds.). *Russia in the era of NEP: Explorations in Soviet society and culture* (pp. 125–144). Indiana Univ. Press.

Goldman, W. (1993). *Women, the state and Revolution: Soviet family policy and social life, 1917–1936.* Cambridge Univ. Press.

Husband, W. B. (2000) *"Godless Communists": Atheism and society in Soviet Russia. 1917–1932.* Northern Illinois Univ. Press.

Johnson, E. R. (1991). Family life in Moscow during NEP. In Sh. Fitzpatrick, A. Rabinovitch, & R. Stites (Eds.). *Russia in the era of the NEP: Explorations in Soviet society and culture* (pp. 106–125). Indiana Univ. Press.

Kobozeva, Z. M. (2012). Samarskaia meshchanka guliala po XX veku [A bourgeois woman from Samara through the 20th century]. *Istoriia v podrobnostiakh, 2012*(11), 72–78. (In Russian).

Kobozeva, Z. M., & Skachkova, U. O. (2016). Zhenshchina sotsial'naia i zhenshchina biologicheskaia v tiskakh rannei sovetskoi epokhi 1920-kh gg. [Women as social and biological creatures in the early Soviet era of 1920-ies]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriia, pedagogika, filologiia, 2016*(4), 28–33. (In Russian).

Kovaleva, A. V. (2013). *"Grazhdanskii brak": istoriia, sovremennost', perspektivy* [Civil marriage: history, perspectives]. Izdatel'stvo Tikhookeanskogo gosudarstvennogo universiteta. (In Russian).

Krapivin, M. Iu. (1997). *Nepridumannaia tserkovnaia istoriia: vlast' i Tserkov' v sovetskoi Rossii (oktiabr' 1917-go — konets 1930-kh godov)* [The uninvented history of the Church: Authorities and the Church in Soviet Russia (October of 1917 — late 1930s)]. Peremena. (In Russian).

Kurliandskii, I. A. (2011). *Stalin, vlast', religiia* [Stalin, power, religion]. Kuchkovo pole. (In Russian).

Lebina, N. B. (1999). *Povsednevnaia zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii. 1920–1930-e gody* [Daily life of a Soviet city: Norms and anomalies. 1920s-1930s]. Zhurnal "Neva"; Izdatel'sko-torgovyi dom "Letnii sad". (In Russian).

Luchshev, E. M. (2016). *Antireligioznaia propaganda v SSSR: 1917–1941* [Antireligious propaganda in the USSR: 1917–1941]. Informatsionno-tekhnicheskoe agentstvo Ritm. (In Russian).

Mikhailova, M. V. (2003). *Sem'ia i byt v predstavleniiakh naseleniia Evropeiskoi chasti Rossii v 1920-e gg* [Attitudes of the population of the European part of Russia towards family and everyday life in the 1920s] (Abstract of Cand. Sci. (History) thesis, Moscow State Pedagogical University). (In Russian).

Orishev, A. B., & Tarasenko, V. N. (2019). *Povsednevnaia zhizn' sovetskogo cheloveka v epokhu NEPa: Istoriograficheskii analiz* [Everyday life of Soviet people during the NEP: Historiographical analysis]. Infra M. (In Russian).

Osipovich, T. (1994). Problemy pola, braka, sem'i i polozhenie zhenshchiny v obshchestvennykh diskussiiakh serediny 1920-kh godov [Issues of gender, family and marriage and position of women in public debate in the mid 1920's]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost', 1994*(1), 161–171. (In Russian).

Paevskii, V. V. (1070). *Voprosy meditsinskoi i demograficheskoi statistiki: Izbrannye proizvedeniia* [Aspects of medical and demographic statistics: Selected works]. Statistika. (In Russian).

Pospelovskii, D. V. (1995). *Russkaia pravoslavnaia tserkov' v XX veke* [Russian Orthodox Church in the 20th century]. Respublika. (In Russian).

Pushkarev, A., & Pushkareva, N. (2007). Ranniaia sovetskaia ideologiia 1918–1928 godov i "polovoi vopros" (o popytkakh uregulirovaniia sotsial'noi politiki v oblasti seksual'nosti) [Early Soviet ideology during 1918–1928 and the "sexual question" (about attempts to regulate social policy in the sphere of sexuality)]. In P. Romanov, & E. Iarskaia-Smirnova (Eds.). *Sovetskaia sotsial'naia politika 1920–1930-kh godov: ideologiia i povsednevnost'* (pp. 199–227). OOO "Variant"; TsPGGI. (In Russian).

Zhiromskaia, V. B. (2000). Religioznost' naroda v 1937 godu (Po materialam Vsesoiuznoi perepisi naseleniia) [Religious belief of the Soviet population in 1937 according to the data of the national census]. *Istoricheskii vestnik, 2000*(1, no. 5), 105–114. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Мария Александровна Графова
кандидат искусствоведения
доцент, Школа филологии,
Факультет гуманитарных наук,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4
✉ *mgrafova@yandex.ru*
✉ *mgrafova@hse.ru*

Information about the author

Maria A. Grafova
Cand. Sci. (Art History)
Associate Professor, School of Philological Studies, Faculty of Humanities, HSE University
Russia, 105066, Moscow, Staraya Basmannaya Str., 21/4
✉ *mgrafova@yandex.ru*
✉ *mgrafova@hse.ru*

O. B. Khristoforova

https://orcid.org/0000-0001-5041-2335
✉ *okhrist@yandex.ru*

Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)

The mouse, the snake, and the devil's collar: Soviet symbols in the memory of Old Believers of the Upper Kama region

Аннотация. Советский проект создания «нового человека» включал в себя конструирование коллективной памяти, которая была не только легитимной версией прошлого, но и хранилищем культурных ценностей, а также фоном (и даже местом — если говорить о мемориалах, музеях и т. п.) для празднования советских ритуалов. Сам проект был достаточно однообразен, но имел много локальных вариантов, которые определялись в значительной степени этнической и религиозной идентичностью местного населения. Старообрядческие общины Русского Севера разделяли символы прошлого, места памяти и памятные ритуалы с остальной частью страны. Однако восприятие коммунистического режима и его символов в этой среде зависело от целого ряда факторов: во-первых, от высокой грамотности глубоко религиозных старообрядцев, их эрудиции в области христианской, и в частности древнерусской литературы; во-вторых, от критического отношения к советской власти; в-третьих, от местных верований. В данной статье анализируется процесс адаптации коммунистического проекта к устойчивым религиозным и культурным традициям старообрядцев Верхокамья и делается попытка объяснить, как коммунистические символы симбиотически сосуществовали с враждебным отношением местного населения к советской власти и почему они пережили крах режима. Взаимное приспособление навязанного коммунистического проекта и местного символического языка заняло многие десятилетия, но в итоге к концу советской эпохи неприятие «коммунистической реальности» было сглажено, повседневная напряженность исчезла, а само прежнее отчуждение стало частью коллективной памяти как на уровне семьи, так и на уровне общины. Статья основана на интервью со старообрядцами Верхокамья, собранных автором в 2011 и 2013 гг.

Ключевые слова: коллективная память, старообрядцы, Верхокамье, Антихрист, октябрята, пионеры, комсомольцы

Благодарности. Публикация подготовлена в рамках Госзадания Минобрнауки России РГГУ, проект № 075-00870-23-00 «Историческая динамика традиционных культур в переходные эпохи: этносемиотические особенности перехода и механизмы передачи знаний».

© О. Б. ХРИСТОФОРОВА

Для цитирования: *Khristoforova O. B.* The mouse, the snake, and the devil's collar: Soviet symbols in the memory of Old Believers of the Upper Kama region // ШАги / Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 68–83.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-68-83

CC BY

Поступило в редакцию 11 апреля 2023 г.; принято к печати 23 декабря 2023 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024
Articles

O. B. Khristoforova

https://orcid.org/0000-0001-5041-2335
✉ *okhrist@yandex.ru*
Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

The mouse, the snake, and the devil's collar: Soviet symbols in the memory of Old Believers of the Upper Kama region

Abstract. The Soviet project of creating the "new man" included the construction of a collective memory which was not only a legitimate version of the past, but also a repository of cultural values, and the background or space for celebrating Communist rituals. The project itself was rather uniform, but had multiple local incarnations that were determined mostly by the ethnic and religious identity of the local population. The Old Believers' communities of the Russian North shared with the rest of the country symbols of the past, sites of memory, and commemorative rituals. Still, local perceptions of the Communist regime and its symbols depended in this milieu on a variety of factors: first, the high literacy rate of the deeply religious Old Believers, as well as their erudite knowledge of Christian, and specifically Old Russian literature; second, the very critical attitude toward Soviet power; and third, local beliefs. This article analyzes the process of adaptation of the Communist project to Old Believers' persistent religious and cultural traditions and seeks to explain how Communist symbols symbiotically coexisted with hostile local attitudes and why they even survived the collapse of the regime. Mutual adjustment of the imposed Communist project and the local symbolic language took many decades, yet finally, by the end of the Soviet era, when three or four generations had seen no other reality than that they were surrounded by, the strong rejection of this reality was smoothed out, everyday tensions mostly disappeared, and the earlier alienation itself became part of collective memory on both family and community levels. The article is based on interviews with Old Believers of the Upper Kama region (*Verkhokamie*), conducted by the author in 2011 and 2013.

© O. B. KHRISTOFOROVA

Keywords: collective memory, Old Believers, the Upper Kama region (*Verkhokamie*), the Anti-Christ, Octobrists, Pioneers, Komsomol

Acknowledgements. The article was written on the base of the state assignment for the RSUH of the Ministry of Education and Science of Russia, project No. 075-00870-23-00.

To cite this article: Khristoforova, O. B. (2024). The mouse, the snake, and the devil's collar: Soviet symbols in the memory of Old Believers of the Upper Kama region. *Shagi / Steps, 10*(1), 68–83.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-68-83



Received April 11, 2023; accepted December 23, 2023

In the focus of my field research were the communities of the Upper Kama Region (*Verkhokamie*), a historic area (about 2400 km^2) near the sources of the Kama river, on the border between the Perm' region and the Udmurt republic. Old Believers migrated there from central and northern Russia since the late 17th century.

By the beginning of the 20th century about 30 000 "priestless" Old Believers (*bespopovtsy*) lived in this area. They lived either in large villages or on small farms, with well-established social and religious ties between them. Many of these communities still exist in the region, with an estimated population of about 10 000. However, the number of purely religious communities (*sobors*) has decreased noticeably; now they consist mostly of elderly people.

The Communist regime was first established in the region in 1918 and met with strong resistance on part of the Old Believers. A peasant rebellion against the Communists started here in August, 1918, but was brutally suppressed. Those soldiers of the Red Army who were killed during the uprising as well as locals who supported the Communists soon became prominent heroes of the regional "official memory" which still dominates official discourse here. In the 1990s there appeared several publications rehabilitating the insurgents in local media, but Communist monuments and museum expositions are still in place (fig. 1, 2).

Unofficial, private narratives present the events quite differently. They portray the rebellious peasants, who were often the fathers, uncles, or grandfathers of the people I talked to, as heroes, or rather victims of the regime, while the Red Army soldiers are seen as invaders and warriors of the Anti-Christ.

When analyzing the perceptions of Communist symbols by the Old Believers of the Upper Kama region in the 1920s–1980s, I am going to try to explain, firstly, the ideological framework that determined the interpretation of Soviet symbols (Pioneers' ties, Pioneers', Octobrists', and Komsomol pins) and rituals as anti-Christian ones, and, secondly, changes in this interpretation throughout the 20th century.



Fig. 1. *Village elders — those who suppressed the rebellion in 1918*
Photo 1967. Courtesy of Sepych Rural Museum,
Vereshchagino Distr., Perm Krai



Fig. 2. *"Communal grave of 42 rural Communists and Red Army soldiers brutally tortured during the counter-revolutionary* kulak *(peasant) rebellion in the village of Sepych in August 1918".*
Photo O. B. Khristoforova. 2011

The article is based on interviews with Old Believers of the Upper Kama region carried out by the author in 2011 and 2013. A total of 83 interviews were conducted. The theme of attitude to Soviet power was of keen interest to the respondents. They willingly recalled the events of their childhood and youth, talked about the attitude of their parents and grandparents to the symbols of Soviet power. They also spoke calmly and without fear about their attitude to Soviet rulers — from Lenin to Putin. Fragments of 15 interviews were selected for publication.

Communist children's and youth organizations in the USSR were ranged according to the age of their target groups. 7–10 year old children could join the ranks of "Little Octobrists" (*oktiabriata*), the name commemorating the October revolution of 1917. From about the age of 10 they moved to the "Pioneers", and from about 14 to the "Komsomols" (*komsomoltsy*). The first "Pioneer" squads appeared in 1922 in major cities, and the first "Octobrist" groups in 1923. Later these organizations reached the countryside. My informants born in the 1920s had heard nothing about the Octobrists. Only a few of them, mostly children of the newcomers, had joined the Пioneer squads. But many younger informants, born in the 1940s–1950s, while having skipped the Octobrists' stage, entered the ranks of the Pioneers.



Fig. 3. "Oktiabriata — *brave kids. We are named so not in vain but in honor of the victory of October." (From* oktiabriatas*' march, 1940) 1960, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia Photo from the personal archive of E. K. Buzmakova. By permission of the owner*

Children regarded Pioneer status as a prestigious one: at first only those with high grades were allowed to join, the rest were accepted only later, and some were never admitted at all. Not to become a Pioneer was a disgrace. My informant born

in 1946, whose parents forbade her to join, told me she cried about it because she wanted "to be like others". She also never joined the Komsomol, but regularly attended Komsomol meetings [Resp. 1]. If you did not join the Pioneers you were considered a recluse, said another woman [Resp. 2] (fig. 3, 4).



Fig. 4. *Young Pioneers. 1960s, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia*
Photo from the personal archive of E. K. Buzmakova
By permission of the owner

In the Old Believer families involvement in any of these organizations was normally rejected. "I will hang you with your scarf!" the father of an informant told her when he found out she had joined the Pioneers in the early 1950s [Resp. 3] (a big red scarf was a personal symbol of being a "Young Pioneer"). However, many children just ignored their parents' disapproval. They put on the scarf on their way to school and hid it while going home. Of course, not all the families had the same strongly negative attitude. Some children joined the Pioneers in the 1940s and 1950s with tacit approval of their parents (fig. 5), while others could not do it even in the early 1980s. Even in the 1960s the older generation seriously called a Pioneer scarf "Satan's/dog's collar", "the Devil's/red yoke", or "sheep's joy" ("they put it on and go happy" [Resp. 4]). In the ends of a red scarf, as well as in the pentagonal star of the Octobrists or in the Komsomol pin they saw the reflection of the fires of Hell. When an informant born in 1966 joined the Octobrists without having asked his elders and came home with a star pinned to his shirt, his grandfather said: "You pierced your heart through with this star, you should have it burnt on your back!" [Resp. 5]. Here we have a realization of a typical motive of the Upper Kama region Old Believers' rhetoric: of burning a sinful object or sign on a sinner's body, with an allusion to hellfire.



Fig. 5. *Sev. Kommunar, Sivinskiy Distr., Perm Krai. 1950s*
Photo from the personal archive of M. M. Fedoseeva
By permission of the owner

We often met such judgments, motivating various prohibitions, in particular, the ban on being photographed:

> *Interviewer*: Are you [members of the *sobor*] allowed to be photographed?
>
> *Resp. 6*: They are not... That is, it is written, of course. ‹...› Mom was still alive, she was reading a book, *The Synaxarion*, I guess. It's very bad. ‹...› I heard it like this, I heard it, when I was little: Here, put this picture on the body, burn it on the body. If your body endures it, let's say, it will not hurt — take pictures. Well, as on the body, put this picture on the body, it will burn — what it will be?

There were other versions of posthumous punishment. It was said that "those who wear a Pioneer scarf in the afterlife would be throttled by a snake. Or a place where a badge was pinned would be nibbled by a mouse, or sucked by a toad" [Resp. 2; Resp. 6]. Where did these images come from? They are commonplaces of the Old Believer literary tradition. For instance, "The Tale of the Sinful Mother" from the Russian version of *Speculum maius* (The Great Mirror) tells the story of a monk who had a vision about his late mother sitting on a snake with a scorpion on her head. Another snake was wound around her neck, and in her ears sat "fierce mice" [Sokolova 1989: 233–234]. Thus, she was punished for her lechery and addiction to embellishment (fig. 6).



Fig. 6. *"The Tale of the Sinful Mother". Old Believer manuscript 19th century, fragment [Antonov, Maizul's 2013: 213]*

Signs of affiliation with a "Godless" organization or of loyalty to the "anti-Christian" regime were perceived as a kind of embellishment. Old Believers regarded any kind of embellishment, for instance, jewelry, as Satan's invention aimed at seducing people. To use them was a grave sin subject to inevitable punishment: "A brooch was prohibited, the toads would stick" [Resp. 2].

The images of the snake and the toad are characteristic of the Old Believer tradition. They are often found in old printed and manuscript books, beginning with the *Explanatory Apocalypse* and ending with various novels and parables. In the Upper Kama region, so-called *tsvetniki* (illustrated books) were widespread in house and cathedral libraries, and in them we often find snakes and toads. Sometimes they are depicted coming out of a person's mouth and symbolizing her or his sins (fig. 7). This motif goes back to the Revelation of John the Evangelist (Rev. 16:13). Motifs where a toad or a snake punishes a person by sucking on her body are connected with posthumous punishments of women for abortions and for wearing jewelry (cf. the above-mentioned "The Tale of the Sinful Mother", as well as the similar "The Tale of the Wife Who Withheld Sin". Both tales are widely represented in Old Believers' illustrated books).

The motif of burning is also very characteristic for the Old Belief tradition. It's worth mentioning that in Soviet culture images of fire and burning were, on the contrary, very positive. For instance, a former schoolteacher of chemistry, who, in her own words, devoted all her life to anti-religious propaganda among

children with the help of chemical experiments, proudly cited to me the words of the Communist poet Nâzım Hikmet: “If I don’t burn, if you don’t burn, if we don’t burn, who will lift the darkness?” [Resp. 7] (fig. 8). But from the point of view of those whom she tried to enlighten, this burning could take place only in one particular location, where they have absolutely no desire to go.



Fig. 7. *“The Tale of the Wife Who Withheld Sin”. Old Believer manuscript 19th century, fragment. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (Pushkin House). Coll. K. P. Gemp. Fol. 89. P. 88*



Fig. 8. *Lidia Zhuikova. Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia Photo by O. B. Khristoforova. 2011. By permission of L. Zhuikova*

Other, obviously ideologically neutral cultural practices associated with the new regime, such as haircutting for girls, were also prohibited. These practices were closely associated with joining the Communist youth organizations. For cutting her braid a girl might be severely punished. As a father, head of the kolkhoz, told one of my informants, born in 1926, in prohibiting her to join the Pioneers: "Do not dare to cut your hair, if you come home without them, I won't let you in" [Resp. 8].

On the other hand, participation in a family's or a community's religious life led to penalties imposed by a school or a Pioneer organization. Many informants related that teachers checked whether children wore crosses under their clothes, so it was necessary to take them off on the way to school, or hide them in the underwear.

> From the house we had been sent with a cross, and we were going to school — somewhere we kept it. On the way home — again put it on. We were not allowed to wear it — so we hid it. You never know, doctors may come to check or someone else [Resp. 9].

Those Pioneers who on Whitsunday visited local cemetaries with their families, as custom prescribed, were publicly reproached at schools. To be sure, here, like in a family, "the human factor" determined a lot. Many teachers were of local origin and treated religious traditions with indulgence or even sympathy.

As a result of all these contradictory influences, several generations of the Upper Kama region Old Believers who took off their crosses and put on their Pioneer scarves on their way to school and vice versa on their way home grew up in a constant position of doublethink. This way of "serving both God and the Devil" that they themselves so disliked facilitated the process of adaptation to the Communist ideology, political and economic realities. As they put it,

> We had it all simultaneously, we prayed and were among Octobrists / Pioneers [Resp. 10].

> I didn't take off my scarf, but always wore a cross, too. You're torn between the two, at school they tell you there is no God, at home, that He does exist [Resp. 2].

Some adults contributed to this cognitive dissonance in their children in order to "compensate" for their adherence to Soviet culture. One of my informants, born in 1922, never joined any youth organization, and prohibited her children to do this. However, they wanted to, and her son dared to disobey. The following conversation took place after that.

> "I don't want to pray, I enrolled in the Pioneers".
> "Do you have a mark on your forehead because of that? Go on, pray!"

At this point, as the informant told me, her husband, a veteran of the Great Patriotic War and an atheist, interfered with a short "stop it!". That was enough, and permission not to prey was granted [Resp. 11].

While the perception of Communist symbols was rooted in the Old Christian literary tradition, opinions about the personalities of Communist or youth organizations' functionaries rested also upon local mythological tradition, that is, witchcraft and sorcery beliefs.

Old Believers regarded being a Communist as a mortal sin. Communists, like sorcerers, were not permitted to be buried according to Christian ritual (other groups of Old Believers had a similar attitude, see [Kostrov 2010: 37–38]) (fig. 9). Most Communists refused to be confessed on their deathbed, which was considered as a sign of being a sorcerer. In the same way a practitioner of black magic reads his/her Black Bible, a Communist reads his/her "Scripture". Sorcerers, as local people believed, often competed with each other, mocked one another. Communists did the same.



Fig. 9. *"This is a Torment for Sorcerers". Old Believer manuscript 19th century, fragment [Antonov, Maizul's 2013: 178]*

Damage done to others rebounds on sorcerers and on their children. A similar retribution awaited Communists and their families. Informants told me that local Communist bosses had suffered from ill fortune, both they and their children came to a bad end, so that all their families died out. An enrollment in Communist (including youth) organizations put a person in danger of irregular death: an early one, accidental, without a confession: "There were those after us who enrolled in Pioneers, but they somehow died early" [Resp. 12]). We may interpret this motif as an allusion to God's punishment. Yet another interpretation is also possible: the Old Believers perceived Communist training and even Soviet school education as an introduction to a secret and dangerous knowledge, similar to sorcery. One of the typical narratives about sorcerers describes how those who

hadn't finished their study were unable to control their demon-helpers and died because of them [Khristoforova 2010: 76–78]. Furthermore, the narratives on how and why a person refused to join the Komsomol or the Party are very similar in terms of their structure and motifs to local narratives concerning a refusal to learn sorcery.

That being said, in the last two decades opinions about Communists in the Upper Kama region have smoothed out and now are not so straightforwardly negative. Opportunities for confession, absolution, entering a *sobor*, and Christian funerals are open to them, as well as to alleged sorcerers.

The attitude towards Communists started to change after the Great Patriotic War. The war changed the status of the younger generation that took an active part in the fighting, and, metaphorically speaking, "wiped out" their sin of being a Communist in the eyes of the elders (fig. 10, 11). On the one hand, many locals joined the Party while at the front. On the other, Komsomol and Party members sometimes turned to the Christian faith in their later days. A kind of mutual adjustment of ideologies and practices took place that changed them both. "Yeah, we were sinners. We went through this Komsomol, that's it. These were the rules. [If] you were not a member, you could not get anywhere" [Resp. 5a].



Fig. 10. *Ivan Selivanov, b. 1918, after the Great Patriotic War, with military awards Courtesy of Sepych Rural Museum, Vereshchagino Distr., Perm Krai*



Fig. 11. *Red Army soldier Unknown local artist Courtesy of Sepych Rural Museum, Vereshchagino Distr., Perm Krai*

These historical changes in the perception of Communists or Soviet children's / youth organizations are also typical for the attitude towards collective farms (*kolkhozes*). In the 1920s-1930s, the grandfathers/grandmothers of many of my older informants avoided not only the *kolkhozes*, but also all contacts with actual *kolkhozniks*, their neighbors. The grandmother of a current religious leader refused to pray with them, or take alms from the ones praying [Resp. 13]. Now informants saay that "to work [even in a kolkhoz] never was a sin" [Resp. 14]. It took about five decades, or two generations for people not only to recognize *kolkhozes*, but to start to accept retirement pensions from them, which earlier were regarded as "Satan's charity" [Resp. 14].

Has the attitude to the Soviet state as the Anti-Christ's power changed over time? The important thing is that Old Believers, according to their interviews, were and remain quite neutral when speaking about leaders of the Communist party, or the Soviet state. Of course, under the Communist regime it was dangerous to express any negative opinions about the regime and its leaders. But the situation remains the same even now, long after the collapse of the USSR. The following dialogue between me and an informant born in 1939 is characteristic in this respect:

> "The Anti-Christ is [Patriarch] Nikon, I would say".
> "What about Lenin, Stalin?"
> "Nope, we haven't said that. You were not supposed to speak badly about state leaders then. They were rulers, their power was from the God" [Resp. 15].

How to explain this obvious contradiction? In my opinion, an explanation should take into account the particularities of the "priestless" communities, the most conservative version of the Old Belief in terms of ideology and lifestyle.

First, according to the Old Believers' worldview, the place of the Antichrist has been occupied since the 17th century [Peretts 1900; Crummey 1970; Kain 2005]. No disorders or even horrors created by later public figures can compete with what Nikon had done. Pakhomii, the author of "The Life of Kornilii of Vyg", was the first who in the early 18th century recorded Old Believers' oral legends about Nikon. According to them, he used images of the Crucifixion and of the Mother of God as insoles in his shoes [Kain 2005: 150]. Eleazar of Anzer saw a snake on Nikon's head during a divine service [Breshchinskii 1979: 138; Kain 2005: 150]. Nikon's crozier staff, a new symbol of the Patriarch's power, was also represented as a snake. Moreover, the figure of the Patriarch, a heretic and black magician, occupied both Apocalyptical positions: that of the false prophet, precursor of the Antichrist, and of the Antichrist himself (fig. 12).

Another important aspect of the Old Belief tradition that helped its followers to adjust to the Communist regime was the patriarchal nature of this tradition. The locals explained the necessity of subordination to the outside rule by well-known Gospel quotes "For there is no authority except from God" (Romans 13:1) and "render to Caesar the things that are Caesar's; and

to God the things that are God's" (Matthew 22:21). These principles became an indispensable part of Old Believer speech practice, that both reflects and forms their attitude to state authorities (being a model of and a model for, as Clifford Geertz put it).



Fig. 12. *Peter the Great and Patriarch Nikon as false prophet and the Antichrist Old Believer picture. 19th century [Anisimova et al. 1995: 102–103]*

As a result, my informants do not wait for Apocalyptic prophecies to be fulfilled. From childhood they have been accustomed to the thought that these prophecies have been fulfilling for centuries. Signs of the coming end of the world are abundant and started to appear long ago (electric wires, iron horses, drying rivers, etc.). The key word here is "accustomed". The entire history of the Old Belief, including during the 20th century, is one of active adjustment of its institutes and cognitive models to the circumstances and the environment (see also [Colfer 1985; Pokrovskii 1992; Robson 195; Rogers 2009; Kostrov 2010]).

The mutual adjustment of the imposed Communist project and the local symbolic language took many decades, yet finally, by the end of the Soviet era, when three or four generations had seen no other reality than the one in which they lived, the persistent rejection of this reality was smoothed out, everyday tensions mostly disappeared, and the earlier alienation itself became part of the collective memory on both family and community levels.

List of respondents

Resp. 1 — V. T. G., f., 1946, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 2 — M. I. B., f., 1935, Severny Kommunar, Sivinsky Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, 2013.

Resp. 3 — A. E. Ch., f., 1940, Vereshchagino, Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, E. V. Gradoboynova, N. V. Litvina, 2011.

Resp. 4 — A. A. L., f., 1942, Sepych, Vereshchagino Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, 2013.

Resp. 5 — A. M. P., m., 1966, Sepych, Vereshchagino Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 5a — A. M. P., m., 1966, Sepych, Vereshchagino Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, 2013.

Resp. 6 — P. A. S., f., 1960, Timjony, Kez Distr., Udmurtia, rec. by O. B. Khristoforova, 2013.

Resp. 7 — L. P. Zh., f., 1935, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 8 — A. F. V., f., 1926, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 9 — A. F. B., f., 1935, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 10 — V. L. P., f., 1958, Sepych, Vereshchagino Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, 2013.

Resp. 11 — V. F. N., f., 1922, Sepych, Vereshchagino Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, 2013.

Resp. 12 — U. F. B., f., 1931, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 13 — E. V. M., f., 1927, Sepych, Vereshchagino Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 14 — E. A. G., f., 1959, Kuliga, Kezsky Distr., Udmurtia, rec. by O. B. Khristoforova, 2011.

Resp. 15 — L. D. G., m., 1939, Sepych, Vereshchagino Distr., Perm Krai, rec. by O. B. Khristoforova, E. V. Gradoboynova, N. V. Litvina, 2011.

References

Anisimova, T. V. et al. (Eds.) (1995). *Otkrovenie sv. Ioanna Bogoslova v mirovoi knizhnoi traditsii: Katalog vystavki* [Revelation of St. John the Theologian in the world book tradition: Exhibition catalogue]. Indrik. (In Russian).

Antonov, D., & Maizul's, M. (2013). *Anatomiia ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell: Guide to visual demonology in medieval Russia]. Forum; Neolit. (In Russian).

Breshchinskii, D. N. (1979). Zhitie Korniliia Vygovskogo kak literaturnyi pamiatnik i ego literaturnye sviazi na Vygu ["Life of Kornilii of the Vyg" as a literary monument and its literary connections in Vyg]. In D. S. Likhachev (Ed.). *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* (Vol. 33, pp. 127–141). Nauka; Leningradskoe otdeleniie. (In Russian).

Colfer, A. M. (1985). *Morality, kindred and ethnic boundary: A study of the Oregon Old Believers*. AMS Press.

Crummey, R. O. (1970). *The Old Believers and the world of Antichrist; the Vyg community and the Russian state, 1694–1855.* Univ. of Wisconsin Press.

Kain, K. M. (2005). Patriarch Nikon's image in Old Believer culture(s): A comparative, semiological and iconographical analysis of the tales about Nikon inspired by the "Life of Kornilii". In I. V. Pozdeeva (Ed.). *Mir staroobriadchestva, Vol. 6: Traditsionnaia kul'tura Permskoi zemli* (pp. 141–168). Remder.

Khristoforova, O. (2010). *Kolduny i zhertvy: Antropologiia koldovstva v sovremennoi Rossii* [Witches and victims: Anthropology of witchcraft in present-day Russia]. OGI; RGGU. (In Russian).

Kostrov, A. V. (2010). Sovetskaia vlast' i staroobriadtsy Baikal'skoi Sibiri v 20-e gg. XX v. [Soviet power and Old Believers of Baikal Siberia in the 1920s]. *Novyi istoricheskii vestnik, 2010*(1, no. 23), 35–42. (In Russian).

Peretts, V. N. (1900). Slukhi i tolki o Patriarkhe Nikone v literaturnoi obrabotke pisatelei XVII—XVIII vv. [Rumors and gossip about Patriarch Nikon in the literary treatments by writers of the 17th–18th centuries]. *Izvestiia Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk, 5*(1), 123–190. (In Russian).

Pokrovskii, N. N. (1992). Traditsii i novatsii v dukhovnoi zhizni russkogo staroobriadchestva [Traditions and innovations in the spiritual life of the Russian Old Believers]. In N. N. Pokrovskii, & R. Morris (Eds.). *Traditsionnaia dukhovnaia i material'naia kul'tura russkikh staroobriadcheskikh poselenii v stranakh Evropy, Azii i Ameriki* (pp. 6–12). Nauka. (In Russian).

Robson, R. R. (1995). *Old Believers in modern Russia*. Northern Illinois Univ. Press.

Rogers, D. (2009). *The Old Faith and the Russian land: A historical ethnography of ethics in the Urals*. Cornell Univ. Press.

Sokolova, L. V. (1989). Povest' o greshnoi materi [The Tale of the Sinful Mother]. In D. S. Likhachev (Ed.). *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi, Vol. 2: Vtoraia polovina XIV–XVI vv.* (pp. 233–234). (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ольга Борисовна Христофорова
доктор филологических. наук
старший научный сотрудник,
Научно-образовательный центр,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва,
Миусская пл., д. 6
✉ *okhrist@yandex.ru*

Information about the author

Olga B. Khristoforova
Dr. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Research
and Education Center, Russian State
University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
✉ *okhrist@yandex.ru*

Э.-Б. М. Гучинова [a]
https://orcid.org/0000-0002-9901-0131
✉ *bairjan@mail.ru*

Ц. Б. Селеева [b]
https://orcid.org/0000-0002-3285-3038
✉ *tsagana007@mail.ru*

[a] *Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Могут ли угнетенные петь? Калмыцкие песни о выселении в Сибирь

Аннотация. Статья посвящена калмыцким народным песням о депортации в Сибирь (1943–1957). Цель статьи — показать калмыцкие песни сибирского цикла как особый песенный жанр, его фольклорную специфику и то, как меняется их прагматика в зависимости от политического контекста за последние 80 лет. Исследование основано на корпусе из 80 текстов на калмыцком языке. Песни были собраны среди народных исполнителей в Калмыкии; также используются архивные записи, социальные сети и опубликованные тексты. В статье дается фольклорный анализ сюжетов, стилистики, отражения малых жанров фольклора в текстах песен; показано, как сложившаяся традиция сибирской песни оперирует собственным фондом разнотипных констант и формул. Особое внимание уделено прагматике сибирских песен в связи с исторической политикой государства; показано, как складывался исполнительский канон. Песни сибирского цикла стали особым источником о жизни и чувствах калмыков как своего рода музыкальные эгодокументы, отражающие мысли и чувства сосланных. Авторы показывают, что сибирские песни были единственной публичной формой протеста и способом заявить о страдании калмыков как группы.

Ключевые слова: фольклор, народные песни, калмыки, депортация, репрессии, этническая идентификация, Сибирь, память

Благодарности. Статья выполнена согласно планам НИР ИЭА РАН (введение, разделы «В тюрьму за песню», «Исполнение песен после 1957 г.», заключение, написанные Э.-Б. М. Гучиновой) и в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС (раздел «Поэтика и стилистика сибирских песен», написанный Ц. Б. Селеевой).

© Э. Б.-М. ГУЧИНОВА, Ц. Б. СЕЛЕЕВА

Для цитирования: *Гучинова Э.-Б. М., Селеева Ц. Б.* Могут ли угнетенные петь? Калмыцкие песни о выселении в Сибирь // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 84–106.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-84-106

CC BY

Поступило в редакцию 10 мая 2023 г.; принято к печати 11 октября 2023 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024
Articles

E.-B. M. Guchinova [a]

https://orcid.org/0000-0002-9901-0131
✉ *bairjan@mail.ru*

Ts. B. Seleeva [b]

https://orcid.org/0000-0002-3285-3038
✉ *tsagana007@mail.ru*

[a] *N. N. Miklukho-Maklai Institute of Ethnology and Anthropology, Russia Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

Can subalterns sing? Kalmyk songs about their exile to Siberia

Abstract. The article deals with Kalmyk folk songs about the deportation of the Kalmyk people to Siberia (1943–1957). The purpose is to exhibit the Siberian cycle of Kalmyk songs as a special genre, to elucidate its folklore specifics and to show how its pragmatics have changed depending on the political context during the last 80 years. The study is based on a corpus of 80 texts in the Kalmyk language. The songs were collected among folk song performers in Kalmykia, and from archival recordings, social networks and published songs. The tradition of the Siberian song operates with its own fund of various types of constants and formulas. The article provides an analysis of plots, stylistics, reflections of small genres of folklore in song texts. Particular attention is paid to the pragmatics of Siberian songs in connection with the historical policy of the state, to the development of the performing canon and to the role of songs in the process of ethnic identification and collective memory. The songs of the Siberian cycle have a special role: these local voices became a vital source about the life and feelings of the Kalmyks in 1943–1957, as a kind of musical ego-documents reflecting the thoughts and feelings of the exiles: bewilderment, bitterness, resentment, hope. The authors show that the Siberian songs were the only public form of protest and a way to proclaim the suffering of the Kalmyks as a group.

Keywords: folklore, folk songs, Kalmyks, deportation, repressions, ethnic identification, Siberia, memory

© E.-B. M. GUCHINOVA, & TS. B. SELEEVA

Acknowledgments. The article was written in accordance with the research plan of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences (Introduction, sections “In jail for a song”, “Performing songs after 1957”, conclusion by E.-B. M. Guchinova) and on the basis of the RANEPA state assignment research programme (section “Poetics and stylistics of Siberian songs” by Ts. B. Seleeva).

To cite this article: Guchinova, E.-B. M., & Seleeva, Ts. B. (2024). Can subalterns sing? Kalmyk songs about their exile to Siberia. *Shagi / Steps, 10*(1), 84–106. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-84-106



Received May 10, 2023; accepted October 11, 2023

Введение

Как и во многих культурах, песни сопровождали калмыков с рождения. Важные события фиксировались в песнях, которые были подобны современным газетным публикациям — хроникам событий или биографическим очеркам, некрологам или передовицам. Часто названия песен содержат личные имена и фиксируют конкретную историю и чью-то подлинную судьбу. В песне формулировались и передавались личные чувства, которые, если попадали в нерв эпохи, становились коллективным переживанием личного события. В ходе модернизационного процесса в XX в., когда люди стали ценить свои эмоции и учились свободно писать о своих чувствах, выражая свою субъектность, песни были орудием воспитания «советского человека», музыкальным средством внедрения новых норм общества.

В декабре 1943 г. калмыки тотально были высланы из своих мест проживания (см.: [Бакаев и др. 1993]). За сутки они лишились всего имущества, оказались вне закона, обнаружили себя в товарном неотапливаемом вагоне, в котором темно, тесно, холодно, нет продуктов. Депортированы были женщины, старики, дети, комиссованные солдаты, так как здоровые мужчины воевали на фронте — 21 129 взрослых калмыков [Максимов 2010: 344]. Красноармейцев калмыцкого происхождения в марте 1944 г. отозвали с фронта под предлогом формирования национальной военной части в г. Молотове (ныне Пермь). Рядовые и сержанты оказались в трудовом лагере Широклаг, а офицеры поехали в Сибирь. Эти сюжеты — изгнание из дома, дорога в Сибирь, Широклаг и первые месяцы в Сибири — остались в исторической памяти калмыков как самые болезненные из всего периода депортации и были отражены в песнях.

Это был период, когда народ и его культура оказались невидимыми в публичном советском пространстве. Калмыцкая АССР исчезла с карты СССР, Элиста была переименована в Степной, из библиотек исчезла вся литература, связанная с калмыками, статья «Калмыки» была исключена из «Большой советской энциклопедии» при подготовке к печати. Теперь калмыки могли располагать только теми формами культуры, которые оставались в памяти и навыках высланных.

Сибирской ссылке посвящено немало народных песен; одни их авторы известны, другие — нет; многие песни не сохранились в полном объеме. Эта статья написана на основе корпуса из 80 текстов из сборников песен [Оконов 1989; Цебиков 1991; Гәрән 2006], книг [Биткеев 1993; Горяева 2011; Хабунова 2018], с видео- и аудиозаписей, представленных в проекте «Калмыцкое культурное наследие» на сайте MIASU (Кембриджский университет)[1], в социальных сетях и на канале YouTube, из частных собраний (Г. А. Доржиевой, Ц. Н. Цагадинова, Л. П. Азыдова), а также из самозаписей исполнителей. Мы назовем их песнями сибирского цикла, или сибирскими песнями. Многие их них и имеют название «Сиврин дун» (Сибирская песня). Другие названы по первой строке: «Декабрь сарин хөрн нәәмн» (Двадцать восьмого декабря), «Халта декабрь» (Суровый декабрь) или в соответствии с сюжетом: «Хальмгудыг нүүлһснә туск дун» (Песня о выселении калмыков), «Һашута цагин дун» (Песня горестных времен), «Киитн Сиврт күрсн хальмгуд» (В холодную Сибирь прибывшие калмыки) и пр.

О цикле сибирских песен калмыков существует определенная литература [Биткеев 2003; Басангова, Манджиева 2003; Борлыкова, Омакаева 2013, Борлыкова 2013, Болдырева 2020, Басангова 2023]. В 2000-е годы к сибирским песням обратились фольклористы, предлагая их общую характеристику [Биткеев 2003; Басангова, Манджиева 2003]. Это были не специальные исследования, а тезисы докладов на конференциях, посвященных депортации. Авторы научных статей о сибирских песнях ставили конкретные исследовательские задачи («репрезентация образа вождя народов» [Борлыкова, Омакаева 2013], опыт кластерного описания лексики [Борлыкова 2013]) или останавливались на изучении репертуара конкретного исполнителя [Борлыкова 2013; Болдырева 2020].

Сибирские песни иногда относят к песням-плачам [Биткеев 2003; Басангова, Манджиева 2003]. На наш взгляд, жанр песни-плача как части похоронного ритуала не был характерен для калмыцкой культуры, в которой эмоциональное публичное выражение чувств, особенно горевание, осуждалось. Также нельзя отнести их к историческим (ср. [Басангова 2023]). Цель исторических песен — запечатлеть событие после его завершения, понимая его масштаб и последствия. Сибирские песни в советские годы были написаны изнутри ситуации даже после возвращения, потому что травматическая ситуация для многих психологически продолжалась, и песня адресовалась ровесникам, имеющим такой же опыт, которым не нужно ничего пояснять. Только в 2010-е годы стали появляться песни, которые можно отнести к историческим. Они написаны извне сибирского опыта и адресованы широкому кругу слушателей.

Сибирскую песню можно выделить как самостоятельный жанр калмыцкой песни, и здесь трудно согласиться с Н. Ц. Биткеевым, считавшим, что в «сибирской песне нет ничего от традиционной песенной куль-

[1] URL: https://www.kalmykheritage.socanth.cam.ac.uk/common/kalmyksinrussia.php?classif=32&language=en.

туры» [Биткеев 2003: 68]. Мы покажем, что сибирская песня была ответом культуры на экзистенциальные вызовы. При некоторой близости сибирских песен к «песням борьбы» [Лурье 2020] и к «песням неволи», которые рождались у остарбайтеров в Германии [Чистов, Чистова 1998], у русских солдат в японском плену [Кляус 2022] и т. п., все же они не относятся к указанным категориям. В этой статье мы постарались сконцентрироваться на сибирской песне как самостоятельном жанре калмыцкого фольклора, укорененном в традиции; по форме она относится к *ахр дун* («короткой песне») и близка к лирической песне, которая рождалась в дороге как внутренний монолог кочевника.

Цель этой статьи — показать калмыцкие песни сибирского цикла как особый песенный жанр, его фольклорную специфику и то, как меняется их прагматика в зависимости от политического контекста. Для этого мы подходим к сибирской песне как к форме освоения репрессированными социальной ситуации, отражающей условия высылки, чувства и мысли депортированных в непривычных климатических и социальных условиях.

Песни сибирского цикла стали особым источником о жизни и чувствах калмыков в 1943–1957 гг. как своего рода музыкальные эго-документы, отражающие мысли и чувства сосланных, выраженные наедине с собой: недоумение, горечь, обиду, надежду. Нередко это внутренний монолог, оспаривающий Указ Президиума Верховного Совета СССР от 27 декабря 1943 г. «О ликвидации Калмыцкой АССР и образовании Астраханской области в составе РСФСР» и правомерность операции «Улусы», как была названа акция 28 декабря по выселению народа. Яркие детали тех событий, зафиксированные в песнях, придают фольклорному жанру документальность.

Все песни о депортации написаны на калмыцком языке. В условиях, когда калмыки были оклеветаны, стигматизация стала своего рода конфирмативным актом, стимулом для усиления этнической идентичности. Для изучения таких подавляемых социальных групп фольклорные тексты оказываются едва ли не главным доступным исследователю культурным продуктом [Архипова и др. 2017: 6][2]. Долгое время считалось, что калмыки не рассказывали об опыте «наказанного народа». Оказывается, что это не совсем так. То, о чем нельзя было рассказать, можно было пропеть. Но событие в песне отражается по ее законам: часто не прямо, а через образы природы, описание чувств и другие детали, которые давали слушателю возможность дорисовать событие.

В одной из песен было сформулировано: *Кел-амн уга мана хальмгуд* (Безъязыкие наши калмыки). В это время многие взрослые калмыки и дети, включая учеников начальных классов, не знали русского языка и поэтому оставались «бессловесными». К тому же люди были оглушены катастрофой их жизни и находились в состоянии апатии. То, что песней

[2] Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, произведен иностранным агентом Архиповой Александрой Сергеевной, содержащейся в реестре иностранных агентов.

зафиксирована безмолвность «подчиненных», говорит, что не все депортированные были субалтернами, у кого-то рождалась рефлексия на молчание, отраженная в песне.

Когда мы изучаем депортацию и годы ссылки калмыков, важным становится принадлежность к поколению. «Поколение-1» было выслано в 1943–1944 гг., на его плечи выпали основные тяготы депортации. Представители «поколения-2» родились в Сибири, когда жизнь понемногу налаживалась, для них Сибирь — малая родина. «Поколение-3» родилось уже в Калмыкии, но хотя ссылка народа длилась задолго до рождения его представителей, остается важной для этого поколения постпамяти (см.: [Хирш 2021: 7]).

Поэтика и стилистика сибирских песен

Сложение и бытование сибирских песен в фольклорной традиции калмыков имеет свои особенности. Ее основу составляют песни-хроники («Двадцать восьмого числа месяца барса», «Суровый декабрь», «Краснокистные калмыки»[3] и др.), непосредственно описывающие события и переживания того времени. Переходя из уст в уста, песни впоследствии зажили самостоятельной жизнью, шлифуясь и дорабатываясь в процессе бытования, в результате в традиции остались наиболее востребованные и отвечающие мыслям и чувствам большинства. К таковым можно отнести песни известных народных исполнительниц Бовуш Амбековой, Булгун Манджураковой, Цасты Джарагаевой, Таисии Тягиновой и др.

С возвращением на родину стали появляться авторские песни-воспоминания («Песня горестных времен», «Как только нас не называли», «Песня мальчика-сироты» и др.). Песни-воспоминания созданы и звучат голосами зрелых людей, тех, кто еще детьми был сослан в Сибирь. В них возникает тема памяти о Сибири — о том, что невозможно забыть. К старшим носителям традиции присоединилось поколение рожденных в Сибири.

Современные песни созданы на основе народных сибирских песен раннего периода. Исполнители часто компонуют текст из отдельных куплетов разных песен или видоизменяют уже известную песню на свое усмотрение, сокращая, вводя припевы. Так, композитор и исполнитель Аркадий Манджиев включил в песню «Двадцать восьмого декабря» показавшиеся ему наиболее значимыми строфы из нескольких известных народных песен. Народная песня «Жизнь в Сибири» в современной обработке популярного исполнителя Бада Чимидова сократилась на две строфы и дополнилась припевом.

Фольклорная традиция сибирской песни в настоящее время еще жива, о чем свидетельствуют полевые записи. Их исполняют люди разных поко-

[3] «Краснокистные калмыки» (калм. *улан залата халъмгуд*) — одна из формул этнического самоназвания. Красная кисть на головном уборе — этноотличительный знак четырех ойратских племен, предков калмыков.

лений, среди которых существует линия преемственности внутри семьи и внутри рода. Так, джангарчи Дорджи Нандышев исполняет сибирскую песню, которую пела его мать; Ляля Бадмаева на конкурсе песни им. Улан Лиджиевой в 1990 г. исполнила песню своего дяди. Представители калмыцких родов, таких как хошеуты, бага-чонос, шарнут-чонос и др., поют песни о Сибири старшего поколения.

О сюжете сибирских песен можно говорить как об особой форме повествования, в основе которой лежит мотив или сюжетная ситуация, служащие поводом для выражения мыслей и чувств. Песенный нарратив о ссылке складывается в сюжет как хроника реальных событий: внезапное выселение; мольба к божествам; оставление родных земель, дома, скота; долгая дорога и тяготы пути, жизнь в Сибири, полная лишений и бед. Первые сибирские песни включали мотивы выселения; сожаления об оставленных родной земле, доме, о скоте; дороги. Созданные впоследствии песни дополнились мотивами прибытия в Сибирь, жизни в Сибири, испытаний, разлуки с родными или их утраты, тоски по родине, надежд на возвращение на родину. Более поздние песни включают все ранее перечисленные мотивы и дополняются возвращением на родную землю и воспоминаниями о Сибири.

В традиции сибирской песни наблюдаются ряд трансформаций: частичная утрата текстов, бытование сокращенных вариантов, наличие «кочующих» фрагментов песен. Кроме песен с последовательным ходом повествования в сибирском цикле встречаются варианты, в которых последовательность событий нарушена, что является следствием поздней контаминации песен. Так, в начале песни «Сиврин дун» рассказывается о жизни в ссылке и тоске по родине, а затем следует повествование о выселении и дороге в Сибирь. В современной традиции встречаются тексты, сконтаминированные из двух-трех отдельных текстов. Такова, например, «Сибирская песня», состоящая из 13 строф (в среднем песни сибирского цикла насчитывают 4–8 строф), при этом мотивы содержательно разнятся, что свидетельствует о разных песенных источниках.

Отсутствие в тексте строгой последовательности событий, по мнению Н. Н. Рычковой, приводит к тому, что строки начинают «кочевать» из одной песни в другую. Такие песни, по мнению исследовательницы, имеют слабосвязанную структуру, дающую возможность варьировать порядок строк внутри текста, а также заимствовать фрагменты из других текстов без ущерба смыслу [Рычкова 2015: 128]. Для фольклорной песни такие вариативные изменения, как сокращение, добавление строф и строк и их перестановка в целом типичны [Burns 1989].

Поэтику и стилистику сибирских песен определяет фольклорный принцип типизации. Сложившаяся традиция оперирует собственным фондом разнотипных констант и формул: типические слова и образы, стереотипные выражения, постоянные эпитеты и др. В основе языка народных песен лежит устнопоэтическая речь, обладающая своими поэтикой и формульным стилем.

В первых строках большинства сибирских песен событийное время передано устойчивой формулой, обозначающей конкретную дату — 28 декабря 1943 г., названную «проклятым днем»: *Декабрь сарин хөрн нәәмн / Делкәд харш өдр билә* («Двадцать восьмое декабря / На свете было проклятым днем»). Тотальность выселения народа подчеркивается формульным выражением «всех калмыков / калмыцкий народ разом сослали», ср. *Дегц хальмгудыг нүүлһлә* («Всех калмыков высылали»). Чувства обиды и горечи от несправедливого наказания народа передана в строках: *Нүүлтә, буйнтаһинь / Йилһсн болхнь яһна* («Грешных и добродетельных / Если бы различали»).

Картина внезапного выселения передается описанием того, что было оставлено: *Ааһта цәнь келгәтә үлдв* («Налитый в пиале чай остался»); *Эмәлтә мөрдүднь тохата үлдв* («Оседланные лошади на привязи остались»); *Улан-һалзн үкрмүднь мөөрлдәд үлдв* («Красно-пестрые коровы, мыча, остались»); *Уята нохаснь хатрад үлдв* («Собаки, что были на привязи, [срывались], бежали следом, остались»); *Аав-ээҗин зөөсн зөөр / Арһсн мет болж, арднь үлдәд бәәнә* («Родителями нажитое добро, / Словно кизяк, оставлено»).

Песенная хроника запечатлела, как во время выселения людей сначала грузили в «американские машины», а затем в вагоны для перевозки угля: *Буркәтә америкин машиннь / Бүләр-бүләр суулһла* («В крытые американские машины / Семьями рассадили»); *Нүүрс ачдг товарняк-вагон / Нүүлһхин төлә сулдхад бәәнә* («Для погрузки угля товарняки-вагоны / Для выселения освобождают»). Дорога запомнилась красными вагонами, набитыми людьми, которые ехали, молясь и плача, страдая от голода и холода, переживая смерть родных: *Улан ширтә вагоннь / Уульдулад, шууглдулад авад һарла* («В красных вагонах / С плачем и шумом вывозили»).

Сибирь описывается как земля с жестокими морозами, глубоким снегом и глухими лесами: *Шүрүн кииттә шуһу тайга* («С суровыми холодами глухая тайга»). Жизнь в суровых климатических условиях для калмыков была непривычной. Прибывших расселили по Сибири дисперсно и разлучили с родственниками: *Учрад ирсн хойр саднь / Ууҗхин селгән болв-ла, болв-ла* («Неразлучным двум родичам / Расстаться время пришло»). Лишенные родственной поддержки, многие были обречены на тяжелое существование и гибель.

Жизнь в Сибири стала испытанием для народа: *Килнц уга хальмгуд / Көрәд, өлсәд йовна* («Безвинные калмыки / Мерзли, голодали»). В первые годы жизнь была тяжелой — сказывались отсутствие бытовых условий и голод: *Көрә боднцг теҗәлтә болв* («Мерзлой картошкой питаться стали»). Стояла необходимость выживания и помощи родным: *Эврә бийән гинә даах яахув? / Ээҗ-аав хойр зовсн яахув?* («Как себя прокормить? / Как помочь страдающим родителям?»). Самым большим горем была смерть близких: *Кецү күчр бәәдлднь / Көгшдүд, бичкдүд хорна-ла* («От крайне тяжелой жизни / Старики, дети гибли»). Истощенным калмыкам приходилось работать «до черного пота»: *Мөстә-цаста һазрт / Мана шүүсиг шимлә* («В ледя-

ных снежных землях / Выжимали наши соки»). Тяжелая жизнь подавляла чувства и эмоции людей: *Бичә уулий — гихинә,* / *Төрүц болҗ өгхш-лә.* / *Бичә зовий — гихинә,* / *Түрү бәәдл тәвхш-лә* («Не плачь — говорю себе, / Но не получается. / Не горюй — говорю себе, / Но нужда и беда не отпускают»).

Бесконечная тоска по родине отражалась формулой *Эңкр һазран санхнь* / *Элкм мини урсна* («Как вспомню родную землю, / Душа моя болит»). Со временем возникают мысли о возвращении: *Сиврт туугдсн хальмгуд,* / *Селгән кезә ирхмб?* («В Сибирь высланные калмыки, / Когда же наступят перемены?»). Надежда на возращение на родину выражается поговоркой *Цаг селгәтә* («Время переменчиво»).

В сибирской песне используются различные тропы: эпитеты, метафоры, гиперболы, сравнения. Депортация из калмыцких степей метафорически предстает как внезапно возникшая и поглотившая всех «огненная стихия», с которой народ бессилен был справиться: *Һалын-ла һалвд харһад яла* / *Һазрасн көндрәд-лә одва-ла* («С огненной стихией столкнулся [народ] / И выселен с родных мест»). Ссылка отождествляется с дзудом — известным калмыкам-скотоводам бедствием, когда в зимний период домашний скот гиб от бескормицы; такое же бедствие постигает в песне и людей: *Өнр-лә, өсклңг-лә хальмг улснь* / *Өлән-лә, зудла-ла харһва* («В достатке жившие калмыки / Встретились с дзудом»). В песнях обнаруживаем фольклорную метафору, образно передающую расселение калмыков по сибирским краям: *Улан гинә залата* / *Хальмгудынь гинә-лә,* / *Уулын бел болһнар* / *Тарахад хайна-ла* («С красной кистью / Калмыков / У подножия каждой горы / Раскидали»). Приход весны с дождями и зеленью, покрывшей черную землю, становятся признаками робкой надежды на счастливые перемены: *Хур орсн цагтнь, цагтнь,* / *Хар һазрнь көкрх, көкрх.* / *Хөвнь ирсн цагтнь, цагтнь,* / *Хальмг чигн җирһх, җирһх* («Когда пойдут дожди, / Черная земля покроется зеленью. / Наступит время, / Даже калмыки счастливо заживут»). Наступление долгожданных перемен также передается через метафорический образ оттепели: *Цасн-ла цальгрҗ-ла хәәлвә* («Снег растаял, пришла оттепель»).

Эпитет *халта* ‘суровый’ в строке *Халта декабрь сарднь* («В суровом месяце декабре») отсылает и к суровым морозам, и к суровым временам в жизни калмыков. Дорога в ссылку запомнилась эшелонами, скорость которых сравнивалась с ветром: *Салькн болсн машинь* («Быстрая как ветер [поезд-]машина»); цвет железнодорожных составов обозначен колоративными эпитетами «красный», «зеленый», «желтый», «светлый», «черный». В действительности вагоны, в которых перевозили калмыков, были красного и зеленого цветов, остальные цвета используются в песнях символически или сообразно стихотворной рифме.

Сибирь, как неизведанное и чуждое пространство для калмыков, описывается через образы природы: ветер, морозы, просторы, тайга, звери, деревья — и характеризуется эпитетами *киитн Сивр* («холодная Сибирь»), *хол һазр* («далекие земли»), *догшн киитн* («суровые морозы»), *Сиврин цаста ачу* («снежные сибирские просторы»). Сибирь ощущалась холодной в

прямом и переносном смыслах, а также воспринималась как *харңһу Сивр* («темная Сибирь»), в которой калмыки не видели жизненного просвета.

Жизнь спецпереселенцев описывается через эмоционально-оценочные эпитеты, имеющие отрицательные коннотации: *харалта цасн* («проклятый снег»), *кецү кучр бәәдл* («крайне тяжелая жизнь»), *көөрк хальмг әмтн* («бедный калмыцкий народ»). Образ родной степи передается через положительно окрашенные эмоционально-оценочные эпитеты: *байрта һазр* («радостная земля»), *җирһлтә һазр* («счастливая земля»).

Гиперболой передается восприятие военных, осуществлявших операцию «Улусы», казавшиеся бесчисленным мировым войском: *Делкән олн цергин / Дотрк ухань медгдхш* («Все войска мира [собрались]. / Неведомо, что они замышляют»).

Для калмыцкой и монгольской песенной традиций характерны зачины с природными образами. В сибирских песнях также используется поэтический прием образного параллелизма, когда вначале дается символический образ природы, а затем следует реальный жизненный образ. Природный образ используется для усиления эмоциональной выразительности реального образа. Так, печальный крик гуся напоминает герою о далекой родине: *Һалун шовун доңһдна — / Һазр-усн сангдна* («Птица гусь кричит — / Родина вспоминается»), а красивый зверек белка напоминает о страданиях в Сибири: *Кермн гидг аңнь, / Кедү сәәхн аңв. / Киитн Сиврин зовлнгнь / Кезә, кезә мартхув?* («Зверек, называемый белка, / Какой красивый зверек. / Мучения холодной Сибири / Когда забуду?»).

В сибирские песни органично вошли тексты малых жанров калмыцкого фольклора — харалов (проклятий), йорялов (благопожеланий), магталов (восхвалений). Эти жанры связаны с ритуалами заклинаний и основаны на вере в магическую силу слова: считается, что произнесение йорялов и магталов несет благотворное воздействие, а харалы произносят с целью нанести вред адресату. В песнях они даются в виде кратких формульных высказываний. Харалы звучат с восклицательной интонацией, передавая возмущение советской властью и персонально И. В. Сталиным: *Маниг туусн Сталин, / Махичн ноха идтхә!* («Нас сославший Сталин, / Пусть твое тело (букв. мясо) едят собаки!»).

В виде заклинательных благожелательных формул встречаются йорялы-благопожелания: *Менд эрүл йовцхай* («Но быть нам всем живыми и здоровыми!»); *Улан залата хальмгуд / Утдан сәәтә болтха!* («Пусть у краснокистных калмыков / Все будет хорошо!»); *Деед бурхнь өршәтхә!* («Да покровительствует Всевышний нам!»).

В ряд песен включены магталы: *Һал дүңгә Манҗин Увш* («Как огонь Манджин Увш»); *Әәлд дүүвр Манҗин Увш* («Самый достойный в нашем аиле Манджин Увш»); *Цегән шар Манҗин Увш* («О, светлолицый Манджин Увш»). Здесь упоминается Манджин Увш — солдат, ушедший на войну в 1941 г.; о нем поет молодая жена, ждущая его в Сибири.

Испытания, выпавшие на долю народа, трактуются как предопределенные судьбой, ниспосланные божеством-покровителем Заячи, вы-

казывающем к человеку как доброжелательное, так и недоброжелательное отношение. Калмыки считали, что «счастье испытывают только при жизни, его можно потерять, оно может уйти, разрушиться от совершения неверных действий» [Шараева 2009: 639]. Выселение описываются именно как утрата народом счастья-*киш*г: *Киитн улан вагонднь / Кишгнь чилсн хальмгуд, / Көлдәд, өлсәд үкнә-лә* («В холодном красном вагоне / Калмыки, лишившиеся счастья, / От голода и холода умирали»).

Счастье в народных представлениях калмыков связано с материальным и жизненным благополучием, спокойной жизнью в достатке в своих кочевьях. Ссылка лишила их всего — выращенного скота, дома, привычной сытной пищи — вареной баранины и молочного чая, — нажитого добра. Но наибольшую скорбь вызывала разлука с родными землями и родной степью: *Элвг у тееги мини, / Өнчрәд, ардм үлдлә* («Изобильная, широкая степь моя, / Осиротев, осталась позади»).

В монгольской мифологии идея небесного заступничества понимается как покровительство народу и наделение его судьбой [Неклюдов 2019: 67]. По дороге в Сибирь калмыки возносили молитвы божествам, духам предков, веря в их защиту и покровительство: *Деедстән зальврад һарла* («С молитвой всевышним выехали [они]»). Испытав в дороге голод и холод, смерть близких, они в отчаянье вопрошали: *Хальмгудын зальврдг бурхднь / Хама-ла йовдг болхмб?* («Бурханы, которым молились калмыки, / Где же они?»).

Возвращение калмыков на родину, как отмечается в одной из песен, стало возможным благодаря покровительству Белой Тары: *Цаһан-ла Дәркнь өршәҗәлә / Цугтан һазртан ирцхәвә* («Под защитой Белой Тары / Все возвратились домой»). Белая Тара наряду с Зеленой Тарой у калмыков является особо почитаемым божеством. В буддийской традиции она известна как милосердная заступница, вобравшая в себя мудрость многих будд, обладающая способностью спасать живые существа и подавлять негативные проявления кармы.

В тюрьму за песню

К 1935 г. исполнение антисоветских фольклорных текстов было выделено Прокуратурой СССР в особую группу преступлений: «исполнение и распространение контрреволюционных рассказов, песен, стихов, частушек, анекдотов и т. п.» [Верт, Мироненко 2004: 237]. В то время песни сочиняли многие. Почти в каждом хотоне жили люди, кто мог складно рассказать историю под три аккорда домбры.

Песни о Сибири были формой проговаривания длительного травматического события и осознания его как возможности сопротивления. Тексты различались по степени радикальности оценок. В одних песнях просто описывались положение и чувства автора, в других содержались критика и осуждение власти, вплоть до проклятий в адрес высших лиц. Как вспоминали позже респонденты, в комендатуре, куда калмыки ходили ежемесячно для регистрации, их расспрашивали, о чем говорят калмыки между собой и о чем поют:

> Как-то неудобно было ходить. Комендант ‹...› у меня все спрашивал: какие песни поют на вечерке? А я говорила — поют и поют, ну и хорошо [Гучинова 2008: 212].

Тех, кто пел, наказывали. Восемнадцатилетняя Вера Попова (1925–2011) была арестована за песню о выселении и осуждена по статье 58.10, ч. 2 на семь лет лагерей. [Панькин, Папуев 1994: 71]. Двадцатидвухлетний лейтенант Санджи Иванов написал в 1944 г. «Песню о выселении калмыков в 1943 г.» (1943 җилд хальмгудыг нүүлһсн туск дун) и получил десять лет лагерей [Омакаева, Борлыкова 2014: 393].

Сколько всего человек были наказаны за сочинение и исполнение сибирских песен, неизвестно. Все-таки фольклорные тексты, по определению анонимные, устные и репрезентирующие взгляды не одного человека, а целой группы, плохо поддавались контролю [Архипова, Неклюдов 2013: 57][4]. Известные и неизвестные авторы начали обсуждать важные для группы вопросы, нашли форму, в которой можно было поделиться своими чувствами и через разделение эмоций почувствовать этническое единство. Ниже приводим одну из известных песен, где отражаются такие мотивы песен сибирского цикла, как выселение народа, несогласие с указом о ликвидации Калмыцкой АССР, прощание со скотом, эмоциональная привязанность к степи, путь по железной дороге в Сибирь, работа на лесоповале.

Декабрь сарин хөрн нәәмнд	**Двадцать восьмого декабря**
Декабрин хөрн нәәмнд	Двадцать восьмого декабря
Дегц хальмгудыг нүүлһлә.	Разом калмыков высылали.
Дегц нүүлһәд һарвчн, / 2 д.	Разом высылали —
Догшн киитнлә харһла.	Пришлось им узнать суровые морозы.
Бәәрндән бәәсн таңһчм	В своих землях живший мой народ
Бүтүһәр нүүлһәд бәәлә.	Скрытно переселили.
Буру уга хальмгудыг / 2 д.	Невиновных калмыков
Буру шиидврт зовала.	По неправедному указу обрекли на муки.
Көк ширтә вагонь	Зеленые вагоны
Күгдләд-күгдләд чичрнә.	Рывками тащит [паровоз].
Эәҗ болсн теегм мини / 2 д.	Степь, мать моя,
Өнчрәд, ардм үлдлә.	Осиротев, осталась позади.
Манурсн өргн теегм,	Бескрайняя степь моя в тумане,
Мал-герм хайгдла.	Дома и скот были брошены.
Мал-герм хайв чигн,	Дома и скот брошены,
Менд эрүл йовцхай!	Да быть нам всем живыми и здоровыми!

[4] Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, произведен иностранным агентом Архиповой Александрой Сергеевной, содержащейся в реестре иностранных агентов.

Эцк, ахнрнь дәәнд
Эңкр Төрскән харсна.
Экнр, дүүнрнь Сиврт
Энрж, зовлң үзнә.

Һалун гидгнь шовунь
Һазран эргәд ниснә.
Һазр эргәд нисв чигн,
Һазр-усн сангдна.

Ө-шуһу модн,
Өрчд күрм цаста.
Харалта эн цаснд
Хальмгуд мод чавчнала.

Кермн гидг аң
Кецү сәәхн аңгв.
Киитн Сиврин зовлңгиг
Кезә мартхв?
Киитн Сиврин зовлңгиг
Альк насндан мартхув?

Отцы и старшие братья на войне
Дорогую Родину защищают.
Матери и младшие в Сибири
Горюют, бедствуют.

Птица, называемая гусь,
Землю свою облетает.
Землю свою облетает,
Родина вспоминается.

Глухой лес,
Снег по грудь.
В проклятом этом снегу
Калмыки рубят лес.

Зверек белка —
Очень красивый зверек.
Холодной Сибири страдания
Когда еще забудем?
Холодной Сибири страдания
В каком возрасте забуду?

(Песня из архива Г. А. Доржиевой,
исполнитель Б. К. Бочкаева)

Песня как форма обсуждения травматических событий была формой протеста, когда авторы и исполнители становились агентами исторического действия. Она также стала формой моральной поддержки, солидарности и идентификации краснокистных калмыков, помогающей осознать депортацию как судьбу сообщества.

Исполнение песен после 1957 г.

В 1957 г. Калмыцкая автономная область была восстановлена в составе Ставропольской области, и сразу же калмыки стали возвращаться в родные степи. В 1958 г. Калмыцкая АО была преобразована в Калмыцкую АССР.

Нациестроительство начиналась заново. Государство поддержало народ конфирмативными акциями, направленными на подготовку национальных кадров в сфере образования и культуры. В восстановленной республике были мобилизованы все на тот момент профессиональные силы. Поставлена первая оперетта на калмыцком языке с хитом «Элистинский вальс» (П. Чонкушов, 1966), появляются песни, написанные профессиональными поэтами, уже двуязычные, которые исполняются под классический аккомпанемент: «Элистинская жемчужная ночь» (С. Каляев), «Элиста, Элиста» (С. Каляев, Н. Грачев) и др.

В годы застоя сибирская тема ушла из публичного пространства. Калмыки старшего возраста не рассказывали о депортации своим детям до

конца 1980-х годов, а сибирские песни исполняли в узком кругу ровесников, которые имели тот же опыт ссылки.

> К бабушке приходили другие бабки, варили чай и другие блюда, а потом они пели песни... Я помню, что они пели и плакали, а я думала зачем петь, если надо плакать. Калмыцкого не знала, да и сейчас не знаю, а пели они на калмыцком. Теперь, я думаю, что они как раз и собирались чтобы вспомнить сибирские невзгоды, помянуть умерших, выразить свои воспоминания песнями[5].

> У меня отец, Хактынов Андрей Цыганович (1931–1999 гг.), в ссылке был в г. Ачинск, Красноярского края) пел Сиврин дун, когда выпьет. Мальчишкой остался сиротой в Сибири и никогда не рассказывал, как ему тогда жилось. Только сейчас я понимаю, что, когда пел эту песню, он всё это вспоминал и все эмоции выходили через эту песню[6].

> Когда за столом говорили о Сибири, мама вспоминала только хорошее: какая природа в Сибири отличная, какая тайга красивая, какая картошка вкусная. Я даже обижалась, почему меня не родили в Сибири? Мама и тетки после двух-трех рюмок, начинали петь песни о Сибири и всегда плакали [Инф. 1].

Но и в годы застоя непроработанная история депортации просилась в песню, и песни появлялись. В начале 1970-х годов бывший широклаговец Николай Уджаев написал песню-воспоминание, назвав ее «Половинка» — по железнодорожной станция, самой близкой к лагерю. Он ее пел дома, немного выпив [Инф. 2].

Хад-чолун, модндь	[В край] камней-валунов и лесов
Хальмгин цергчнр ирцхәв.	Калмыцкие солдаты прибыли.
Хәәкрәд дәврҗәсн хальмгудыг	Отважно ходивших в атаку калмыков
Хәләшго hазрурнь йовулла.	В неизведанный край отправили.
Өндр көк моддуднь	Высокие зеленые деревья
Өндртән көкрҗ yphна.	Ввысь, зеленея, растут.
Өрчәрн дүүрнг ачлврта,	С грудью, полной наград,
Өшәтнрлә сөрглджәсн хальмгудыг,	Калмыков, сражавшихся с врагом,
Дөчн дөрвдгч жилд	В сорок четвертом году
Дегдрүләд, мадниг көөлә.	Беспощадно, жестоко погнали нас.
Дөчнәс даву киитндь	В морозы ниже сорока градусов
Дәәсрлкҗ, мадниг көдллүллә.	Не щадя заставляли нас работать.
Широковский гидг ГЭС-нь.	Широковская ГЭС.
Шүрүн киитгә шуhу тайга.	С суровыми холодами глухая тайга.
Шуукрад киилсн амндь	От тяжелого дыхания рот
Шовhр мөсн урhдмн.	Колкой изморозью покрывается.

[5] Запись Н. Антоновой в социальной сети 28 января 2022 г. Орфография и пунктуация здесь и далее сохранены.

[6] Запись Л. Ивановой в социальной сети 28 января 2021 г.

Сиврин ик ahутн —
Сүркә киитн hазр.
Сарсхр ёлкин бүчртнь
Сарам цасн ширлдмн.

Молотовин нертә областьд
Маниг күргҗ хайла.
Мөстә-цаста hазрт
Мана шүүсиг шимлә.

ГЭС-г тосхҗасн цагла
Гесм чигн өлслә.
Генүлксн олн хальмгудтаhан
ГЭС-иг тосхлhнд орлцлав.

Сибирские просторы —
Очень холодные земли.
Разлапистые ветви елки
Покрыты налипшим снегом.

В область имени Молотова
Нас привезли.
В ледяных, снежных землях
Выжимали наши соки.

Во время строительства ГЭС
Голодал.
Со всеми страдавшими калмыками
Участвовал в строительстве ГЭС.

[Неяченко 1994: 166]

В 1977 г. студенты калмыцкой студии ГИТИСа должны были выступать на первомайском концерте в одном из парков Москвы. Саша Зердеев спел «Сиврин дун» (Сибирскую песню) [Басангова 2023: 74], в которой были жесткие слова о Сталине, имя которого в то время в публичном дискурсе не употреблялось. Тогда для студентов это была возрожденная песня протеста против сталинских репрессий, а для зрителей — просто песня на непонятном языке.

Песни сибирского цикла обычно исполнялись под домбру почти в танцевальном ритме и на слух как скорбные не воспринимаются. Певцы часто пританцовывают во время исполнения, но это обычно сдержанный танец, как бы пластическое сопровождение песни, выражающей скорбь, — будто чувства настолько сильны, что просто стоять во время пения исполнитель не может, его тело поддается власти песни. Но не исключено, что в этом был и элемент конспирации.

В долгий период застоя сибирские песни исполнялись в семейном кругу. После издания закона «О реабилитации репрессированных народов» в 1991 г. их могли исполнять публично только самодеятельные певцы или профессиональные исполнители, выступающие соло. Артисты государственных ансамблей не пели сибирские песни со сцены, так как регламент сотрудника государственного коллектива не позволял им исполнять песни, в которых осуждалась политика советского государства, даже если речь шла о событиях, которое само государство уже осудило. Поэтому и сегодня эти песни исполняют народные коллективы или певцы-солисты.

Сибирские песни остаются актуальными и сейчас, поскольку эта самая хронологически близкая трагедия целого народа. Трудности, которые выпали на его долю и были преодолены, становятся материалом для осознания и оценки прошлого. В постсоветскую эпоху для коллективной коммеморации были определены время — 28 декабря, ставшее с 2004 г. Днем памяти жертв депортации, — и место — мемориал «Исход и Возвращение», созданный Эрнстом Неизвестным и в 1996 г. установленный на

окраине Элисты. Теперь календарь официальных дат республики диктует республиканским властям проводить мероприятия в этот день.

После 1989 г. общество было заинтересовано в разоблачении ВКП(б) — КПСС, газеты охотно печатали любые материалы на тему депортации. Сибирские песни постепенно вошли в песенники 1989 г. и 1991 г., стали звучать на концертах народных коллективов «Эрдем», «Зултурган», Шавдал» и др. Молодое поколение исполнителей подхватывало популярные версии песен; некоторые вспоминали те песни, что пели их родственники, продолжая прямую традицию передачи песен от старших поколений младшим.

Важным фактором в деле примирения с прошлым стали Поезда памяти, первый из которых, «Калмыкия — с благодарностью сибирякам», в 1993 г. совершил маршрут в Сибирь (Тюмень, Омск, Барнаул, Томск, Красноярск, Новосибирск). Второй Поезд памяти в 2001 г. поехал в Барнаул. Третий, «Дети войны — дети Сибири», объехал Сибирь в 2002 г. В каждой поездке участвовали музыкальные коллективы и популярные исполнители, так появились песни о Поездах памяти.

В 2018 г. в Элисте впервые прошел фестиваль сибирской песни. На нем прозвучали народные и современные песни, написанные любителями и профессионалами. Музыкальные номера здесь требовали от аудитории уважения к тому немузыкальному опыту, который привел к появлению песни. Видимо, поэтому меняется манера исполнения сибирских песен: все реже песни поют под домбру, пританцовывая. Современные исполнители аранжируют сибирские песни, драматическая история передается не только через текст, но также подчеркивается голосом и аранжировкой.

В последние десятилетия стали появляться видеоклипы молодых исполнителей, каждый год 28 декабря они републикуются в социальных сетях. Песни долго исполнялись по-калмыцки, как будто проговаривание сибирского опыта возможно только на калмыцком языке. Они стали «акустическими и сюжетными контейнерами для организации индивидуальных и коллективных эмоций» [Ушакин 2019: 17]. Но эти контейнеры не остаются неизменными. Так, Аркадий Манджиев, самый любимый композитор в Калмыкии, в 1990-е годы написал свою музыку к песне «Декабрин сарин 28». Новое звучание песни в сопровождении симфонической музыки сразу задает трагическую тональность.

Вячеслав Убушиев снял игровой черно-белый клип, конструируя документальность событий семейной истории. Представляя себя фронтовиком, нашедшим семью в Сибири, который не мог смириться с несправедливым наказанием, певец возвращает слушателей в 1944 г. — это своего рода «сценическая ритуализация архивных событий и эмоций: дань памяти в форме музыкального шоу» [Ушакин 2019: 16]. Данара Шалханова, Елена Чурюмова и Данара Манджиева снялись в клипах, исполняя сибирские песни в народных костюмах. Калмыки-спецпереселенцы не демонстрировали маркеры этничности в одежде, современные певицы как бы восполняют традиционным платьем нехватку этнических маркеров

у поколения сибирских женщин. Джангарчи Владимир Каруев записал рок-кавер песни «Арат гидг аңгнь» (Зверек, называемый лисой), исполненной в 1977 г. Александром Зердеевым. В этой версии песня начинается со звуков завывающего ветра и стука железнодорожных колес, приобретая особое драматическое звучание. Наконец, рэпер Александр Ванькаев написал композицию на русском языке «Исход и возвращение». Она посвящена деду-фронтовику, в разговоре с которым о войне и Сибири внук переоткрывает для себя историю народа через биографию деда.

Заключение

В общих чертах мы можем проследить, как складывается канон сибирской песни. Первые песни появляются в эшелонах, недаром во многих куплетах все скрежещет, паровоз гудит, колеса бегут. Авторы прощаются со степью, вспоминают, какой скот оставили; одни задаются вопросом, почему власти не отделили виновных от невиновных, другие молятся. В новых местах проживания появляются новые сюжеты: смерть родителей и маленьких детей, голод, холод, лесоповал. Эти песни начинают бытовать среди калмыков, переходят из уст в уста, шлифуются. Самыми популярными оказываются те песни, которые в большей степени отвечают на эмоциональный запрос и содержат объяснительную модель для ссыльных. Происходит своего рода отбор, который определяет самые значимые песни. В 1945–1946 гг. некоторые исполнители подвергаются аресту, другие поют только для проверенной аудитории, третьи дополняют тексты куплетами, содержащими призывы хорошо работать и веру в возвращение на родину.

После восстановления автономии в ряде песен добавляются куплеты о возвращении домой. Но с наступлением эпохи застоя тема депортации вытесняется из публичного пространства, о Сибири не говорят и не поют даже в приватных пространствах.

В годы перестройки, когда были сняты цензурные запреты и тема репрессий возвращается в публичный дискурс, в Калмыкии начинают вспоминать и сибирские песни. Последнее десятилетие показывает большую роль социальных медиа, в которых профессиональные музыканты и любители размещают клипы и ролики с сибирской песней. Но меняется тональность исполнения: песни все чаше аранжируются в драматическом стиле, вместо домбры звучит симфоническое или рок-сопровождение (минусовка), часто исполнение начинается с завывания метели или стука колес идущего поезда. Эмоционально сдержанное исполнение представителей старшего поколения сменилось драматическим. Появляются рэп-композиции на русском языке, понятные всем жителям республики и страны. Калмыцкое поколение постпамяти почти не говорит на родном языке и создает песни на том языке, которым владеет. Теперь сибирская песня не ограничивается рамками группы, а адресована всему большому сообществу.

Исполнение сибирских песен меняется в соответствии с исторической политикой государства, отражая процесс пересоздания идентичности, реагирующего на значение сибирского периода в истории народа. Песни, созданные по следам депортации, были тихой жалобой на судьбу; современные ориентированы на исполнение перед аудиторией, содержат обличение неправовых актов, это истории, которые рассказываются уже не для своих, а для чужих, для которых Сибирь имеет иные коннотации.

Песни сибирского цикла возникали с первых дней депортации и продолжают звучать сегодня. Они артикулировали тревоги и страхи группы в неопределенной экстремальной ситуации, помогая ее членам осознать их, сплотить группу. В песнях видна попытка воссоздать символический миропорядок: авторы апеллируют к божествам, раз их выслали по «указу Верховного Совета» или «любимого Сталина», не пожелавших «отделять виноватых от невиновных». В текстах отражены настроения социального несогласия, которое калмыки переживали на протяжении 13 сибирских лет; они стали песнями сопротивления против незаслуженного обвинения, несправедливого наказания, статуса спецпереселенцев. Песенные тексты сибирского цикла были единственной формой публичного выражения отношения калмыков к происходящему. Это была одна из «тактик слабых» (М. Серто). Песни были призваны давать необходимый выход эмоциям, которые не могли быть выражены прямо, переводя недовольство властью в фольклорную форму, позволяя авторам и исполнителям проявить солидарность с другими членами стигматизируемой группы. Как писал С. Ушакин о значении исполнения песен Афганской войны для ее ветеранов, «принципиально здесь следующее: стремление обозначить общее символическое пространство, в котором индивидуальные травмы могут быть прочитаны, узнаны и совместно пережиты» [Ушакин 2019: 17].

Символическое пространство Сибири 1940–1950-х годов остается актуальным для исторического воображаемого в Калмыкии. Память о депортации как о хронологически наиболее близком массовом испытании, выпавшем на долю народа, остается фактором, влияющим на идентичность молодежи. Если для старшего поколения, имеющего личный опыт ссылки, депортация как травма пережита, то для молодежи это история, которая обрастает мифами. Сибирскую песню, как и всю устную культуру, отличает «непреходящая настоящесть — если бы в ней не было сиюминутной заинтересованности, и она не имела бы смысла для данной конкретной аудитории, она просто бы прекратила свое существование» [Скотт 2017: 279]. Песни были сохранены для народа и дождались лучших времен. Это оказалось возможным, потому что авторы и хранители все же пели их. Пели тихо, может, и про себя. Таких авторов и хранителей песни было немного, сталинский режим научил их быть осторожными, исполняя сибирские песни в очень узком кругу, потому для всех остальных во время перестройки эти песни стали откровением.

Как показала Гаятри Спивак, субалтерны не могут публично говорить о своих проблемах, о своем статусе, поскольку лишены своего голоса, своей субъектности [Спивак 2001: 667]. Но могут ли они слагать песни? В песне, написанной на остро актуальную проблему, субалтерн переставал быть подчиненным. Запевая песню, он приобретал субъектность, что и не нравилось репрессирующим органам. Песни о сибирском опыте исполнялись на калмыцком языке в узком кругу — но и в таком формате они помогали проговаривать травму публично, формулировали важные для народа вопросы, прежде всего об ответственности за решение о депортации. Сибирские песни были единственной возможной формой заявить о страдании калмыков как группы, которая часто определялась как «краснокистные калмыки», которых «как только ни называли», а их страдания включали в себя жизнь вдали от родины, порознь с родными, тяжелую работу на лесоповале и власть коменданта. По прошествии 80 лет именно песни остаются особым источником о жизни и чувствах калмыков в Сибири.

Источники

Биткеев 1993 — Әмд булг (Ц. К. Жаргаевин фольклорн репертуар) [= Живой родник. Фольклорный репертуар Ц. К. Жаргаевой] / Ред. Н. Биткеев. Элст: Джангар, 1993.

Гәрән 2006 — *Гәрән В.* [*Гаряева В.*]. Мини җирһлин дуд = Песни моей жизни. Элиста: НПП «Джангар», 2006.

Горяева 2011 — Т. С. Тягинован амн урн үгин көрңгәс = Фольклорные материалы из репертуара Т. С. Тягиновой) / Сост., коммент. Б. Б. Горяевой. Элст: КИГИ РАН, 2011. (Өвкнрин зөөр = Сокровища предков).

Оконов 1989 — Төрскн һазрин дуд = Песни родной земли / Сост. и авт. предисл. Б. Б. Оконов. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1989.

Хабунова 2018 — Хуучн үгд худл уга. Кеерин хураңһу материал = Истины древней словесности. Коллекция экспедиционных материалов / Сост., авт. вступ. ст. на калм. яз. Е. Э. Хабунова. Элст: ЗАОр «НПП «Джангар», 2018.

Цебиков 1991 — Сто калмыцких народных песен / Сост. Л. Ц. Цебиков. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991.

Список информантов

Инф. 1 — жен., 61 год, Элиста.

Инф. 2 — муж., 68 лет, Элиста.

Литература

Архипова и др. 2017 — *Архипова А, Кирзюк А., Радченко Д., Титков А., Христофорова О.* «Фига в кармане» и другие теории символического сопротивления // Городские тексты и практики. Т. 1: Символическое сопротивление / Сост. А. С. Архипова, Д. А. Радченко, А. С. Титков. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2017. С. 5–23.

Архипова, Неклюдов 2013 — *Архипова А., Неклюдов С.* Фольклор и власть в «закрытом обществе» // Русский политический фольклор: Исследования и материалы / Ред.-сост. А. Панченко. М.: Нов. изд-во, 2013. С. 39–86.

Бакаев и др. 1993 — Ссылка калмыков: как это было. Сб. документов и материалов / Сост. П. Д. Бакаев, Н. Ф. Бугай, Л. С. Бурчинова и др. Т. 1. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1993.

Басангова 2023 — *Басангова Т. Г.* Песни о сибирской ссылке в фольклорной традиции калмыков (на материале полевых исследований) // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2023. № 1 (312). С. 72–80.

Басангова, Манджиева 2003 — *Басангова Т. Г., Манджиева Б. Б.* Песни скорби и печали // Политические репрессии в Калмыкии в 20–40-е годы XX в. / Отв. ред. К. Н. Максимов. Элиста: КИГИ РАН, 2003. С. 185–190.

Биткеев 2003 — *Биткеев Н. Ц.* Судьба калмыков в фольклорных песнях сибирского периода // Национальная политика Советского государства: репрессии против народов и проблемы их возрождения: Материалы Междунар науч. конф. (23–24 октября 2003 г.) / Отв. ред. В. Б. Убушаев. Элиста: КалмГУ, 2003. С. 66–68.

Болдырева 2020 — *Болдырева И. М.* Песни о выселении калмыков и их возвращении из Сибири, записанные у информанта М. Б. Мудаевой // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2020. № 3. С. 257–269.

Борлыкова 2013 — *Борлыкова Б. Х.* Калмыцкие исторические песни: опыт кластерного описания лексики // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. Т. 6. № 4. 2013. С. 47–52.

Борлыкова, Омакаева 2013 — *Борлыкова Б. Х., Омакаева Э. У.* Лексическая репрезентация прецедентного образа вождя народов в калмыцких песнях 1930–1940-х гг. // Репрессированные народы: история и современность: Материалы Всерос. науч. конф. (г. Элиста, 26–28 ноября 2013 г.) / [Отв. ред. Б. К. Салаев]. Ч. 1. Элиста: КИГИ РАН, 2013. С. 232–240.

Верт, Мироненко 2004 — История сталинского ГУЛАГа. Конец 1920-х — первая половина 1950-х годов: Собр. документов: В 7 т. Т. 1: Массовые репрессии в СССР / Отв. ред. Н. Верт, С. В. Мироненко; Отв. сост. И. А. Зюзина. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2004.

Гучинова 2008 — *Гучинова Э.-Б.* У каждого своя «Сибирь». Ссыльные калмыки в Средней Азии // Диаспоры. 2008. № 1. С. 194–220.

Кляус 2022 — *Кляус В. Л.* Русский фольклор на сопках Маньчжурии: Исследования, тексты, комментарии. М.: ИМЛИ РАН, 2022.

Лурье 2020 — *Лурье М. Л.* Музыка борьбы: Песни и социальные противостояния // Фольклор и антропология города. Т. 3. № 3–4. 2020. С. 7–13. https://doi.org/10.22394/2658-3895-2020-3-3-4-7-13.

Максимов 2010 — *Максимов К. Н.* Великая Отечественная война: Калмыкия и калмыки. 2-е изд., доп. и испр. М.: Наука, 2010.

Неклюдов 2019 — *Неклюдов С. Ю.* Фольклорный ландшафт Монголии: Миф и обряд. М.: Индрик, 2019.

Неяченко 1994 — Широклаг: Сб. воспоминаний воинов-калмыков, участников строительства Широковской ГЭС / Сост. и вступ. ст. Р. В. Неяченко. Элиста: Джангар, 1994. (Кн. памяти ссылки калмыцкого народа; Т. 3. Кн. 2).

Омакаева, Борлыкова 2014 — *Омакаева Э. У., Борлыкова Б. Х.* Песенный фольклор и тоталитарное общество: на материале калмыцких песен до и после депортации (30–50-е гг. XX в.) // «Ұмытылмас үшін білу: XX ғасырдың 20–50і жылдардың басындағы тоталитарлық билік және халық»: Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясы 30–31 мамыр 2014 жыл = «Знать, чтобы не забыть: тоталитарная власть и народ в 20 — начале 50-х годов XX века»: Материалы междунар. науч.-практ. конф. 30–31 мая 2014 года / Гл. ред. А. А. Аубакиров. Усть-Каменогорск: Медиа-Альянс, 2014. С. 387–396.

Панькин, Папуев 1994 — *Панькин А., Папуев В.* Дорогой памяти. Элиста: Джангар, 1994.

Рычкова 2015 — *Рычкова Н. Н.* Сильносвязанные и слабосвязанные структуры городской песни // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 6. С. 113–130.

Скотт 2017 — *Скот Дж.* Искусство быть неподвластным. Анархическая история высокогорий Юго-Восточной Азии / Пер. с англ. И. В. Троцук. М.: Нов. изд-во, 2017.

Спивак 2001 — *Спивак Г. Ч.* Могут ли угнетенные говорить? / Пер. с англ. А. Горных // Введение в гендерные исследования. Ч. 2: Хрестоматия / Под ред. С. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 649–670.

Ушакин 2019 — *Ушакин С.* Жестокие романсы войны: о жертвах и свидетелях Афгана // Художественный журнал. № 108. 2019. С. 12–27.

Хирш 2021 — *Хирш М.* Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. Нов. изд-во, 2021.

Чистов, Чистова 1998 — *Чистов К. В., Чистова Б. Е.* Преодоление рабства: Фольклор и язык остарбайтеров, 1942–1944. М.: Звенья, 1998.

Шараева 2009 — *Шараева Т. И.* Понятие «счастье» («кишг») в культуре калмыков // Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее (Материалы Междунар. науч. конф., г. Элиста, 13–18 сентября 2009 г.) / [Отв. ред. Н. Г. Очирова]. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2009. С. 639–643.

Burns 1989 — *Burns T. A.* A model for textual variation in folksong // Folk groups and folklore genres: A reader / Ed. by E. Oring. Utah: Utah State Univ. Press, 1989. P. 245–253.

References

Arkhipova, A., Kirziuk, A., Radchenko, D., Titkov, A., & Khristoforova, O. (2017). “Figa v karmane” i drugie teorii simvolicheskogo soprotivleniia [“Fig in a pocket” and other theories of symbolic resistance]. In A. S. Arkhipova, D. A. Radchenko, & A. S. Titkov (Eds.). *Gorodskie teksty i praktiki, Vol. 1: Simvolicheskoe soprotivlenie* (pp. 5–23). Izdatel’skii dom “Delo” RANKHiGS. (In Russian).

Arkhipova, A., & Nekliudov, S. (2013). Fol’klor i vlast’ v “zakrytom obshchestve” [Folklore and power in a “closed society”]. In A. Panchenko (Ed.). *Russkii politicheskii fol’klor: Issledovaniia i materialy* (pp. 39–86). (In Russian).

Bakaev, P. D., Bugai, N. F., Burchinova, L. S. et al. (Eds.) (1993). *Ssylka kalmykov: kak eto bylo: Sbornik dokumentov i materialov* [Kalmyks’ exile: how it was: A collection of documents and materials] (Vol. 1). Kalmytskoe knizhnoe izdatel’stvo. (In Russian).

Basangova, T. G. (2023). Pesni o sibirskoi ssylke v fol’klornoi traditsii kalmykov (na materiale polevykh issledovanii) [Songs about Siberian exile in the Kalmyk folklore tradition (based on field research)]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta, Ser. 2: Filologiia i iskusstvovedenie, 2023*(1, no. 312), 72–80. (In Russian).

Basangova, T. G., & Mandzhieva, B. B. (2003). Pesni skorbi i pechali [Songs of sorrow and sadness]. In K. N. Maksimov (Ed.). *Politicheskie repressii v Kalmykii v 20–40-e gody XX v.* (pp. 185–190). KIGI RAN. (In Russian).

Bitkeev, N. Ts. (2003). Sud’ba kalmykov v fol’klornykh pesniakh sibirskogo perioda [The fate of the Kalmyks in folk songs of the Siberian period]. In V. B. Ubushaev (Ed.). *Natsional’naia politika Sovetskogo gosudarstva: repressii protiv narodov i problemy ikh vozrozhdeniia: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (23–24 oktiabria 2003 g.)* (pp. 66–68). KalmGU (In Russian).

Boldyreva, I. M. (2020). Pesni o vyselenii kalmykov i ikh vozvrashchenii iz Sibiri, zapisannye u informanta M. B. Mudaevoi [Songs about the expulsion of the Kalmyks and their

return from Siberia, recorded from informant M. B. Mudaeva]. *Biulleten' Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN, 2020*(3), 257–269. (In Russian).

Borlykova, B. Kh. (2013). Kalmytskie istoricheskie pesni: opyt klasternogo opisaniia leksiki [Kalmyk historical songs: Experience of cluster description of vocabulary]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovanii RAN, 6*(4), 47–52. (In Russian).

Borlykova, B. Kh., & Omakaeva, E. U. (2013). Leksicheskaia reprezentatsiia pretsedentnogo obraza vozhdia narodov v kalmytskikh pesniakh 1930–1940-h gg. [Lexical representation of the precedent image of the leader of the peoples in Kalmyk songs of the 1930s–1940s.]. In B. K. Salatd (Ed.). *Repressirovannye narody: istoriia i sovremennost': Materialyly Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (g. Elista, 26–28 noiabria 2013 g.)* (Part 1, pp. 232–240). KIGI RAN. (In Russian).

Burns, T. A. (1989). A model for textual variation in folksong. In E. Oring (Ed.). *Folk groups and folklore genres: A reader* (pp. 245–253). Utah State Univ. Press.

Chistov, K. V., & Chistova, B. E. (1988). *Preodolenie rabstva: Fol'klor i iazyk ostarbaiterov, 1942–1944*. [Overcoming slavery: Folklore and language of ostarbeiters, 1942–1944]. Zven'ia. (In Russian).

Guchinova, E.-B. M. (2008). U kazhdogo svoia "Sibir". Ssyl'nye kalmyki v Srednei Azii [Everyone has his own "Siberia": Exiled Kalmyks in Central Asia]. *Diaspory, 2008*(1), 194–220. (In Russian).

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia Univ. Press.

Kliaus, V. L. (2022). *Russkii fol'klor na sopkakh Man'chzhurii: Issledovaniia, teksty, kommentarii* [Russian folklore on the hills of Manchuria. Research, texts, comments]. IMLI RAN. (In Russian).

Lurie, M. L. (2020). Muzyka bor'by: Pesni i sotsial'nye protivostoianiia [Music of struggle: Songs and social conflicts]. *Fol'klor i antropologiia goroda, 3*(3–4), 7–13. https://doi.org/10.22394/2658-3895-2020-3-3-4-7-13. (In Russian).

Maksimov, K. N. (2010). *Velikaia Otechestvennaia voina: Kalmykiia i kalmyki* [The Great Patriotic War: Kalmykia and Kalmyks]. Nauka. (In Russian).

Neiachenko, R. V. (Ed.) (1994). *Shiroklag: Sbornik vospominanii voinov-kalmykov, uchastnikov stroitel'stva Shirokovskoi GES* [Shiroklag: A collection of memories of Kalmyk soldiers, participants of building of the Shirokovskaya HPP]. Dzhangar. (In Russian).

Nekliudov, S. Yu. (2019). *Fol'klornyi landshaft Mongolii: Mif i obriad* [Folklore landscape of Mongolia: Myth and ritual]. Indrik. (In Russian).

Omakaeva, E. U., & Borlykova, B. Kh. (2014). Pesennyi fol'klor i totalitarnoe obshchestvo: na materiale kalmytskikh pesen do i posle deportatsii (30–50-e gg. XX v.) [Song folklore and totalitarian society: On the material of Kalmyk songs before and after the deportation (1930s–1950s)]. In A. A. Aubakirov (Ed.). *"Znat', chtoby ne zabyt': totalitarnaia vlast' i narod v 20 — nachale 50-kh godov XX veka": Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 30–31 maia 2014 goda* (pp. 387–396). Media-Al'ians. (In Russian).

Pan'kin A., & Papuev, V. (1994). *Dorogoi pamiati* [On the way of memory]. Dzhangar. (In Russian).

Rychkova, N. N. (2015). Sil'nosviazannye i slabosviazannye struktury gorodskoi pesni [Strongly connected and loosely connected structures of urban song]. *Vestnik RGGU, Ser. Istoriia. Filologiia. Kul'turologiia. Vostokovedenie, 2015*(6), 113–130. (In Russian).

Scott, J. C. (2009). *The art of not being governed: An anarchist history of upland Southeast Asia*. Yale Univ. Press.

Sharaeva, T. I. (2009). Poniatie "schast'e" ("kishg") v kul'ture kalmykov [The concept of "happiness" ("kishg") in Kalmyk culture]. In N. G. Ochirova (Ed.). *Edinaia Kalmykiia v edinoi Rossii: cherez veka v budushhee (Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, g. Elista, 13–18 sentiabria 2009 g.* (pp. 639–643). Dzhangar. (In Russian).

Spivak, G. Ch. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson, & L. Grossberg (Eds.). *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). Macmillan Education.

Ushakin, S. A. (2019). Zhestokie romansy voiny: o zhertvakh i svideteliakh Afgana [Cruel romances of war: About victims and witnesses of Afghanistan]. *Khudozhestvennyi zhurnal, 108*, 12–27. (In Russian).

Vert [= Werth], N., Mironenko S. V., & Ziuzina, I. A. (Eds.) (2004). *Istoriia stalinskogo Gulaga. Konets 1920-kh — pervaia polovina 1950-kh godov: Sobranie dokumentov* [The history of Stalin's GULAG: Late 1920s — early 1950s], *Vol. 1: Massovye repressii v SSSR* [Mass repressions in the USSR]. Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN). (In Russian).

* * *

Информация об авторах

Эльза-Баир Мацаковна Гучинова
доктор исторических наук
ведущий научный сотрудник, Центр этнополитических исследований, Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН
Россия, 119334, Москва, Ленинский пр-т, д. 32а
✉ *bairjan@mail.ru*

Цаган Бадмаевна Селеева
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, Лаборатория теоретической фольклористики, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *tsagana007@mail.ru*

Information about the authors

Elza-Bair M. Guchinova
Dr. Sci. (History)
Leading Research, Associate Center for Ethnopolitical Research, N. N. Miklukho-Maklai Institute of Ethnology and Anthropology, Russia Academy of Sciences
Russia, 119334, Moscow, Leninsky Prospekt, 32a
✉ *bairjan@mail.ru*

Tsagan B. Seleeva
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Center for Theoretical Folklore Studies, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute of Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *tsagana007@mail.ru*

E. L. Nikitenko

https://orcid.org/0000-0003-4061-2610
✉ *elnikitenko@hse.ru*
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

Modern Iranian fiction in the Soviet Union: Translation and representation

Аннотация. За советский период на русский язык были переведены произведения 55 иранских прозаиков. В статье предложен аналитический обзор истории переводов иранской прозы XX в. на русский язык, выделены основные тенденции в ее репрезентации, прослежены этапы формирования и отмечены особенности отечественного пантеона современных иранских писателей. Интенсивность переводческой деятельности и тематика переводимых произведений были в основном обусловлены внутриполитической повесткой СССР и состоянием советско-иранских отношений. В целом переводы были призваны продемонстрировать, что иранские интеллектуалы осознают недостатки социального строя Ирана и пагубность ориентации на капиталистические государства. В довоенный период переводились произведения, способные служить источником сведений о социально-политической жизни Ирана. После войны, вплоть до оттепели в советско-иранских отношениях, переводилась преимущественно социальная сатира. В 1960–1980-е годы были изданы многие произведения крупнейших иранских прозаиков; в начале 1980-х переводы преподносились как источник сведений, способных объяснить причины исламской революции. Многие известные в Иране, но идеологически неприемлемые в СССР произведения не переводились и в большинстве своем остаются недоступными русскоязычному читателю.

Ключевые слова: история перевода, художественный перевод в СССР, современная иранская проза, персидская литература, паратекст, иранистика в СССР, культурные связи

Для цитирования: *Nikitenko E. L.* Modern Iranian fiction in the Soviet Union: Translation and representation // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 107–124.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-107-124



Поступило в редакцию 18 апреля 2023 г.; принято к печати 21 мая 2023 г.

© E. L. NIKITENKO

E. L. Nikitenko
https://orcid.org/0000-0003-4061-2610
✉ *elnikitenko@hse.ru*
HSE University (Russia, Moscow)

Modern Iranian fiction in the Soviet Union: Translation and representation

Abstract. During the Soviet era, the works of 55 contemporary Iranian authors were translated into Russian and published in the Soviet Union. Prefaces and afterwords, usually written by Iran scholars, provided the Soviet reading audience with a paradigm for perceiving the translated novels and short stories. This paper aims to offer an analytical survey of the history of the translation of modern Iranian fiction into Russian and to trace the major trends in the representation of the translated works. The thematic range of translated works correlated with the domestic political agenda and the changes in Soviet-Iranian relations, as well as with the current state of Soviet Iranian Studies. The influence of personal tastes and connections of certain Iran scholars engaged in the process of translation can also be detected. Generally, the translations of contemporary literature of Iran were to demonstrate that Iranian intellectuals were aware of the flaws of their society, and eager to choose the more humanistic values of the socialist countries. Before World War II, the translators were mainly interested in the socio-political aspect of the works. After the war and before the thaw in Soviet-Iranian relations, translators focused mainly on social satire. In the 1960s – early 1980s, many works of the most prominent Iranian writers of the period were translated into Russian. In the early 1980s, these translations were viewed as a means of understanding the reasons for the Iranian upheaval. The novels and short stories of Iranian modernists, as well as other ideologically inappropriate works, remained untranslated.

Keywords: translation history, literary translation in the USSR, modern Iranian fiction, Persian literature, paratext, Iranian studies in the USSR, cultural relations

To cite this article: Nikitenko, E. L. (2024). Modern Iranian fiction in the Soviet Union: Translation and representation. *Shagi / Steps, 10*(1), 107–124.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-107-124



Received April 18, 2023; accepted May 21, 2023

© E. L. NIKITENKO

Introduction

The year 1921, one year before the Soviet Union was established, is usually considered the starting point in the history of modern Persian literature. It was the moment when Mohammad-Ali Jamalzadeh's short story "Yek-i bud yek-i nabud" was released. The works of 55 Iranian authors have been translated and published in the Soviet Union [Nikitenko 2020]. Some of these works were published only once, some of them have been continuously republished. Numerous works by Iranian writers were compiled into 31 short stories collections. Apart from those, there were 37 books that contained translations of specific authors (including only first editions).

However, to the best of my knowledge, there has not yet been an adequate study on the process of translation of modern Persian fiction into Russian.[1] This paper aims to partially fill this research gap by providing a chronological overview of modern Persian prose translation into Russian in its connection to the Soviet political agenda and the state of Soviet-Iranian relations. In order to ensure a better understanding of the place of modern Persian fiction on the Russian reading scene, we are also providing an analytical survey of the paratexts[2] demonstrating the perception paradigm for the translated novels and short stories. The main focus will be on peritext [Genette 1997: 5], in our case prefaces and afterwords, usually written by specialists in the field of Iranian studies. Several texts belonging to the category of epitext (textbooks on Persian literature, journal articles and letters) will also be covered by this research.

We must admit that, unlike classical Persian literature, modern Persian prose fiction and poetry never became a widely known concept among Russian-speaking readers. However, during the Soviet era, translations of modern Persian fiction were published a lot, becoming available to the general reader. We will trace some specific features of the list of the 'most prominent contemporary Iranian writers' introduced to the Soviet reading audience.

The history of translation of modern Persian prose into Russian can be divided into four clearly distinguishable periods: the early period (1920s–1930s), the first post-war years (till the end of the 1950s), the heyday period (1960s–1970s), and the years after the Islamic revolution in Iran and the Soviet invasion of Afghanistan (1979–1991). Each of these four periods has its own specific traits

[1] For an attempt at a descriptive survey study, see [Nikitenko 2020: 4–26]. The bibliography compiled by Antonina Sverchevskaia, in the Russian language, only covers the period 1917–1965 [Sverchevskaia 1967]. The Persian-language "Bibliography of modern Persian fiction since the Constitutional revolution until 2010" (namely, the section dedicated to Russian translations) is incomplete and lacks accuracy [Razi et al. 2012]. The histories of modern Persian literature and Oriental studies in the USSR and Russia only deal with the subject occasionally. "Soviet and Russian Scholarship on Iran", by Muriel Atkin, concerns scholarly research only [Atkin 1987].

[2] According to Gerard Genette's definition, paratext is "a certain number of verbal or other productions" that "surround it [the text] and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its 'reception' and consumption in the form (nowadays, at least) of a book" [Genette 1997: 1].

regarding the preferred topics and the number of works being translated, as well as the "paradigms of perception" demonstrated in the prefaces and afterwords to the translated texts.

The early period (1920s–1930s): the turn to the issues of the day

In the 1920s, the young Soviet State, having proclaimed the idea of the fraternity of all peoples, declared itself the leading force in the struggle against world imperialism and the greatest defender of the oppressed. The Soviet-Iranian Treaty of Friendship (1921) laid the foundation for cooperation at the official level. The Soviet Union also maintained close ties with Iranian communists.[3] Iranian political activists studied and taught at the Communist University of the Toilers of the East (KUTV)[4] and other Soviet universities.[5] The shared cultural heritage of Iran and some Soviet Republics accelerated their active incorporation into the cultural and scientific life of the country.

All of this stimulated interest in pre-modern and modern literature of the said region, and KUTV and the Leningrad A. S. Yenukidze Oriental Institute urged their staff members, Konstantin Chaikin[6] and Evgeniy Berthels[7] respectively, to work on textbooks on modern and contemporary Persian literature. In 1928, Chaikin published his "Brief Survey of Newest Persian Literature" [Chaikin 1928], and Berthels included an extensive account of modern Persian literature in his "Outline of the History of Persian Literature" [Bertel's 1928]. As Chaikin spent several years in Persia, working as an interpreter for RSFSR and USSR plenipotentiary representatives during 1921–26, he managed to provide a more detailed account, which seems to have influenced future generations of translators. Among the works of prose fiction under study in the "Brief Survey...", only "Yek-i bud yek-i nabud", and partly "Tehrān-e makhuf", succeeded in earning Chaikin's praise [Chaikin 1928: 119–133] and were translated into Russian in the 1930s; the others still remain untranslated.

In the 1920s, keeping up with the literary process in Persia was not an easy task. Due to political and economic problems, acquiring newly printed Persian books and journals was almost impossible for those not in Persia. The following remark, made in 1927 by Chaikin, is most characteristic of the situation: "It is a very unpleasant thing that we are absolutely cut off in what concerns obtaining books, newspapers

[3] For a history of communism in Iran, see [Chaqueri 1992].

[4] For the history of KUTV, see [Timofeeva 1976; 1979].

[5] For example, Abulqasem Zarreh (1899–1938) taught at KUTV and the Moscow Institute of Oriental Studies and authored the first Soviet Marxist account of pre-modern Persian literature, see [Vasil'kov, Sorokina 2003 (article on Zarre)].

[6] Konstantin Chaikin (1889–1938), a graduate of the Leningrad Institute of Oriental Languages (1916), specialized in the field of pre-modern Persian literature. Since 1927, he worked at the Moscow Institute of Oriental Studies in the capacity of an associate professor, in 1927–1929 he also was a research fellow at KUTV. In 1938, he was arrested on a false charge and executed (rehabilitated in 1957) [Vasil'kov, Sorokina 2003 (article on Chaikin)].

[7] On the life and works of Evgeniy Berthels (1890–1957), one of the most prominent Soviet Iran scholars, see [Zand 1989].

and journals from Persia" [Marr, Chaikin 1976: 20]. Consequently, no significant works of contemporary Iranian writers were translated into Russian until 1928.

It is no wonder that the first[8] example of contemporary Persian fiction was co-translated into Russian by Zakharii Khatsrevin (1903–1941), who was trained in the field of Iranian studies at the Leningrad Institute of Living Oriental Languages and worked in Iran in the second half of the 1920s.[9] This was a short story, "The Triumph of Abbas" ("Torzhestvo Abbasa") by Abulkasim Lauri, published in the "Bulletin for Foreign Literature" № 4, 1928 [Lauri 1928]. The second translator, Boris Lapin (1905–1941), spent at least several months in the Tajik SSR as a census-taker [Lapin 1930: 6].[10]

As for Abulkasim Lauri, very little is known about him. Actually, the identity of the first modern Iranian author translated into Russian is in doubt. The "Our Authors" section of the "Bulletin for Foreign Literature" says that he is a "young Persian writer who borrows his plots from the life of the poor" [Anonymous 1928]. The same short story appears in Khatsrevin's book, "Tehran. Short stories", under the name of "A Porter from the South" ("Nosil'shchik s iūga") [Khatsrevin 1933: 86–94].[11] This time Khatsrevin gives his readers somewhat more detailed information on Lauri. He states that Lauri was born in South Persia and spent several years of his youth with Bakhtiari tribes, and worked as a porter in Bushehr for some time. Khatsrevin also claims to have met Lauri in Tehran. Soon after their first meeting, Lauri departed for Shushtar but died on the way. We have not succeeded in finding more information on Abulkasim Lauri. There is a strong possibility that he never existed, the whole story being a hoax by Lapin and Khatsrevin, especially given that such a creative approach was not uncommon for Russian translations later, in the 1930s.[12]

In the 1930s, the first books with translations of modern Persian fiction were published. Their translators, Vladimir Tardov (1879–1938)[13] and Boris N. Zakhoder (1898–1960)[14], were pursuing their academic careers and simultaneously

[8] According to the "Bibliography of Iran", covering the period from 1917 until 1965 [Sverchevskaia 1967: 284]. The name of the journal is given in the "Bibliography..." incorrectly as "Inostrannaia literatura" ("Foreign Literature").

[9] See [Zonov 1975].

[10] Lapin and Khatsrevin co-authored several fiction and non-fiction works, including the Russian translation of a short collection of old ghazals and contemporary poems named "New Hafez" [Lapin, Khatsrevin 1933].

[11] Lapin is not mentioned as a co-translator in this book.

[12] See [Miller 1990; Zemskova 2018]. On the songs of Kazakh akyns, see [Kozitskaia 2022].

[13] Vladimir Tardov never studied anything connected to Oriental or Middle Eastern studies. Nevertheless, he mastered Persian when on a mission in Persia as a reporter for the newspaper "Russian Word" ("Russkoe slovo"). After the 1917 revolution he entered the civil service and spent the years 1921 to 1927 in Persia, first as a press attaché and then as Consul General in Isfahan. Although Tardov never had a university degree, he was employed in 1928 as a lecturer at the Moscow Institute of Oriental Studies. In 1938, he was arrested on the charge of espionage, terrorism and anti-revolutionary activities, and executed. He was rehabilitated in 1994. For more details, see [Kullanda, Sazonova 2001].

[14] Zakhoder specialized in pre-modern history of Iran and the Middle East, and his doctoral thesis (1941) was dedicated to Nizam al-Mulk and the history of Iran during the Seljuk period. For more details, see [Koraev 2018].

conducting research in other fields of Iranian studies. From that time onwards, only scholars qualified in Iranian studies, usually employees of Soviet universities and research institutes, are to be found among the translators of modern Persian fiction, with some rare exceptions.

The first modern Persian writer whose works were published in Russian as a separate book was Ahmad Khodadadeh. He authored the first Persian work of fiction dedicated to Iranian peasantry, "The Evil Day of a Worker" ("Ruz-e siyāh-e kāregar"). It was translated by Vladimir Tardov and published in Moscow as "Peasant's Fate" ("Krest'ianskaia dolia") in 1931, only four years after the Persian original.

It seems that Tardov's academic interests and the documentary value of Khodadadeh's book were crucial factors in the appearance of the translation. His field of study was Iranian history and the agrarian question in Persia; he published several works on the subject.[15] In the introduction to "The Evil Day of a Worker", a certain A. Shehri strongly emphasizes the uniqueness of this book in modern Persian fiction, saying that it was the first work of fiction to describe the hardships of Iranian peasants with all vividness and truthfulness, written by an author who himself had been a peasant ("raʿiyyat") [Shekhri 1931: iii]. "The study of the socioeconomic systems of the agrarian countries in Asia" was one of the major issues in the newly established Soviet Oriental studies [Kheifets, Shastitko 1983: 9], since Lenin saw the peasantry as the major driving force for bourgeois-democratic and national liberation revolutionary movements in colonies and half-colonies in the beginning of the 20th century [Ibid.: 10]. Tardov was eager to prove that constitutional reforms brought along no improvement of the Persian peasants' living conditions. He and those who shared his opinion used Khodadadeh's book as an argument to prove their point of view in heated debates. F. Rostopchin, in his review of the "Peasant's Fate", published in the "Bibliography of the East" journal, even called his opponents "turncoats" ("opportunists") [Rostopchin 1932: 84].

We also owe to Vladimir Tardov the Russian translation of the first Persian social novel, "Tehrān-e makhuf" by Morteza Moshfeq Kazemi, partly praised by Chaikin. The first volume of Tardov's translation was published in 1934 in Tashkent, after several years of failed attempts to print it.[16] The second volume was published in 1936, and from that time on "Tehrān-e makhuf" was republished more than once in the capital cities of predominantly Muslim Soviet republics: Ashgabat (1960, 1985), Baku (1967, 1979, 1984), Tashkent (1987, 1990), and Dushanbe (1992, after the actual breakup of the Soviet Union). This social novel, showing poverty, social injustice and the atmosphere of despair in Persia, was considered "an indicative example of a comparison between our prosperous republics and the colonial East" [Pinkhasik 1936: 3]. Its intended purpose was to remind the population of these republics how terrible their lives might have been had the October Revolution not come to their rescue.

[15] See [Tardov 1930a; 1930b].

[16] See Rostopchin's review: "'Krest'ianskaia dolia' is translated perfectly. We only wish that another work translated by V. G. Tardov is published as soon as possible, that is Kazemi's novel 'Tehran-e-Mekhuf' ('The Horrible Tehran'), that portrays the Persian city" [Rostopchin 1932: 84].

The "father of modern Persian fiction" was not left unattended by Soviet translators. Jamalzadeh's "Yek-i bud yek-i nabud" was partly translated and published in Moscow in 1936 [Dzhemal'-zade 1936]. Boris N. Zakhoder chose three short stories that gave a critical account of social and political life in Iran and of an unpleasant encounter with Russian Cossacks,[17] and omitted the stories focusing on the Persian language of the time, a mullah in love and freeloading.

1950s: the second first acquaintance

In 1941, after the Anglo-Soviet invasion and the abdication of Reza Shah, Iran experienced a period of unprecedented political freedom and cultural activity. In 1943, the Soviet-Iranian Society for Cultural Relations was founded on the initiative of Saʿid Nafisi and other Iranian intellectuals.[18] It was closely connected with the Iranian branch of the All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries (VOKS), and most active in the years 1943–1953. In 1946, it held the First Congress of Iranian Writers that became a crucial event in the literary life of the time. Although the Iran-Azerbaijan crisis of 1946 alienated some of the Iranian intellectuals from the Soviet Union, and the Society lost many of its active participants due to the 1949 ban on the Tudeh party and subsequent persecution of party members, the Society served as a useful tool for establishing links between Iranian writers and Soviet translators-to-be.

However, during the Great Patriotic War and the first post-war years, no translations of modern Persian prose were published in the USSR. Apart from the War and the scholars' awareness of the dangers arising from specializing in the modern period, there could be another reason for this interruption. In the late 1930s — mid-1950s the attention of the Iran scholars was focused mostly on domestic issues as the campaign of Tajikization and Azerbaijanization of Persian classical heritage was run on the all-Soviet level.[19]

This interruption continued until 1955, when a collection named "Short Stories by Persian Writers"[20] was published in Moscow. It was compiled by Aleksandr Shoitov, at the time a young scholar who specialized in Persian literature of the 19th and 20th centuries.

The introduction to this book was written by the famous Evgeniy Berthels [Bertel's 1955], who referred to this short story collection as the first chance in a long time for the Russian reader to get a glimpse of the world of Persian literature — a world as yet unknown and very distant, difficult to access even for

[17] "Rajol-e siyāsi" was translated as "Politician" ("Politik"), "Bileh dig bileh choghondar" as "Unbelievable" ("Chudesa v reshete"), "Dusti-ye khāleh Kherse" as "In the Arms of the Northern Bear" ("V ob"iatiiakh severnogo medvedia").

[18] Soviet-Iranian Society for Cultural Relations (Anjoman-e ravābet-e farhangi-ye Irān va Ettehād-e Jamāhir-e Showravi), an Iranian organization supported by the Soviets. On its history, see [Āryānrād 2017].

[19] For more details, see [Chalisova, Nikitenko (forthcoming)].

[20] The book included nine short stories written by Iraj Aliabadi (Darya), Bozorg Alavi, Abdorrahim Ahmadi (A. Omid), Ali Mostowfi (Minu), Ehsan Tabari (Afshin), Sadegh Hedayat, some of them under a pseudonym.

experts. According to the introduction, specialists in the study of modern Persian literature faced the same challenges in the 1950s as in the 1920s: in Iran, new works of fiction were mainly published in literary journals that experienced many problems due to economic and censorial reasons. As Berthels states, "That is why it was so difficult, sometimes almost impossible to follow the approaching new wave of modern literature when not in Iran" [Ibid.: 5].

In his introduction to "Short Stories by Persian Writers", Berthels also suggested a perception paradigm for modern Persian fiction that met the requirements of the USSR's state ideology. Readers were encouraged to see one of the great advantages of modern Persian literature in its adherence to realism and the absence of "flowers of eloquence", so typical for classical Persian poetry and prose. Modern Persian fiction was to be considered a "window to Iran", an eyewitness account of the lives of the Iranian people and the country's literary life. The reader was supposed to look for a "realistic depiction of Persian realities", mostly in the short stories by Alavi, Tabari and Omid (Ahmadi), writers with leftist sympathies whose works could well be considered politically biased [Bertel's 1955: 6]. Berthels wrote: "Their strength is in a truthful and vivid depiction of the workers' fierce determination to fight for freedom and a better future" [Ibid.].

Speaking of Sadegh Hedayat (1903–1951) and his mastery in prose writing, Berthels tries to give the reader an idea of Hedayat's works by drawing parallels from Russian and Western literature. "Sag-e velgard" was inspired by Chekhov's "Kashtanka", and "Mihanparast" is Heinrich Mann's "Der Untertan" in miniature. Only "Hāji āqā" is characterized as "a brilliant satire" that gives the reader a set of vividly depicted human types [Bertel's 1955: 6]. Berthels also mentions "Buf-e kur", which is not included in the collection. According to him, the novel is reminiscent of the most frightening short stories by Edgar Allan Poe and "shows the frightening circumstances of the last years of Hedayat's life in his home country" [Ibid.: 5], that is after the withdrawal of Soviet troops from Iran, the failed assassination attempt on Shah Mohammad Reza (1949) and the subsequent banning of the pro-Soviet Tudeh Party.

Berthels' attitude is paralleled in the textbooks on modern Persian literature published in 1960–1970s, where Persian literature is represented as moving unevenly "forward, toward realism," in its attempts to catch up with the literatures of more culturally advanced countries [Braginskii, Komissarov 1963: 197].[21]

In 1956, Nikita Khrushchev officially announced the USSR's intent to support the Developing world in the common struggle against imperialism, colonialism and capitalism [Khrushchev 1956], and Anastas Mikoyan encouraged Soviet scholars to focus on political problems of the day [Mossaki, Ravandi-Fadai 2018: 433]. In the late1950s, short stories ridiculing various flaws of Iranian society gained a certain popularity in the Soviet Union. Five collections of short stories by Iranian authors were published in Moscow and one in Leningrad. One of these books was dedicated exclusively to Iran: "Funny Stories" [Shoitov 1958a].[22]

[21] See also [Rozenfel'd 1971: 62].

[22] It was, again, compiled by Shoitov and included 33 short stories by Mohammad Ali Afrashteh, Bachcheh Gilak, Jamalzadeh, Hosseyn Madani, Mohammad Amin Mohammadi

Most of the translated short stories were of a humorous and satirical nature, and priority was given to the works "strongly ridiculing the dark sides of the social life and everyday routine of present-day Iran" [Shoitov 1958b: 8].

The first modern Iranian prose writer whose works were translated in post-war USSR and published as a separate book, was, unsurprisingly, Sadegh Hedayat. Not only was he the most prominent Iranian author of the century, but he was also active in the Soviet-Iranian Society for Cultural Relations, and was a favorite of Daniil Komissarov (1907–2008),[23] one of the major Soviet authorities on modern Persian literature. Hedayat's "Selected Works" ("Izbrannoe") were published in 1957 on Komissarov's initiative and reprinted four times during the Soviet period, with some additions.

1960–1970s: the golden age

Iran's pledge to the USSR not to allow any foreign missile bases on its territory (September 1962) led to a thaw in Soviet-Iranian relations [Blake 2009: 137–138]. The Soviet-Iranian Friendship Society increased its activity.[24] In 1963, an agreement on economic and technical cooperation was signed, and in the late 1960s — 1970s bilateral relations reached an all-time high. The First International Congress of Iranian Studies held in Tehran in 1966 contributed greatly to the strengthening of academic ties between the two countries. However, as the Soviet delegation was instructed to avoid politically and ideologically sensitive topics [Mossaki, Ravandi-Fadai 2018: 442], no papers on the studies of contemporary Iranian literature were presented by its members.

In the 1960s–1970s, works of socially committed authors continued to prevail among the translations into Russian. These years were the most fruitful period of publishing the translations of modern Persian fiction.

In the 1960–1970s, short stories by Iranian writers were, as earlier, published in various "Oriental" short-story collections, and there were also several collections that included Iranian authors only.[25] Several new names were introduced

(also under a pseudonym, Tuti), Mahdi Soheyli, Abulqasem Halat, Parviz Khatibi and Sadegh Chubak. The other short story collections included the works of Sadegh Hedayat, Saʿid Nafisi, Mahdi Okhovvat, Bozorg Alavi, and Abulqasem Halat.

[23] Komissarov spent 6 years in Iran as a member of the diplomatic staff at the Embassy of the USSR in Tehran, where he became acquainted with many famous Iranian literati of the time. In 1950, he was summoned to the Soviet Union and arrested on a false charge. In 1952, after two years of solitary confinement, Komissarov was convicted to five years in a forced-labor camp. He was discharged in 1953 and rehabilitated in 1954. From that time on, he focused on his academic studies. His field of research was Persian literature of the 19th and 20th centuries, especially the life and works of Sadegh Hedayat, whom he considered the actual founder of modern Persian prose fiction and the originator of the short story genre in Persian literature. On his life and works, see [Miliband 2008: 669–670; Komissarov 2011].

[24] For more details, see [Mossaki, Ravandi-Fadai 2018].

[25] "Oriental Miscellanea" ("Vostochnyi al'manakh") published by Goslitizdat publishing house (since 1963 Khudozhestvennaia literatura), "Near Eastern Short Story" ("Blizhnevostochnaia novella") published by Nauka, and "Selected Works of Middle Eastern Writers" ("Izbrannye proizvedeniia pisatelei Srednego Vostoka") published by Progress, etc.

to the Soviet reader through such collections.[26] Apart from that, works of several individual modern Iranian writers were published separately by some of the most prominent Soviet publishing houses. The Soviet pantheon of contemporary Persian authors accessible to the general reader through translations was gradually taking shape.[27] In the 1960s, it included Jamalzadeh, Hedayat, Bozorg Alavi, Mahmoud Etemadzadeh, Morteza Moshfeq Kazemi, Saʿid Nafisi, Abdolhossein Nushin, and Sadeq Chubak. In the 1970s, the pantheon expanded to include the authors of novels newly translated into Russian and published in the Soviet Union: Simin Daneshvar, Jamal Mirsadeghi, Gholam-Hossein Saʿedi, M. Didevar (Mohammad-Ali Eslami Nodoushan), Khosrow Shahani and Fereydoun Tonekaboni. The last two authors owed their extraordinary success in the Soviet Union to Dzhakhangir Dorri (1932–2018), who wrote his thesis on humor and satire in Persian prose fiction, was a prolific translator, a member of the Union of Soviet Writers, and managed to republish his translations several times.

With the marked increase in the number of translations in the 1960s, the attitude of scholars and publishers also changed dramatically. There were no more complaints in the prefaces on the inaccessibility of modern Persian fiction or the lack of information on the literary situation in Iran. Instead, the authors wrote about the literary process in Iran from the standpoint of a well-qualified researcher. Simultaneously, several monographs and collections of lectures on modern Persian literature, as well as Russian–Iranian literary connections, were published.[28] We are going to examine the range of themes to which the readers' attention is drawn in the paratexts.

First of all, it is the realistic approach, psychological veracity, and attention to social problems that are unexceptionally considered the main advantage of modern Persian fiction. The works by Iranian authors are invariably recommended in the paratexts as the best way to get acquainted with the life of the country and its people. For example, "Hāji āqā," a social satire, was labeled as the key work of Hedayat [Komissarov, Rozenfel'd 1969: 8]. Saʿedi is praised for the psychological veracity of his characters and his deep knowledge of ethnographic details [Kondyreva 1975: 219], Shahani — for focusing on the salient problems of Iranian society (socio-economic, moral and cultural), and mirroring reality, everyday life, and the psychology of his characters with precision [Dorri 1974: 4]. Speaking about Simin Daneshvar's "Savushun", Komissarov remarks that "what makes her ideas more solid is the above-mentioned fact

[26] In the 1960s, they were Jalal Ale Ahmad, Abbas Chelipa, Mohammad Forouzan, Mohammad Hejazi, Amir Abbas Heydari, Jamal Mirsadeghi, Ali Asghar Mohajer, Abolghasem Payandeh, Homayoun Pak, Shin Partow, Rasul Parvizi, Iraj Pezeshkzad, Mohammad Ali Sepanlou, and Fereydoun Tavallali. In the 1970s, short stories by Mahshid Amirshahi, Nader Ebrahimi, Ebrahim Golestan, Houshang Golshiri, Ebrahim Rahbar, Khosro Shahani, and Fereydoun Tonekaboni were published for the first time.

[27] In the 1960s, it included Mohammad-Ali Jamalzadeh, Sadegh Hedayat, Bozorg Alavi, Mahmoud Etemadzadeh, Morteza Moshfeq Kazemi, Saʿid Nafisi, Abdolhossein Nushin, and Sadeq Chubak.

[28] See, for example, [Komissarov 1960; Osmanova 1961; Braginskii, Komissarov 1963; Iaukacheva 1964; Kor-Ogly 1965] for the 1960s, and [Konrad et al. 1970; Boldyrev 1971; Braginskiĭ et al. 1975] for the 1970s.

that the novel mirrors many of the real events of World War II; it can be justifiably reckoned among non-fictional, publicist works" [Komissarov 1975: 271].

The focus on the life of ordinary people (usually "the little man", sometimes "an ordinary toiler"), is also one of the most frequently emphasized merits of modern Persian fiction. The authors are praised for the humanistic approach taken in their works. For example, Peisikov notes that Behazin's sympathies are always with ordinary men ("the little man") [Peisikov 1961: 8]. Chubak's tendency towards a philosophical approach to the problems of life and his compassion for ordinary people in the dire straits of social and religious superstitions are underlined in [Komissarov, Osmanova 1965: 5]. Among the traits that Mirsadeghi's works share with those of Hedayat, Jamalzadeh, Behazin, and Chubak, Kliashtorina highlights his democratic approach, special concern for the lives of ordinary people [Kliashtorina 1971: 5–6]. According to Dorri, Shahani emphasizes the effect of the environs on his fellow countrymen's morals, unmasks the bureaucratic maze, unlawful actions of the secret police, corruption, and the spread of drug abuse [Dorri 1974: 4–6], because "the main aspiration in all his works is the endeavor to protect the human being, a simple and modest toiler, striving to keep his head above water and protect his human dignity in the ruthless world of capitalism" [Dorri 1974: 6].

Daneshvar's choice to focus on the fate of one man in "Savushun" and her lack of consideration for the laboring masses are considered a flaw by Komissarov. However, he praises Daneshvar's high esteem for humanism [Komissarov 1975: 271]. Chubak is praised for having managed to provide, in "Tangsir", a new approach to the legend of "the people's avenger", Shir-Mohammad, that emerged in the years when "the English enjoyed unchallenged control over Southern Iran and mercilessly exploited the locals": rather than focus on the hero's personal revenge, Chubak emphasizes the ties between the main hero and the people and the support on their part [Komissarov, Osmanova 1965: 9].

The authors feel somehow obliged to find excuses for, or at least explain, the pessimistic or even grievous tone of some non-satirical texts. For example, the tone of Saʿedi's works, unusually gloomy for Soviet readers, is also explained by the circumstances in which "many writers outside the USSR" live [Kondyreva 1975: 221]. As for the pessimistic tendencies of "Buf-e kur", by Hedayat, Komissarov and Rosenfeld justify them in their 1969 foreword by the "complicated historical circumstances" in 1935–1936 [Komissarov, Rozenfel'd 1969: 6].

Problems related to women do not usually receive much attention in the paratexts. The authors' skills in portraying women are sometimes highlighted in the broader context of their talent for depicting various social types. For example, speaking about the advantages of Behazin's works, Peisikov points to his having created "a colorful gallery of characters of simple Iranian women" [Peisikov 1961: 8]. The cliché of "the oppressed woman of the East" is sometimes reproduced in the paratexts. Rosenfeld notes that Behazin's novel, "Gereh-e kur", speaks against the oppression of women, "a traditional theme for modern Persian literature" [Rozenfel'd 1968: 8–9]. According to [Komissarov, Rozenfel'd

1969: 9], the best of Hedayat's works focus on the Iranian woman, "a victim of social injustice, ignorance, religious fanaticism and superstition." Interestingly, no issues related to women are dealt with in Komissarov's afterword to Simin Daneshvar's "Savushun", the first Iranian novel authored by a woman and having a female protagonist.

Sometimes the reader's attention is also drawn to the artistic merits of the works under discussion. Complimentary accounts of the simple writing style of some of the authors can be found in the paratexts. Peisikov contraposed Behazin's realistic approach to the works "of the feudal epoch with their flamboyant style" from the one side, and to the entertaining translations and pulp fiction from the other [Peisikov 1961: 5].[29] A sincere (in our opinion) eulogy to Saʿedi's unsophisticated style, devoid of "pathos and pretentiousness", his mastery of language, composition, and dialogue can be found in [Kondyreva 1975]. Some literary experiments meet the approval of Soviet philologists. Komissarov remarks that "some elements of artistic fiction, skillfully brought into the narrative (dream, fable, legend), advance a better understanding of the philosophical-ethical and historical message of the book" (of Simin Daneshvar) [Komissarov 1975: 271].

1979–1991: weakening of cultural ties

After the Islamic revolution in Iran, the Soviet invasion of Afghanistan, and especially the beginning of the Iran-Iraq war of 1980–1988, Soviet-Iranian relations substantially deteriorated. Cultural and academic ties between the two countries weakened and broke, and no work of Persian fiction created after the Revolution was translated in the Soviet Union.

In the 1980s, several new Russian translations of novels and short stories by Iranian writers were published. These works included Iraj Pezeshkzad's "My Uncle Napoleon" (as "Diadiūshka Napoleon", Moscow, 1981, second edition 1990), Chubak's "The Patient Stone" and short stories (as "Kamen' terpeniia", Moscow, 1981), Ahmad Mahmoud's "The Neighbors" (as "Sosedi", Moscow, 1983), Jalal Al-e Ahmad's fiction (1986), Jamal Mirsadeghi's "The Winds Presaged the Change of Season" (as "Vetry, vozveshchaiushchie o peremenakh", Moscow, 1989), and also Ebrahim Golestan's short stories ("Izbrannye proizvedeniia", "Selected works", Moscow, 1990). Humorous and satirical short stories of Khosro Shahani and Fereydoun Tonekaboni continued to be republished, "Horrible Tehran" by Moshfeq Kazemi was republished in Baku, Ashgabat and Tashkent. Some works of Samad Behrangi, Ahmad Masoudi and Abbas Pahlavan were published in various collections for the first time.

The paratexts to the Russian translations demonstrate attempts to find some explanation for the Islamic revolution. In 1979, the new motif of unmasking

[29] The negative influence of Western literature on Iranian authors and the abundance of mass literature in Iran is also mentioned by other Soviet philologists. When Hedayat's "Buf-e kur" was translated and published among his other works in 1969, Komissarov and Rosenfeld noted in their foreword: "Although it is distinctively influenced by decadent Western literature, 'The Blind Owl' is an authentic work of art" [Komissarov, Rozenfel'd 1969: 6].

the "illusory prosperity" of Iran appears: "Neither the petrodollar boom nor the stockpiles of accumulated weapons are or can be the sources, the impetus for progress" [Khokhlov 1979: 4]. In her foreword to the "Modern Iranian prose", Levkovskaia sums up: "The finely decorated façade by which the shah's government and the elites that had got rich off the oil boom were trying to deceive the international community, has crashed down" [Levkovskaia 1980: 5]. She states that the book will help its reader understand the reasons behind the revolution, reveal the broad variety of the problems faced by the Iranian people, their everyday life and worldview [Ibid.].

Since the foreword to the "Modern Iranian Prose" outlines and expands the previous experience, let us provide a brief summary of its main ideas. According to Levkovskaia, the Iranian authors focus on the most challenging problems of the day. Their works are characterized by truthful depiction of the complicated life of their contemporaries. They describe the cheerless life of the poor, "the power of darkness", which means the spread of prejudice and superstition, the inferior status of women [Ibid.: 8]. Social satire is one of the dominant genres in modern Persian literature. It reveals the corrupting influence of the borrowed bourgeois morals and culture, of Americanization. However, there is also the motif of inner renewal and resistance to oppression, for example, in Ahmad Mahmoud's short stories. Forced growth of capitalism in Iran causes some psychological changes, and as a result the theme of alienation appears in modern Persian literature. Levkovskaia then adds that, unlike Western authors, Iranian writers see this problem from a humanistic perspective and consider it to be contrary to human nature.

In the 1980s, the new motif of the unique originality of modern Iranian literature emerges in paratexts. For example, Ale Ahmad (1923–1969), known for his anti-Western stance, was described as a "highly national" author who demonstrated great civic consciousness [Kondyreva 1986: 395]. In order to highlight Ale Ahmad's uniqueness, Kondyreva speaks against the tendency to label Iranian authors that was not uncommon "back in the day", when Hedayat was called "the Iranian Chekhov", and Chubak "almost the Iranian Gorky" [Ibid.].

Gaps and omissions

As the reader can see, there are quite a number of Iranian writers whose works are essential for understanding the literary process of modern Iran but who remained completely unknown to the wide audience in the USSR. We could name several reasons for that, the most obvious one being ideological impropriety, and first of all, inattention to social problems. For example, the popular trilogy "Homā" (1928), "Parichehr" (1929), "Zibā" (1930), focusing on the figures of Iranian women, was never translated into Russian. Although Mohammad Hejazi's "Zibā" won the praise of some literary critics, Komissarov criticizes all of Hejazi's novels for his lack of attention to urgent social problems "as if there were none in Iran at that time" [Komissarov 1999: 301]. Bozorg Alavi's most famous novel, "Cheshm-hā-yash" (1952), seem to share a similar fate (although H. Mirʿabedini [Mirʿābedini 2009] and M. R. Ghanoonparvar [2011] state

otherwise in their articles for the Encyclopaedia Iranica).[30] As one of the most prominent Iranian authors whose works belong to the literature of commitment, Alavi was widely translated into Russian and published in the Soviet Union in the 1950s and 1960s, with the surprising exception of his most influential novel. It is highly possible that the reason for such selectivity lies in the contemptuous attitude of Alavi's fellow leftists towards this novel. Alavi was criticized for the lack of ideological steadfastness; the novel's main heroine, Farangis, was labeled a superficial representative of the bourgeois class, who chose to join the leftist movement because she was bored by her monotonous life.

Since realism was declared the ultimate stage of literary development in the Soviet Union, the works of some of the prominent modernist Iranian writers did not receive much attention in the textbooks on Persian literature and remained untranslated, including "Yakoliyā va tanhāʾi-ye u", by Taqi Modarresi (1955), and "Malakut" by Bahram Sadeghi (1961).

Apart from ideological considerations, we must make allowance for the translators' and editors' personal tastes, as well as some technical nuances. Since almost all translators of modern Persian fiction were scholars by profession, their research work of course had priority over any other activities, including translation. Scholars did not have enough time to spare on translating, especially when it came to big works of fiction that could take years of scrupulous effort. This must be the main reason why such important novels as Ali-Mohammad Afghani's "Showhar-e Āhu Khānum" (1961), Mahmoud Dowlatabadi's "Kelidar" (1978–1984) and "Jā-ye khāli-ye Soluch" (1979), were never translated into Russian. The significance of these works was emphasized in textbooks on modern Persian literature: Dzhakhangir Dorri, for example, calls Dowlatabadi "the most prominent writer whose works are mainly dedicated to the lives of ordinary people" [Dorri 1999: 421].

Conclusion

Before World War II, Russian translations of modern Iranian fiction were only published occasionally. The translators were interested in the socio-political rather than artistic aspect of the works.

In the post-war Soviet period, Iranian fiction was also represented mainly as the best way to get acquainted with the country, its people, their customs and morals. Translations of contemporary literature of Iran were to demonstrate that Iranian intellectuals were aware of the flaws of their society, and eager to choose the more humanistic values of the socialist countries. Realistic approach, psychological veracity, humanism of the authors, and their attention to various social issues and the figure of an ordinary man were most frequently praised in the paratexts. The life and problems of Iranian women were not given much

[30] To the best of our knowledge, the only translation of Alavi's "Cheshm-hā-yash" in the Soviet Union was A. Kuranbekov's translation into Uzbek, published in 1981 by the Tashkent branch of the Progress Publishing House.

attention, although the cliché of "the oppressed woman of the East" was sometimes reproduced in the paratexts.

Before the thaw in Soviet-Iranian relations, translators focused mainly on social satire. In the 1960–1970s, many works of the most prominent Iranian writers of the period were translated into Russian. However, the works of Iranian modernists, as well as works classified as having been created under the influence of bourgeois morals, remained untranslated.

In the first years after the Islamic revolution, translations of Iranian fiction were represented as a means of understanding the reasons for the Iranian upheaval. As cultural and academic ties between Iran and the USSR weakened and broke after 1979, no work of Persian fiction created after the Revolution was translated in the Soviet Union. This gap has not yet been fully filled.

Sources

[Anonymous] (1928). Nashi avtory [Our authors]. *Vestnik inostrannoi literatury, 1928*(4), 159. (In Russian).

Bertel's, E. (1955). Predislovie [Introduction]. In A. Shoitov (Ed.). *Rasskazy persidskikh pisatelei* [Short stories by Iranian authors] (pp. 3–6). Izdatel'stvo inostrannoi literatury. (In Russian).

Dorri, Dzh. Kh. (1974). Predislovie [Introduction]. In Kh. Shakhani. *Neuzhivchivyi* (Dzh. Kh. Dorri, Trans.) (pp. 3–8). Nauka. (In Russian).

Dzhemal'-zade, M. A. (1936). *Byli i nebylitsy* [Stories and fables] (B. Zakhoder, Trans.). Goslitizdatel'stvo. (In Russian).

Khatsrevin, Z. (1933). *Tegeran. Rasskazy* [Tehran. Short stories]. Izdatel'stvo pisatelei. (In Russian).

Khokhlov, N. (1979). Niva persidskoi prozy [The field of Persian prose]. In F. Tonkaboni. *Novelly* (Dzh. Dorri et al., Trans.) (pp. 3–12). Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

[Khrushchev, N. S.] (1956). *Otchet general'nogo sekretaria TsK KPSS N. S. Khrushcheva na XX s"ezde KPSS* [Report of the General Secretary of the Central Committee of the CPSU N. S. Khrushchev at the XX Congress of the CPSU]. Politizdat. (In Russian).

Kliashtorina, V. (1971). Predislovie [Introduction]. In Dzh. Mir Sadeki. *Sneg, sobaki i vorony* (V. Kliashtorina, Trans.) (pp. 5–9). Nauka. (In Russian).

Komissarov, D. (1975). Posleslovie [Afterword]. In S. Daneshvar. *Smert' radi zhizni* (Sh. Badi, & N. Kondyreva, Trans.) (pp. 268–271). Progress. (In Russian).

Komissarov, D. (2011). *Chelovek, umiravshii trizhdy: vospominaniia vostokoveda* [A man who died three times: Memoirs of an Oriental scholar]. Novyi khronograf. (In Russian).

Komissarov, D., & Osmanova, Z. (1965). Predislovie [Introduction]. In S. Chubak. *Chelovek iz Tangestana* (D. Komissarov, & Z. Osmanova, Trans.) (pp. 3–12). Progress. (In Russian).

Komissarov, D., & Rozenfel'd, A. (1969). Predislovie [Introduction]. In S. Khedaiat. *Izbrannoe* (pp. 3–11). Nauka. (In Russian).

Kondyreva, N. (1975). Posleslovie [Afterword]. In G. Morad [= Gh. Saʿedi]. *Traur v Baiale* (Sh. Badi, & N. Kondyreva, Trans.) (pp. 216–221). Nauka. (In Russian).

Kondyreva N. (1986). Posleslovie [Afterword]. In Dzh. Ale-Ahmad. *Povesti i rasskazy* (N. Kondyreva, Compl.) (pp. 394–399). Raduga. (In Russian).

Lapin, B. (1930). *Povest' o strane Pamir: Ot verkhov'ev Piandzha k verkhov'iam Inda* [The story of the Land of Pamir: from the upper reaches of the Panj to the upper reaches of the Indus River]. Federatsiia. (In Russian).

Lapin, B., & Khatsrevin, Z. (1933). *Novyi Khafiz* [The new Hafez]. Izdatel'stvo i tipografiia zhurnal'no-gazetnogo ob"edineniia. (In Russian).

Lauri, A. (1928). Torzhestvo Abbasa [The triumph of Abbas]. *Vestnik inostrannoi literatury, 1928*(4), 120–124. (In Russian).

Levkovskaia, R. (1980). Za nariadnym fasadom [Behind the decorated façade]. In Dzh. Dorri. *Sovremennaia iranskaia novella. 60–70 gg.* (pp. 5–16). Progress. (In Russian).

Marr, Iu., & Chaikin, K. (1976). *Pis'ma o persidskoi literature* [Letters on Persian literature]. Metsniereba. (In Russian).

Peisikov, L. (1961). Predislovie [Introduction]. In M. Bekh-Azin. *Uzory na shelku* (A. Samedov et al., Trans.) (pp. 5–11). Izdatel'stvo inostrannoi literatury. (In Russian).

Pinkhasik, L. (1936) Predislovie [Introduction]. In M. M. Kazemi, & V. G. Tardov (Trans.). *Strashnyi Tegeran* (Vol. 2, pp. 3–4). Gosudarstvennoe izdatel'stvo UzSSR. (In Russian).

Rostopchin, F. (1932). Khodadade Akhmed. Krest'ianskaia dolia ['The fate of a peasant' by Ahmad Khodadadeh]. *Bibliografiia Vostoka, 1932*(1), 80–84. (In Russian).

Rozenfel'd, A. Z. (1968). Predislovie [Introduction]. In Z. N. Vorozheikina, A. Z. Rozenfel'd (Compls.). *Tugoi uzel: Novelly iranskikh pisatelei* (pp. 7–12). Nauka. (In Russian).

Shekhri, A. (1931). Predislovie [Introduction]. In A. Khodadade. *Krest'ianskaia dolia: Povest' o persidskoi derevne* (V. G. Tardov, Trans.) (pp. iii–viii). Ogiz; Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).

Shoitov, A. M. (Compl.) (1958a). *Zabavnye rasskazy* [Funny stories]. Izdatel'stvo inostrannoi literatury. (In Russian).

Shoitov, A. M. (1958b). Sovremennyi persidskii iumor [Contemporary Persian humor]. In A. M. Shoitov (Compl.). *Zabavnye rasskazy* (pp. 5–8). Izdatel'stvo inostrannoi literatury. (In Russian).

References

Āryānrād, A. (2017). Negāhi be anjoman-e ravābet-e farhangi-ye Irān va Ettehād-e Jamāhir-e Showravi [An outlook on the Soviet-Iranian Society for Cultural Relations]. *Faslnameh-ye tārikh-e ravābet-e khāreji, 7*, 16–39. (In Persian).

Atkin, M. (1987). Soviet and Russian scholarship on Iran. *Iranian Studies, 1987*(2–4), 223–271.

Bertel's, E. E. (1928). *Ocherk istorii persidskoi literatury* [An outline of the history of Persian literature]. Leningradskii vostochnyi institut imeni A. S. Enukidze. (In Russian).

Blake, K. (2009). *The U. S.-Soviet Confrontation in Iran, 1945–1962: A case in the annals of the Cold War*. Univ. Press of America.

Boldyrev, A. N. (Ed.) (1971). *Kratkaia istoriia literatur Irana, Afganistana i Turtsii: kurs lektsii* [A brief history of the literatures of Iran, Afghanistan and Turkey: Lecture course]. Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (In Russian).

Braginskii, I. S., & Komissarov, D. S. (1963). *Persidskaia literatura: Kratkii ocherk* [Persian literature: A brief outline]. Izdatel'stvo vostochnoi literatury. (In Russian).

Braginskii, I. S. et al. (Eds.) (1975). *Literatura Vostoka v novoe vremia* [Literature of the East in the modern period]. Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta. (In Russian).

Chaikin, K. (1928). *Kratkii ocherk noveishei persidskoi literatury* [A brief outline of contemporary Persian literature]. Kommunisticheskii universitet trudiashchikhsia Vostoka im. I. V. Stalina. (In Russian).

Chalisova, N., & Nikitenko, E. (forthcoming). The persistence of Persian literature in the Soviet Union. In A. Seyed-Gohrab, & P. Shabani-Jadidi (Eds.). *The art of teaching Persian literature: From theory to practice*. Brill.

Chaqueri, C. (1992). Communism i. In Persia to 1941. In *Encyclopaedia Iranica Online*. https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-iranica-online/communism-COM_7795?s.num=35.

Dorri, Dzh. KH. (1999). V stremlenii k sovershenstvu [Pursuing perfection]. In N. I. Prigarina (Ed.). *Istoriia persidskoi literatury XIX–XX vekov* (pp. 346–431). Vostochnaia literatura. (In Russian).

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge Univ. Press.

Ghanoonparvar, M. R. (2011). Čašmhāyaš [Her eyes]. In *Encyclopaedia Iranica Online*. https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-iranica-online/casmhayas-COM_10813?s.num=131&s.rows=100&s.start=100.

IAukacheva, M. (1964). *Zhenshchina v persidskoi proze* [Woman in Persian prose fiction]. Nauka. (In Russian).

Kheifets, A. N., & Shastitko, P. M. (1983). V. I. Lenin i stanovlenie sovetskogo vostokovedeniia [V. I. Lenin and the formation of Soviet Oriental studies]. In A. P. Baziiants (Ed.). *Stanovlenie sovetskogo vostokovedeniia* (pp. 3–28). Nauka. (In Russian).

Komissarov, D. S. (1999). Povorotnyi etap v razvitii sovremennoi prozy [The turning period in the development of contemporary prose literature]. In N. I. Prigarina (Ed.). *Istoriia persidskoi literatury XIX–XX vekov* (pp. 286–345). Vostochnaia literatura. (In Russian).

Konrad, N. I., Braginskii, I. S., Pozdneeva, L. D. (Eds.) (1970). *Literatura Vostoka v srednie veka: Uchebnik dlia studentov universitetov* [Literature of the East in the Middle Ages: A university textbook]. Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta. (In Russian).

Koraev, T. K. (2018). Zakhoder, Boris Nikolaevich. In A. O. Chubar'ian (Ed.) *Rossiiskaia istoricheskaia entsiklopediia* (Vol. 6, pp. 441–442). Olma Media Grupp. (In Russian).

Kor-Ogly, Kh. G. (1965). *Sovremennaia persidskaia literatura (Kurs lektsii)* [Contemporary Persian literature: lectures] (n. e.). (In Russian).

Kozitskaia, IU. (2022). Pesni kazakhskikh akynov na russkom iazyke: ot stilizatsii do shablona [Songs of Kazakh akyns in Russian: From pastiche to template]. *Novoe literaturnoe obozrenie, 2022*(4), 143–161. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_176_4_143. (In Russian).

Kullanda, M. V., & Sazonova, N. V. (2001). Zabytoe imia (V. G. Tardov) [A forgotten name (V. G. Tardov)]. In L. M. Kulagina (Ed.). *Iranistika v Rossii i iranisty* (pp. 127–144). Institut vostokovedeniia RAN. (In Russian).

Miliband, S. D. (2008). *Vostokovedy Rossii* [Russian Oriental scholars] (Vol. 1). Vostochnaia literatura RAN. (In Russian).

Miller, F. (1990). *Folklore for Stalin: Russian folklore and pseudofolklore of the Stalin era*. M. E. Sharpe.

Mirʿābedini, Ḥ. (2009). Alavi, Bozorg. In *Encyclopaedia Iranica Online*. https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-iranica-online/alavi-bozorg-COM_683?s.num=194&s.rows=100&s.start=100.

Mossaki, N., & Ravandi-Fadai, L. (2018). A guarded courtship: Soviet cultural diplomacy in Iran from the late 1940s to the 1960s. *Iranian Studies, 51*(3), 427–454. https://doi.org/10.1080/00210862.2018.1436402.

Nikitenko, E. L. (2020). *Persidskaia proza XX–XXI vekov v russkikh perevodakh* [Persian prose of the 20th and 21st centuries in Russian translations]. Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki. (In Russian).

Osmanova, Z. G. (1961). *M. Gor'kii i literatura Irana* [M. Gorky and Iranian literature]. Izdatel'stvo vostochnoi literatury. (In Russian).

Razi, F. et al. (Compl.) (2012). *Ketābshenāsi-ye adabiyāt-e dāstāni-ye moʿāser az mashruteh tā 1389* [Bibliography of modern prose fiction from the Constitutional revolution to 1389(2010)]. Farhangestān-e zabān-o adab-e fārsi. (In Persian).

Rozenfel'd A.Z. (1971). Novaia persidskaia literatura [Modern Persian literature]. In A. N. Boldyrev (Ed.). *Kratkaia istoriia literatur Irana, Afganistana i Turtsii. Kurs lektsii* (pp. 49–68). Leningradskii gosudarstvennyi universitet im. A. A. Zhdanova. (In Russian).

Sverchevskaia, A. K. (1967). *Bibliografiia Irana: literatura na russkom iazyke (1917–1965 gg.)* [Bibliography of Iran: Works in Russian language (1917–1965)]. Nauka — Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).

Tardov, V. T. (1930a). Ob agrarnykh otnosheniiakh v Persii [On agrarian relations in Persian]. *Agrarnye problemy, 1930*(12), 114–134. (In Russian).

Tardov, V. T. (1930b). Osnovnye cherty zemledeliia i agrarnykh otnoshenii v Tsentral'noi Persii [Main features of agriculture and agrarian relations in Central Persia]. *Novyi Vostok, 28*, 46–73. (In Russian).

Timofeeva, N. N. (1976). Kommunisticheskii universitet trudiashchikhsia Vostoka (KUTV) (1921–1925) [The Communist University of the Toilers of the East (KUTV) (1921–1925)]. *Narody Azii i Afriki, 1976*(2), 47–57. (In Russian).

Timofeeva, N. N. (1979). Kommunisticheskii universitet trudiashchikhsia Vostoka (KUTV) (1926–1938) [The Communist University of the Toilers of the East (KUTV) (1926–1938)]. *Narody Azii i Afriki, 1979*(5), 30–42. (In Russian).

Vasil'kov, Ia. V., & Sorokina, M. Iu. (Eds.) (2003). *Liudi i sud'by. Bibliograficheskii slovar' vostokovedov — zhertv politicheskogo terrora v sovetskii period (1917–1991)* [A bibliographical dictionary of Oriental scholars, victims of political terror in the USSR (1917–1991)]. Peterburgskoe vostokovedenie. (In Russian).

Zand, M. (1989). Berthels, Evgenii Èduardovich. In *Encyclopaedia Iranica Online*. https://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-iranica-online/berthels-evgenii-eduardovich-COM_6891?s.num=602&s.rows=100&s.start=600.

Zemskova, E. (2018). Soviet folklore as translation project: The case of Tvorchestvo Narodov SSSR, 1937. In B. J. Baer, & S. Witt (Eds.). *Translation in Russian contexts: Culture, politics, identity* (pp. 174–187). Routledge.

Zonov, D. IA, (1975). Khatsrevin. In A. A. Surkov (Ed.). *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* (Vol. 8). Sovetskaia Entsiklopediia. http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Евгения Леонидовна Никитенко
кандидат исторических наук
доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
✉ *elnikitenko@hse.ru*

Information about the author

Evgeniya L. Nikitenko
Cand. Sci. (History)
Associate Professor, Institute for Oriental and Classical Studies, Faculty of Humanities, HSE University
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya Str., 20
✉ *elnikitenko@hse.ru*

С. Г. Маслинская

https://orcid.org/0000-0001-7911-4323
✉ *braunknopf@gmail.com*
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Россия, Санкт-Петербург)

«Гайдар и сегодня в строю…» (о каноне советского детского чтения и его ресайклинге)

Аннотация. Статья посвящена востребованности и сопутствующей реинтерпретации советского литературного наследия в 2000-е годы. Творчество Аркадия Гайдара, признанного лучшим советским детским писателем еще при жизни и имевшего репутацию автора, в полной мере выразившего советские ценности — героизм в борьбе за установление советской власти и коллективизм, — в советский период было широко доступно читателям-детям, так как и тиражи изданий его произведений, и количество переизданий (в том числе в школьных хрестоматиях) были весьма значительны. Гайдар находился в десятке лидеров по количеству тиражей и регулярности переизданий произведений. На основе изучения истории издания произведений Гайдара с 1926 по 1984 г. установлены издательские и педагогические предпочтения в отборе произведений для переиздания: чаще всего внушительными тиражами переиздавалась «Сказка о Военной Тайне», идейное содержание которой состояло в прославлении героической жертвы во имя установления советской власти. В 1990-е годы переиздание произведений Гайдара резко сократилось, изменился и состав издаваемых книг, первое место по издаваемости занимает рассказ «Чук и Гек», посвященный изображению повседневной семейной жизни. В 2000–2022 гг. наиболее переиздаваемой становится повесть «Тимур и его команда», транслирующая ценности классовой взаимопомощи и коллективизма. Издание остальных произведений Гайдара также демонстрирует заметное изменение акцентов: резко снизилось число изданий повестей «Школа» и «Р. В. С.», имеющих временну́ю контекстуализацию в исторических событиях Октябрьской революции и Гражданской войны. Это позволяет говорить о том, что мобилизационный нарратив, свойственный в целом творчеству Гайдара, утрачивает историческую обусловленность (революцией и Гражданской войной). Вместе с тем переиздание произведений о мирном времени, которое протекает в непосредственной близости от военных действий, требующих мобилизационных усилий как от взрослых, так и от детей, реактуализировалось в текущем книжном предложении для юных читателей. О реактуализации свидетельствуют и недавние инициативы по возвращению творчества Гайдара в школьную программу.

© С. Г. МАСЛИНСКАЯ

Ключевые слова: советская детская книга, формы культурного ресайклинга, переиздание, тираж, школьная программа, литературный канон, Аркадий Гайдар

Благодарности. Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00414, «Советское сегодня (Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы)»).

Для цитирования: *Маслинская С. Г.* «Гайдар и сегодня в строю…» (о каноне советского детского чтения и его ресайклинге) // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 125–146.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-125-146



Поступило в редакцию 20 марта 2023 г.; принято к печати 7 апреля 2023 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024
Articles

S. G. Maslinskaya

https://orcid.org/0000-0001-7911-4323
✉ *braunknopf@gmail.com*
Institute of Russian Literature (The Pushkin House),
Russian Academy of Sciences
(Russia, St. Petersburg)

"Gaidar remains in formation today…" (on the canon of Soviet children's reading and cultural recycling)

Abstract. The article is devoted to the problem of demand and concomitant reinterpretation of the Soviet literary heritage in the 2000s. The work of Arkady Gaidar, recognized as the best Soviet children's writer during his lifetime and as an author who fully expressed Soviet values — heroism in the struggle for the establishment of Soviet power and collectivism — in the Soviet period was widely available to readers-children. Both the print runs of his works and the number of reprints (including in school anthologies) were very significant: he was in the top ten in terms of the size of print runs and the regularity of reprints. Based on a study of the history of the publication of Gaidar's texts from 1926 to 1984, publishing and pedagogical preferences in the selection of works for reprinting have been identified: most often, "The Tale of a Military Secret" was reprinted in impressive numbers, as its ideological content glorified heroic sacrifice in the name of establishing Soviet power. The story "Timur and His Gang" had the same number of reissues as "Military Secret". In the 1990s, reprinting of Gaidar's

© S. G. MASLINSKAYA

works was sharply reduced, and the choice of what was published also changed: the first place is occupied by “Chuk and Gek”, which depicted everyday family life. In 2000–2022, the story “Timur and His Gang”, which emphasizes the values of class mutual assistance and collectivism, becomes the most reprinted. Publication of other works by Gaidar also demonstrates a noticeable change in emphasis: there is a sharp drop in reissues of the stories “School” and “R. V. S.”, which have temporal contextualization in the historical events of the October Revolution and the Civil War. This allows us to say that the mobilization narrative, which is generally characteristic of Gaidar’s works, is losing its historical conditionality (the Revolution and the Civil War). At the same time, the reprinting of works about peacetime, which takes place in the immediate vicinity of hostilities that require mobilization efforts by both adults and children, have been renewed in the current book offerings for young readers. Recent initiatives to bring Gaidar’s works back into the school curriculum also testify to the reactualization.

Keywords: Soviet children’s book, forms of cultural recycling, reprint, print run, school curriculum, literary canon, Arkady Gaidar

Acknowledgements. This research was supported with a grant of the Russian Science Foundation (project No. 19-18-00414, “Soviet Culture Today (Forms of Cultural Recycling in Russian Art and Aesthetics of the Everyday Life. 1990s–2010s)”).

To cite this article: Maslinskaya, S. G. (2024). “Gaidar remains in formation today...” (on the canon of Soviet children’s reading and cultural recycling). *Shagi / Steps, 10*(1), 125–146. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-125-146

CC BY

Received March 20, 2023; accepted April 7, 2023

...когда отшумят наши страсти, лопнут дутые литературные величины, Гайдар, как талант, наш советский Стивенсон, будет по-прежнему жить, но если полвека его читают как детского писателя, то лет через сто за него возьмутся и взрослые.
Д. Урнов

При обсуждении советского наследия сегодня нередко можно услышать апелляции к советским детским книгам, которые учат «добру и доброте». Так, одна из читательниц современного переиздания повести Аркадия Гайдара «Тимур и его команда» характеризует ее как «добрую и светлую историю» (2019)[1], а другая делится размышлением: «Книга с простыми и понятными идеалами и она никак не связана с коммунизмом, пионерией» (2022)[2]. Неожиданная характеристика пове-

[1] См.: https://www.labirint.ru/reviews/show/2003356.
[2] См.: https://www.livelib.ru/review/2795476-timur-i-ego-komanda-arkadij-gajdar#comments. Здесь и далее сохранены орфография и пунктуация оригинала.

сти как аполитичной заставляет задуматься о решительных изменениях, которые постигли репутацию Гайдара в последнее время. В советский период она зиждилась на том, что Гайдар как писатель в полной мере выразил именно советские ценности: готовность к жертве в борьбе за установление советской власти и коллективизм.

Гайдар начал публиковать произведения для детей в 1926 г., а уже в начале 1930-х годов, спустя всего лишь семь лет с момента первой книжной публикации, критики РАППа ставили его во главе советской детской литературы. Влиятельный функционер РАППа А. Фадеев опубликовал в январе 1933 г. в «Литературной газете» первую панегирическую статью о Гайдаре, назвав его одним из лучших писателей «специальной детской литературы», за создание которой он ратовал:

> Гайдар — сам выходец из трудовых низов — принадлежит к тому поколению молодежи, которое выросло на дрожжах пролетарской революции, школой которых было угнетенное положение в условиях старого общества, а затем Октябрьский переворот и гражданская война [Фадеев 1933].

Спустя восемь месяцев эту идею разовьет Б. Другов:

> Гайдар принадлежит к числу лучших детских писателей, находится в первых рядах послеоктябрьской детской литературы, ‹...› его книги помогают коммунистическому воспитанию растущего жизнерадостного поколения [Другов 1933].

Впрочем, звучали и критические голоса (например, мнение К. Чуковского о «Военной тайне» [Чуковский 1934]), но они тонули в потоке славословий писателю, которому приписывалась «органическая революционность» [Фадеев 1933]. В 1930-е годы произведения Гайдара выходили в свет одно за одним, сначала в журнальной версии, затем с перерывом в несколько месяцев в книжных изданиях. Все они получали оперативные критические отзывы, обсуждались на заседаниях секции детских писателей при Союзе писателей СССР[3]. В те же годы началась экранизация его произведений[4], что было редкостью для детской литературы в этот период; после войны выходили различные медиаинтерпретации его творчества (диафильмы, мультфильмы, полнометражные экранизации). Важным этапом в формировании культа Гайдара стало общественное осмысление его гибели на фронте в 1941 г. После окончания войны сложившаяся при жизни (и подтверждаемая фактом героической гибели) репутация «писателя-бойца» стала залогом продвижения творчества писателя в детском чтении.

В отличие от многих советских детских писателей, Гайдар был публичной фигурой, регулярно встречался с детьми, эти встречи освещались в

[3] См., например: Стенограмма обсуждения повести Гайдара А. «Военная тайна» (Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 631. Оп. 8. Ед. хр. 22).

[4] Гайдар сам писал сценарии к экранизациям повестей «Школа» («Каро», 1937), «Р. В. С.» («Дума про казака Голоту», 1937), «Тимур и его команда» (1940).

детской и педагогической прессе, например, три его поездки в Артек (в 1931, 1934 и 1939 гг.). Публиковалась и переписка Гайдара с детьми (см., например: [Письма 1936; Гайдар 1936]. Гайдару создавали репутацию открытого и дружелюбного взрослого, любимого своими читателями — пионерами. То, что Гайдар — друг пионеров, особенно подчеркивалось. Тому были объективные причины — Гайдар писал для детей среднего школьного возраста, т. е. возраста членства в пионерской организации. Содержание его произведений 1930-х годов, как правило, имело связь с пионерией: место действия «Военной тайны» — пионерский лагерь, в «Судьбе барабанщика» главный герой — барабанщик в пионерском отряде, в «Тимуре и его команде» один из героев определяет тайное сообщество подростков как «веселую команду пионеров-молодцов». Собственно с момента выхода повести «Тимур и его команда» и стихийного зарождения тимуровского движения (см. об этом: [Фатеев 2007: 109–110]), которое вскоре было апроприировано педагогами под видом «пионерской работы», Гайдар окончательно стал «всадником, скачущим впереди» всех пионеров. Его именем назывались сотни и тысячи пионерских отрядов («Гайдаровец», «Гайдаровцы», «Мальчиши-Кибальчиши» и др.); складывались отрядные девизы и речевки («Будь, как Мальчиш, / честным и смелым, / Верность отчизне / Доказывай делом»; «Быть, как Гайдар, честным и смелым, / Верность Отчизне доказывать делом!» [Пионер 1973: 23]) и песни («Салют Гайдару!» — слова М. Пляцковского, музыка Е. Крылатова; «Гайдар шагает впереди» — слова С. Гребенникова, Н. Добронравова, музыка А. Пахмутовой и др.); проводились разнообразные мероприятия в пионерских дружинах по случаю памятных дат жизненного пути писателя; совершались групповые паломничества детей к могиле писателя и пр. Никакой другой советский детский писатель не был в пионерской организации объектом культа и ритуального почитания. «Пионерскость» Гайдара была важной частью его репутации на всем протяжении существования советского режима, не ослабевала, а только росла с годами, именно поэтому так диссонирует современная оценка творчества Гайдара как лишенного политического смысла с его устойчивой репутацией «самого пионерского писателя».

В то же время начиная с 1950-х годов появляются мемуары тех, кто близко знал писателя (Р. Фраерман, К. Паустовский), в них он предстает человеком «глубокой натуры» [Паустовский 1951: 161], тонко чувствующим и размышляющим. Этот образ поддерживался экранным воплощением Андрея Ростоцкого, сыгравшего будущего писателя Гайдара в фильме «Конец императора тайги», 1976). Последний кадр фильма, когда Гайдар опускает ружье и не стреляет в ребенка, создавал образ Гайдара-гуманиста. Такой образ писателя вписывался в романтическую концепцию героев Гражданской войны, сложившуюся в 1960-е годы, в том числе в иронической экранизации повести Гайдара «Бумбараш» (1971, реж. Н. Рашеев). Именно этот образ Гайдара — бойца-гуманиста — был востребован у позднесоветской интеллигенции, и именно он подвергнется

яростному развенчанию в публикациях начала 1990-х годов (см., например: [Солоухин 1994]), открывших ящик Пандоры под названием «миф о Гайдаре». (Пере)создание мифа о Гайдаре в 1990-е годы и последовавшая вскоре ремифологизация писателя-бойца не могли не сказаться на переосмыслении и переоценке его творчества для детей.

Как история издания творчества Гайдара и его изучения в школе в советский период сказалась на литературной репутации писателя? Каким образом переиздания, размеры тиражей, включение его произведений в школьные программы и внеклассное чтение влияли на сохранение и трансляцию его культа в советское время? Какие трансформации пережил культ Гайдара в период распада советского режима и какова судьба творчества Гайдара в последние десятилетия? Ответы на эти вопросы позволят перейти к обобщениям об устройстве канона советской детской литературы и его ревизии в последние годы.

1. 1926–1984: один из лучших советских писателей

Наличие произведений автора на книжном рынке и степень его представленности в общественном читательском пространстве определяют возможность занять высокую позицию в каноне чтения. Если творчество автора не переиздается, шансов удержаться в поле массового читательского внимания у него нет. Регулярность переизданий автора — один из важнейших факторов, влияющих на укрепление его канонического статуса. Другой связанный с ним фактор — это тираж переиздаваемых произведений. Так, произведение, изданное с большим перерывом незначительным тиражом, способно привлечь внимание узких специалистов по творчеству автора или ограниченной группы его поклонников. Напротив, регулярное переиздание значительными тиражами в недорогом серийном оформлении способствует широкому распространению и удержанию автора в зоне интереса самых разных групп читателей[5]. Творчество Гайдара распространялось с середины 1920-х до середины 1980-х годов по второму из названных сценариев.

Опираясь на статистические данные библиографических указателей детской книги советского периода [Маслинский 2022], можно достаточно надежно аргументировать тезис о высокой степени представленности творчества Гайдара в советское время[6]. Если учесть издания, вышедшие в период с 1926 г. (год первой книжной публикации произведения Гайдара) по 1984 г. (последний год, за который в указателе И. И. Старцева и его

[5] О влиянии издательской инерции в поддержании канонического статуса литератора см.: [Маслинский, Маслинская 2022].

[6] За границами данного исследования остаются издания переводов произведений Гайдара на языки народов СССР и иностранные языки. Это связано с трудностью выявления всех опубликованных переводов. Существующие библиографии таких изданий рассеяны по разным библиографическим источникам (см., например, библиографию переводов за 1926–1951 гг.: [Кипарисова 1954: 387–396]), и сбор этих данных — следующий этап исследования.

последователей учтены вышедшие издания [Старцев и др. 1933–1989]), то простое суммирование тиражей авторов, издававшихся в этот период для детей, показывает, что Гайдар по совокупным тиражам произведений занимает десятое место (в табл. 1 приведены совокупные тиражи в млн экз.).

Таблица 1

Совокупный тираж произведений авторов, изданных для детей 1926–1984 гг.

The total print run of authors' works published for children during 1926–1984 (millions of copies)

Автор	Тираж (млн экз.)
С. Маршак	222
Л. Толстой	216
А. Пушкин	200
К. Чуковский	195
С. Михалков	152
А. Барто	151
В. Маяковский	125
Н. Носов	114
А. Гайдар	107
В. Бианки	93
З. Александрова	75
Е. Благинина	65
Е. Чарушин	57
Б. Житков	56
М. Пришвин	52

За период с 1926 по 1984 г. суммарный тираж изданий Гайдара составлял 107,347668 млн экз. В 1930-е годы его произведения выходили в «Детгизе» колоссальными по тем временам тиражами (например, «Сказка о Военной Тайне» в серии «Книга за книгой» в 1937 г. вышла тиражом 200 300 экз.), после войны в издательстве «Малыш» (от 500 тыс. экз. до 1 млн экз.) и такими же тиражами в серии «Школьная библиотека», печатавшейся в разных центральных и региональных типографиях. Кроме того, произведения Гайдара издавались в разных комбинациях в авторских сборниках (повесть и два рассказа, три рассказа и т. п.), они включались в коллективные сборники и альманахи в составе высокотиражных серий. Таким образом, общий объем и разнообразие типов выпускаемых изданий были значительными, а значит, и широко доступными для детей.

В период с 1926 по 1984 г. было выпущено 529 книжных изданий Гайдара. Десятку самых часто издаваемых произведений возглавляют повести «Тимур и его команда», «Школа», «Р. В. С.», затем идет рассказ «Чук и Гек» (см. табл. 2). Наравне с «Тимуром и его командой» самым издаваемым текстом является фрагмент повести «Военная тайна» — «Сказка о

Военной Тайне, Мальчише-Кибальчише и его Твердом Слове» (132 издания, включая издания в составе повести «Военная тайна»):

Таблица 2

Количество изданий произведений Гайдара в 1926–1984 гг.
Number of editions of Gaidar's works during 1926–1984

Произведение	Количество изданий
Тимур и его команда	133
Школа	104
Р. В. С.	103
Чук и Гек	85
Военная тайна	75
Судьба барабанщика	67
Дальние страны	65
Сказка о Военной Тайне	57
Дым в лесу	48
Четвертый блиндаж	48

Если дополнить картину подсчетами совокупного тиража вышедших произведений (см. табл. 3), то тиражи переизданий «Сказки о Военной Тайне» составляют треть от общего тиража произведений Гайдара (331 млн, включая издания в составе повести «Военная тайна»).

Таблица 3

Совокупный тираж произведений Гайдара в 1926–1984 гг.
The total print run of Gaidar's works during 1926–1984

Произведение	Тираж (млн. экз.)
Сказка о Военной Тайне	226
Тимур и его команда	182
Поход	174
Школа	162
Р. В. С.	138
Чук и Гек	119
Горячий камень	116
Судьба барабанщика	111
Военная тайна	105
Василий Крюков	103

Каждая пятая книжка Гайдара являлась переизданием «Сказки о Военной Тайне», а если учитывать переиздания в составе повести «Военная тайна» — то каждая третья. В «Военной тайне» пропаганда мобилизаци-

онной доктрины советской власти (необходимость участия в борьбе за утверждение и укрепление последней) сочетается с идеями Коминтерна (об этом свидетельствуют образы Марицы Маргулис и Влады Дашевской), а «неконкретизированная тайна включает в себя, в первую очередь, глубокую веру в основополагающую справедливую идею государства трудящихся» [Литовская 2010: 96]. В сказке о Мальчише-Кибальчише акцентированы поколенческая преемственность в классовой борьбе и жертвенный героизм. В 1933 г., когда сказка была впервые опубликована (еще как отдельное произведение, а не в составе «Военной тайны»), мнения критиков о ее качестве были благожелательными:

> Выдержанная в народно-былинном складе, она написана с большим заражающим пафосом. Мальчиш-Кибальчиш — герой, защищающий свою страну от войск проклятого Буржуина [Таратута 1933].

> Пусть книжка А. Гайдара «Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове» — пока только единичный пример большой удачи в области создания советской сказки [Тарасенков 1933: 2].

К. Чуковский спустя год после выхода статей Е. Таратуты и А. Тарасенкова выступил с резкой критикой эстетического качества сказки:

> А между тем всякий совестливый и понимающий критик должен признать с огорчением, что революционная сказка Гайдара, несмотря на то, что у нее такой ценный сюжет, вся насквозь фальшива и безвкусна. Вместо строгого, скупого языка, который подобает революционной героике, претенциозное жеманное сюсюкание: «Прыгучая (?) девчурка (!)», «Синеглазая (?) славная (?) нахмурилась (?)», «Не спится ему, ну никак не засыпается (!)».
>
> Уже самое начало сказки, первые три строки, обличают ее стилистическую фальшь:
>
> «— Расскажи, Натка, сказку, — попросила славная синеглазая, — и почему-то виновато улыбнулась...» [Чуковский 1934].

И далее опытный критик резюмирует:

> Его сказка — ученический опыт. Это его первая сказка для младшего возраста. В реалистической повести, в «Школе», в «Р. В. С.» и др. он — полный хозяин стиля, а здесь... серьезная литературная критика была в свое время обязана, вместо того чтобы провозглашать его гением, дать ему ряд указаний, после которых он перестал бы жеманничать, пыжиться и насиловать русскую речь, сочиняя такие противоестественные словеса, как «буржуин», «буржуйщины», «буржуинство» и пр., а доработался бы до настоящей художественности [Чуковский 1934].

Однако отзыв Чуковского не смог переломить положительного отношения критики к новой советской сказке. Источником ее высокого

качества критики считали происхождение дара Гайдара — из опыта революции. Уже после выхода «Военной тайны» А. Роскин напишет: «Серьезность автора “Военной тайны” — это серьезность писателя, которого вне революции не существовало бы» [Роскин 1935]. После войны революционная сказка была окончательно и бесповоротно зачислена в список выдающихся произведений советской детской литературы, знакомство с которыми воспитывало в советских детях преклонение перед бойцами, павшими за установление советской власти. Этим объясняются и тиражи, и регулярность переизданий «Сказки о Военной Тайне». В 1964 г. сказка была экранизирована Е. Шерстобитовым, который соединил в визуальном образе буржуинов черты западных интервентов, нападавших на советскую страну на заре ее возникновения (на стороне белогвардейцев) и в ходе Второй мировой войны. Это сочетание разных исторических эпох в одном образе вносило в текст новые герменевтические возможности: Мальчиш-Кибальчиш олицетворял борца с любыми интервентами. Этот потенциал сказки станет востребован в 2010-е годы.

Рейтинг по совокупным тиражам остальных произведений Гайдара показывает, что наряду с повестью о детской самоорганизации и общественном долге «Тимур и его команда» высокие позиции занимают историко-революционные произведения («Школа», «Р. В. С.», «Василий Крюков») и притчи («Горячий камень» и «Поход»). Разъяснению содержания этих произведений должно было способствовать их изучение в школе.

Канонический статус автора в высокой степени зависим от того, входит ли знакомство с его произведениями в программы литературного образования в школе (на русском материале см. об этом: [Вдовин, Лейбов 2013]). Творчество Гайдара начиная с 1944 г. стало обязательной частью литературного образования каждого советского ребенка. Произведения писателя входили как в школьные программы литературного чтения для 1–5-го классов, так и в списки внеклассного чтения для этой ступени школьного образования[7].

В 1951 г., в год десятилетия гибели Гайдара, интерес к его фигуре повысился, была заявлена необходимость планомерно изучать его творчество в школе. В программу внеклассного чтения для начальной школы 1951 г. во 2-м классе вошли «Четвертый блиндаж» и «Чук и Гек»[8], в 3-м классе — «Горячий камень», «Дальние страны», «Р. В. С.», «Дым в лесу», «Мои товарищи» (сборник), в 4-м классе — «Тимур и его команда», «Комендант снежной крепости» [Программы 1951]. Через восемь лет произведения по классам распределялись иначе: во 2-м классе — «Чук и Гек», в 3-м классе — «Четвертый блиндаж», «Р. В. С.», «Дым в лесу», в 4-м классе — «Тимур и его команда», «Комендант снежной крепости», «Сказка о Военной Тайне» [Программы 1959]. При этом в книгах для чтения для начальной школы помещались другие произведения или в учебных книгах

[7] Спустя 25 лет накопленный методический опыт найдет применение в специальном пособии [Курдюмова 1979].

[8] Были указаны конкретные издания этих произведений.

других классов, нежели указано в программе. Например, отрывок из повести «Дальние страны» под названием «Самолет» размещен в книге для чтения в 1-м классе [Родная речь 1954: 140–143], а «Горячий камень» — в 4-м [Родная речь 1955: 71–75]. В дальнейшем заметна постоянная ротация произведений по разным классам («Горячий камень» включался в разные годы в хрестоматии для 3-го, 4-го и 5-го классов). При этом часть произведений попадала в разделы, посвященные советской армии («Слава армии родной» (1969[9]), «Наша армия родная» (1972), «Советская армия на страже Родины» (1980) и др.), часть — в разделы о жизни советских детей («Октябрята — будущие пионеры» (1984–1989), «Школа. Семья. Товарищи» (1950–1969) и др.), часть — в разделы о советской власти («Советская власть пришла, жизнь по-новому пошла» (1966–1969), «Советские люди строят новую жизнь» (1970–1973), «Дорога счастью и весне открыта в Октябре» (1974–1975) и др.) и фрагменты из «Чука и Гека» («Елка в тайге», «Новый год») и «Дальних стран» («Самолет») помещались в разделы «Зима» (1970, 1975, 1987) и «Весна» (1954, 1966) соответственно. Таким образом, на протяжении всего советского периода учащиеся начальной школы каждый год знакомились с тем или иным произведением Гайдара.

«Сказка о Военной Тайне» появилась в хрестоматии для 2-го класса в 1966 г., подготовленной под общей редакцией Л. В. Занкова, руководителя лаборатории воспитания и развития НИИ теории и истории педагогики АПН СССР [Живое слово 1966: 117–124]. В 1969 г. она была включена в хрестоматию под редакцией Е. И. Никитиной [Родное слово 1969: 171–180], во второй половине 1980-х годов — под редакцией В. Г. Горецкого и др. [Книга для чтения 1988: 12–24]. Параллельно с 1966 г. «Сказка о Военной Тайне» входила практически во все «линейки» хрестоматий для 3-го класса под редакцией М. С. Васильевой и др. ([Наша Родина 1969, 283–288; Наша Родина 1970: 112–118; Родная речь 1974: 95–102] и последующие издания), Л. А. Варковицкой [Книга для чтения 1976: 168–175], Л. А. Горбушиной [Родная речь 1980: 95–101]. Таким образом, до 1990 г. «Сказка о Военной Тайне» должна была быть прочитана всеми учащимися начальных классов в СССР; верному толкованию содержания произведения способствовали вопросы, размещенные после текста[10].

Сходная ситуация сложилась и с «Тимуром и его командой». В 1960-е годы повесть либо печаталась в отрывках в хрестоматиях для дополнительного чтения В. Г. Горецкого и др. в 3-м классе (эпизод, в котором тимуровцы наполняют бочки с водой [Солнце над Родиной 1965: 236–241; Книга для чтения 1970: 194–198; Родник 1970: 145–156]), либо целиком: после 1970 г. она изучалась в 4-м классе — первом классе средней школы после перехода на трехлетнее начальное обучение в 1969 г. [Родная лите-

[9] В скобках указаны годы выхода учебных книг для чтения в начальной школе, включавших названные разделы.

[10] «Как погиб Мальчиш-Кибальчиш? Расскажите. Народ помнит о героическом подвиге Мальчиша. Прочитайте, как об этом говорится в сказке» [Наша Родина 1970: 118].

ратура 1970: 202–260; Родная литература 1975: 195–244; Родная литература 1988: 138–205].

Размещение «Сказки о Военной Тайне» и «Тимура и его команды» в хрестоматиях не было единственным способом ознакомления с творчеством Гайдара (хотя это, конечно, гарантировало «поголовное» прочтение). Ученики могли использовать на уроках и книжные издания этих произведений, выходивших многотысячными тиражами в сериях «Школьная библиотека». Включение произведений Гайдара в программы классного и внеклассного чтения, дублирование одних и тех же произведений (полностью или в отрывках) в хрестоматиях за разные классы, методические «репликации» (возвращение к одним и тем же произведениям на протяжении первых пяти лет обучения в школе с повторением усвоенного), указания продолжить знакомиться с творчеством Гайдара[11] способствовали тому, что оно было широко известно детям и взрослым 1950–1980-х годов.

Решительной ревизии оценка творчества Гайдара подверглась в 1990-е годы.

1990–2000: время забвения

Роспуск в сентябре 1991 г. Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина явился переломным моментом и в «пионерской» репутации Гайдара. Воспитание в детях коммунистических ценностей перестало быть государственной задачей, а вместе с этим и творчество Гайдара в значительной своей части утратило свою актуальность. В школьном чтении остались рассказ «Голубая чашка», включенный З. И. Романовской в хрестоматию для 3-го класса [Живое слово 1994a: 109–129; 1994b: 98–117] и «Чук и Гек» — в хрестоматию для 2-го класса [Живое слово 2000: 164–188]. Имя Гайдара и отдельные его произведения упоминались в некоторых программах по литературному чтению, но их изучение стало факультативным.

Заметно сократилось и издание произведений Гайдара. Впрочем, анализ издательской истории постсоветского периода (равно как и современного) затруднен отсутствием библиографических ресурсов, фиксирующих состояние книгоиздания для детей. В какой-то степени можно судить об изданиях Гайдара по каталогам центральных библиотек (РНБ, РГБ, РГДБ), куда поступали обязательные экземпляры, однако это неполные данные. Тем не менее учтенные в библиотечных каталогах издания показывают, что количество переизданий Гайдара в 1990-е годы резко сокращается — вышло около трех десятков книг. На первом месте по количеству переизданий с существенным отрывом — «Чук и Гек», произведение, в методической мысли с советских времен воспринимаемое как приуроченное к календарному празднику

[11] «Если ты хочешь узнать, что произошло дальше, найди и прочитай целиком произведение А. Гайдара «Р. В. С.» [Книга для чтения 1988: 24].

(Новому году) и имеющее минимальную идеологическую составляющую (заключительный абзац произведения). «Сказка о Военной Тайне» издавалась дважды, в 1990 и 1991 гг., в хрестоматии для школьного чтения она не включалась.

Репутация Гайдара в 1990-е, которая складывается на основе новой конфигурации переиздаваемых произведений, — писатель, чье творчество посвящено проблемам взаимопонимания в семье и индивидуальной ответственности за свои поступки («Чук и Гек» и «Голубая чашка»). В то же время на 1990-е годы пришлись развенчание мифа о писателе-бойце и последовавшая стремительная его реставрация на рубеже 1990–2000-х годов.

2005–2022: возвращение «всадника, скачущего впереди»

Уже с середины 2000-х годов стали раздаваться голоса о необходимости вернуть Гайдара в школы и в детское чтение:

> Годы «без Гайдара» показали, что его рассказы и повести являлись одним из самых действенных средств духовно-нравственного и патриотического воспитания детей и юношества, учили добру, коллективизму, помощи людям, стойкости в преодолении трудных жизненных ситуаций, смелости, совестливости... [Белянкова 2006].

Консервативный поворот середины 2000-х годов способствовал возвращению к детям самого революционного и самого пионерского писателя. Обнаруженное во всех библиографических источниках число изданий Гайдара в 2005–2022 гг. — 204 наименования — может быть связано не только с идеологическим, но и с экономическими факторами, такими как рост количества издательств и издательских мощностей, а также выход в 2011 г. наследия Гайдара из области охраняемого авторского права. Подавляющее большинство выпущенных книг вышло в издательских сериях, в названиях которых использовались слова *классика* или *школа* (и их производные): «Школьная библиотека», «Школьная библиотечка», «Библиотека школьника», «Внеклассное чтение», «Классика для школьников», «Школьная классика», «Детская классика», «Классная классика», «Уютная классика», «Мировая классика» и т. д. Таким образом, в 2000–2010-е годы задается канонический статус произведений Гайдара, их высокое положение в иерархии современной детской книги.

Рейтинг переиздаваемых произведений значительно отличается от того, который сложился в советский период.

Таблица 4

Количество публикаций произведений Гайдара в 2005–2022 гг.

Number of publications of Gaidar's works during 2005–2022

Произведение	**Количество изданий**
Тимур и его команда	114
Чук и Гек	100
Голубая чашка	89
Горячий камень	49
Дым в лесу	30
Сказка о Военной Тайне	22
Военная тайна	21
Четвертый блиндаж	21
На графских развалинах	19
Судьба барабанщика	19

Больше чем в половине изданий произведений Гайдара в 2005–2022 гг. вышла его повесть «Тимур и его команда» (см. табл. 4). Активность в издании «Сказки о Военной Тайне» хоть и поднялась по сравнению с 1990-ми годами, но тем не менее значительно уступает советской — 43 издания (включая издания в составе повести «Военная тайна») против 114. На протяжении рассматриваемого периода резко пошло вверх количество изданий «Тимура и его команды», «Чука и Гека» и «Голубой чашки» (см. график 1), в целом приоритеты, сложившиеся в 1990-е годы в переиздании творчества Гайдара, сохраняются — издатели переиздают произведения, написанные на материале мирной повседневности, с изображением семейной жизни, включающей в качестве участников детей от дошкольного («Чук и Гек», «Голубая чашка») до подросткового возраста («Тимур и его команда»). При этом произведения, посвященные тематике революции и Гражданской войны («Школа», «Р. В. С.» и пр.), существенно сократили свое присутствие на книжном рынке для детей.

Если проанализировать соотношение издаваемости произведений в советский и постсоветский периоды в ранговой позиции (график 2), то станет видна существенная трансформация рейтинга произведений Гайдара. Заметно, как сдают свои позиции повести на историко-революционную тему («Школа», «Р. В. С.» и пр.) и короткие военные рассказы 1939–1941 гг. «Патроны», «Ракеты и гранаты», «Война и дети», «Василий Крюков» и др. Напротив, растут в рейтинге позиции произведений о советско-финской войне и начале Великой Отечественной войны — «Комендант снежной крепости» и «Клятва Тимура». А верхнюю строчку рейтинга уверенно занимает «Тимур и его команда»: в советское время это произведение было самым издаваемым, а в 2005–2022 гг. — на фоне сокращения разнообразия издаваемых произведений Гайдара — доля и соответственно символический вес «Тимура и его команды» еще более растет.

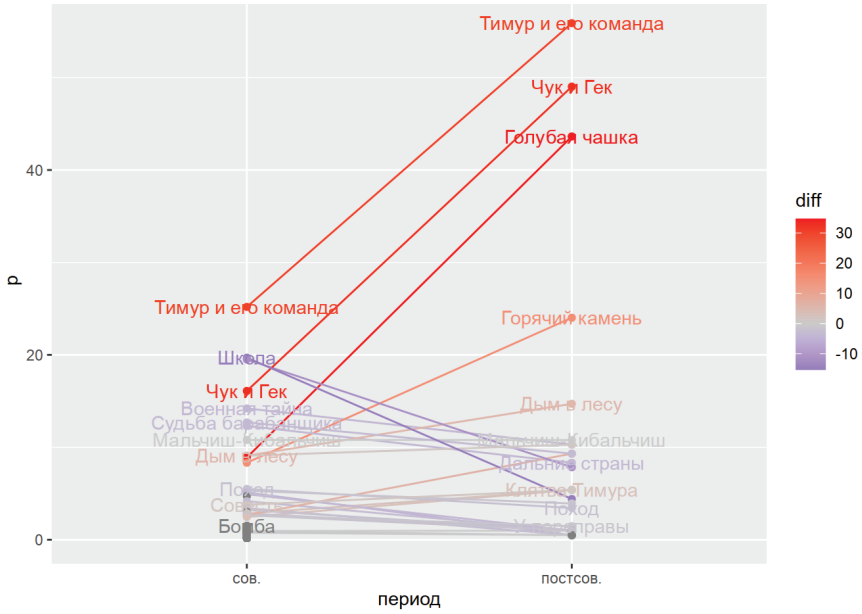


График 1. *Доля изданий произведений Гайдара в советский и постсоветский периоды*

Graph 1. *Share of publications of Gaidar's works in the Soviet and post-Soviet periods*

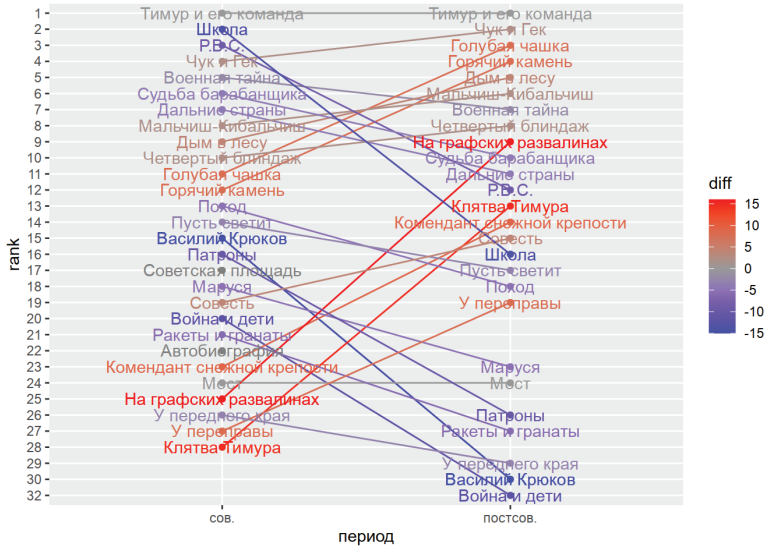


График 2. *Изменение ранговой позиции произведений Гайдара по количеству изданий в советский и постсоветский периоды*

Graph 2. *Changes in the ranking position of Gaidar's works by number of publications in the Soviet and post-Soviet periods*

Рост популярности «Тимура и его команды» в последнее двадцатилетие связан, по-видимому, с ростом запроса на ценности, консолидирующие общество. Новое прочтение повести усматривает в нем универсальные ценности: «добро, коллективизм, справедливость и любовь к своей Родине» [Шустов 2020: 32], а идеологический контекст (команда Тимура помогает только классово близким соседям) оказывается полностью проигнорирован. Сам Гайдар, читая «Тимура и его команду» детям, указал на то, что коллективизм — это не то, о чем написана повесть:

> Но обидно же мне совсем не это. Досадно то, что вы, советские ребята, пионеры, не поняли самого главного, что есть в повести. Ведь она совсем не о тимуровском отряде. Она о том, что сейчас, сегодня составляет нашу главную заботу: вырастили ли мы из нашей славной ребятни достойную смену отцам нашим и старшим братьям. Научимся ли помогать им в трудную для страны минуту. А ведь лихая для всей нашей страны година — не за горами!.. [Соколовский 1981].

Гайдар акцентировал именно мобилизационную прагматику своей повести: объединить детей для участия в отражении экспансии внешних врагов. М. А. Литовская, размышляя о мобилизационной этике в детской литературе 1930-х годов, пишет: «В то же время участие в боевых действиях все чаще представляли как своего рода инициационную практику, необходимую молодому человеку, чтобы доказать свое право считаться полноценным гражданином нового мира, правда, война при этом понималась достаточно широко» [Литовская 2010: 94]. Гайдар изображает мирную повседневность, но с острым ощущением готовности к военному положению. Уже после войны ситуация изменится: «“Юные труженики тыла”, “юные партизаны”, “сын полка”, готовые мстить за убийство родных, захваченную фашистами землю, — последние герои эпохи тотальной мобилизации. Война, выигранная ценой страшных потерь, вызвала у взрослых усиление чувства ответственности за детские мучения. Отныне в образе ребенка — преждевременного воина будет акцентироваться иной аспект — не мобилизационный, а жертвенный: забота солдат о ребенке — жертве войны (В. Катаев, “Сын полка”), гибель ребенка-героя как цена победы (“Орлята”), наконец, жертвоприношение ребенка на алтарь победы (В. Богомолов, “Иван”)» [Там же: 98]. Тем не менее интенсивное переиздание «Тимура и его команды» в 1950–1980-е годы способствовало сохранению мобилизационного нарратива в детском чтении. Соответственно возвращение к тиражированию повести в 2005–2022 гг. свидетельствует о вернувшемся интересе к этим установкам.

В последние годы помимо мобилизационного содержания начинает быть востребован «патриотизм» книг Гайдара: «Верность данному слову, настоящая дружба и взаимопомощь, подлинный патриотизм, о воспитании которого сейчас так много говорят, есть практически в каждой строчке его книг» [Камакин 2018]. Под «подлинным патриотизмом» в «Сказке о Военной Тайне», например, понимается то, что «ребенок, стоит на стра-

же государственности, на защите интересов страны, то есть именно того, чего сейчас не хватает даже некоторым взрослым политикам. И, пожалуй, если бы все дети у нас воспитывались на примере “Сказки о Мальчише-Кибальчише”, то отношение к памяти погибших за свободу и независимость нашей страны строилось бы по принципу: “Летят самолеты — привет Мальчишу, плывут пароходы — привет Мальчишу, а пройдут пионеры — салют Мальчишу”, а это не что иное, как воспитание уважения к истории своей страны и ее героям» [Там же]. В подобного рода высказываниях прошлое страны представляется непротиворечивым и полностью лишенным исторического измерения: борьба за установление советской власти сменяется «защитой интересов страны»; какой страны и каких классовых интересов, оказывается теперь несущественно[12]. Такой подход позволяет избавить Гайдара от почетного звания «самого пионерского писателя», а Мальчишу-Кибальчишу приписать внеклассовую «борьбу за независимость страны»[13]. Новая интерпретация Гайдара как писателя, обращавшегося к изображению проблем государственной безопасности и независимости, помещает его в один ряд с теми, кто писал об отражении немецко-фашистской агрессии (А. Фадеев и Б. Полевой)[14]. Переведение Гайдара из умеренно привлекательного разряда «лучших советских писателей» в когорту писателей-патриотов и государственников в условиях современной политической концепции изоляционизма неизбежно ставит вопрос о возвращении его в программу школьного чтения, чтобы дать литературный материал, поддерживающий эту концепцию. В последней версии Федерального государственного образовательного стандарта имя писателя упомянуто в списке авторов, с творчеством которых нужно знакомиться во 2-м классе начальной школы [Программа 2022: 71].

Заключение

Случай Гайдара показывает, как при смене политического режима реактуализируются те или иные представленные в его творчестве идеи. В советский период содержание произведений писателя интерпретировалось

[12] См., например, репортаж о ремонте памятника Мальчишу-Кибальчишу на Воробьевых горах в Москве: «Фигура Мальчиша-Кибальчиша была установлена в 1972 году. По сюжету книги он организовал сопротивление врагам в своей деревне, но попал в плен, где, несмотря на пытки, не раскрыл ценную информацию» [Памятник 2022].

[13] В риторике последних лет «Сказка о Военной Тайне» снова трактуется как патриотическое произведение: «В наше время, сказка Аркадия Гайдара, как никогда актуальна и поучительна. Патриотическое воспитание подрастающего поколения, любовь к родной земле, к своим родным и близким должны войти в души наших детей» [Сказка 2023].

[14] «С этого года “Молодая гвардия” вернулась в школы. На очереди и другие произведения советских авторов. Например, по мнению члена Комитета Госдумы по просвещению Ларисы Тутовой, необходимо рассмотреть вопрос о включении в программу “Повести о настоящем человеке” Бориса Полевого, “Горячего камня”, “Школы”, “Тимура и его команды” Аркадия Гайдара и еще ряда книг советских писателей» [Поляков 2023].

как исключительно полно и связно представляющее классовые ценности советского проекта (Мальчиш-Кибальчиш гибнет в борьбе за установление советской власти, Тимур помогает семьям красноармейцев, защищающих эту власть, и т. д.). Широкое распространение произведений Гайдара за счет как тиражных переизданий, так и обязательного изучения в школьной программе гарантировало как минимум знакомство с этими ценностями, а как максимум и их присвоение.

В момент ценностной ревизии 1990-х годов творчество Гайдара переосмысляется. В условиях ограниченных издательских возможностей, когда книжное производство резко диверсифицируется, из наследия Гайдара издаются только те произведения, которые могут быть вписаны в новый идеологический дискурс. Поэтому произведения, содержащие классовую мобилизационную доктрину («Сказка о Военной Тайне»), практически перестают переиздаваться, из наследия писателя для переизданий отбираются наименее идеологизированные тексты («Чук и Гек»). В этот период его творчество воспринимается как исторически укорененное в советской идеологии и, как следствие, отторгается. Исторические повести («Р. В. С.», «Школа»), которые локализуют и определяют темпоральный контекст мобилизационных ценностей, контекстуализуют их в историческом событии, практически перестают издаваться. В этот момент репутация самого пионерского писателя подвергается пересмотру, и на первый план выдвигаются произведения, позволяющие встроить Гайдара в ряд классиков, творчество которых покоится на вневременных нравственных ценностях (прежде всего семейных).

С начала 2000-х годов взгляд на наследие Гайдара снова меняется: растет популярность тех произведений, в которых мобилизационная идеология является частью мирной повседневности, — «Тимур и его команда» (трилогия о Тимуре), в какой-то мере она присутствует и в «Голубой чашке», и в «Чуке и Геке». Переиздание произведений о мирном времени, которое протекает в непосредственной близости от военных действий, требующих мобилизационных усилий как от взрослых, так и от детей, возвращает их в круг чтения юных читателей. При этом для отзывов взрослых потребителей книжного рынка характерна оценка этих произведений Гайдара как аполитичных: «Тимур и его команда, Мальчиш-кибальчиш и Плохиш, это просто классика, которую нужно читать и обязательно вводить детей в настоящий мир настоящих людей!»[15]. Такое прочтение Гайдара прямо противоречит его репутации самого революционного и самого пионерского писателя, но современные читатели предпочитают нивелировать все, что укоренено в истории советской эпохи. Преодолевая советское, издатели, педагоги и родители хранят и передают универсальную «военную тайну» Гайдара — необходимо быть готовым к войне (любой, неважно с кем).

[15] См.: https://www.labirint.ru/reviews/show/1598326.

Канонический статус Гайдара обусловлен, помимо прочего, регулярными и многотиражными переизданиями его произведений. Изменения в издательских приоритетах говорят нам о том, какие произведения представляются издателям наиболее отвечающими текущему спросу. Этот спрос может формироваться при участии образовательных и воспитательных институтов, хотя абсолютизировать это участие как единственно определяющее не стоит: надо учитывать издательскую инерцию, которая складывается долгое время, в случае с Гайдаром — около 70 лет. Изменениям в составе переиздаваемых произведений сопутствует их реинтерпретация, в отдельных случаях полностью нивелирующая сложившуюся ранее традицию толкования. По-видимому, устойчивость наследия Гайдара к решительным интерпретационным интервенциям свидетельствует о наличии в его произведениях идеологического «зазора», позволяющего включать их в новых политических обстоятельствах в издательские планы. Востребованность этого «зазора» объясняется не только намерением реставрировать советскую систему ценностей (коллективизм, мобилизация, жертвенный героизм), хотя на первый взгляд именно это намерение кажется определяющим возвращение к Гайдару и его творчеству в публичном дискурсе. Герои Гайдара как символы деятельной солидарности во имя разделяемой веры в справедливое устройство мира позволяют надеяться тем, кто сейчас лоббирует его ресайклинг, на объединение вокруг его книг юных русскоязычных читателей. Будет ли достигнут мобилизующий эффект, покажет время.

Источники

Белянкова 2006 — *Белянкова Н.* Слово о Гайдаре. Почему стал ненужным «всадник, скачущий впереди»? // Учительская газета. 2006. 13 июня, № 24.

Гайдар 1936 — *Гайдар А. П.* [Ответ на письмо детей] // Детская литература. 1936. № 3–4. С. 63.

Другов 1933 — *Другов Б.* Аркадий Гайдар — писатель для детей // Литературная газета. 1933. 11 авг.

Живое слово 1966 — *Гайдар А.* Сказка о военной тайне // Романовская З. И., Романовский А. П. Живое слово: Книга для чтения в II кл. / Под общ. ред. Л. В. Занкова. М.: Просвещение, 1966. С. 117–124.

Живое слово 1994a — Гайдар А. Голубая чашка // Романовская З. И. Живое слово: 3-й класс: В 2 ч. Ч. 2. М.: ГАРТ, 1994. С. 109–129.

Живое слово 1994b — Гайдар А. Голубая чашка // Романовская З. И. Живое слово: 3-й класс. Тула: Приокское изд-во, 1994. С. 98–117.

Живое слово 2000 — Гайдар А. Чук и Гек // Романовская З. И. Живое слово: 2-й класс: В 2 ч. Ч. 1. М.: Дом педагогики; ООО «Изд-во Астрель», 2000. С. 164–188

Камакин 2018 — *Камакин О.* Летят самолеты — привет Мальчишу! Тимуровское движение возникло благодаря Аркадию Гайдару // Учительская газета. 2018. 25 дек., № 52.

Кипарисова 1954 — *Кипарисова К. П.* А. П. Гайдар. Библиография // Жизнь и творчество А. П. Гайдара / [Сост. и общ. ред. Р. И. Фраермана, В. С. Фраерман]. М.: Детгиз, 1954. С. 377–398.

Книга для чтения 1970 — *Гайдар А.* Команда действует // Горецкий В. Г. Книга для чтения: для дополнительного чтения в 3-м кл. М.: Просвещение, 1970. С. 194–198.

Книга для чтения 1976 — Гайдар А. Сказка о Военной тайне // Варковицкая Л. А., Михеева А. А. Книга для чтения в классе национальных школ РСФСР (с русским языком обучения). Л.: Просвещение, 1976. С. 168–175.

Книга для чтения 1988 — *Гайдар А.* Сказка о военной тайне // Книга для чтения: Учеб. для 2-го кл. трехлет. нач. шк.: В 2 ч. / [Сост. В. Г. Горецкий и др.]. Ч. 2. М.: Просвещение, 1988. С. 12–25.

Курдюмова 1979 — Гайдар в школе: Пособие для учителей / Сост. Т. Ф. Курдюмова. М.: Просвещение, 1979.

Наша Родина 1969 — *Гайдар А.* Сказка о военной тайне // Наша Родина: Кн. для чтения в третьем классе / [Сост. М. С. Васильева и др.]. М.: Просвещение, 1969. С. 283–288.

Наша Родина 1970 — *Гайдар А.* Сказка о военной тайне // Наша Родина. Книга для чтения в третьем классе / [Сост. М. С. Васильева и др.]. М.: Просвещение, 1973. С. 112–118.

Памятник 2022 — Памятник Мальчишу-Кибальчишу отреставрировали в Москве // Рамблер/новости. 2022. 3 нояб. 2022. URL: https://news.rambler.ru/moscow_city/49630647/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink.

Паустовский 1951 — *Паустовский К. Г.* Встречи с Гайдаром // Жизнь и творчество А. П. Гайдара / Сост. и общ. ред. Р. И. и В. С. Фраерман. М.; Л.: Детгиз, 1951. С. 160–170.

Пионер 1973 — «Пионер — товарищ и вожак октябрят» (Рекомендации по организации работы совета друзей октябрят в школе). Челябинск: [б. и.], 1973.

Письма 1936 — Письма детей // Детская литература. 1936. № 3–4. С. 63.

Поляков 2023 — *Поляков Ю.* Возвращение лучших произведений советской литературы в школы назрело давно // Парламентская газета. 2023. 8 февр. URL: https://www.pnp.ru/social/yuriy-polyakov-vozvrashhenie-luchshikh-proizvedeniy-sovetskoy-literatury-v-shkoly-nazrelo-davno.html.

Программы 1951 — Программы начальной школы. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1951.

Программы 1959 — Программы начальной школы. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1959.

Программа 2022 — Примерная основная образовательная программа начального общего образования. М.: Ин-т стратегии развития образования РАО, 2022.

Родная литература 1970 — *Гайдар А.* Тимур и его команда // Родная литература: Учеб. пособие для IV кл. / Сост. М. Д. Пушкарева, М. А. Снежневская, Т. С. Зепалова. М.: Просвещение, 1970. С. 202–260.

Родная литература 1975 — *Гайдар А.* Тимур и его команда // Родная литература: Учеб. хрестоматия для IV кл. / Сост. М. Д. Пушкарева, М. А. Снежневская, Т. С. Зепалова. 6-е изд. М.: Просвещение, 1975. С. 195–244.

Родная литература 1988 — *Гайдар А.* Тимур и его команда // Родная литература: Учебник-хрестоматия для IV кл. / Сост. М. Д. Пушкарева и др. 16-е изд., перераб. и доп. Ч. 2. М.: Просвещение., 1988. С. 138–205.

Родная речь 1954 — *Соловьева Е. Е., Карпинская Л. А., Щепетова Н. Н.* Родная речь: Книга для чтения в 1-м классе нач. школы. М.: Учпедгиз, 1954.

Родная речь 1955 — *Щепетова Н. Н., Волынская В. И., Соловьева Е. Е.* Родная речь: Книга для чтения в 4-м классе нач. школы. 11-е изд. М.: Учпедгиз, 1955.

Родное слово 1969 — *Гайдар А.* Сказка о военной тайне // Никитина Е. И. Родное слово: Книга для чтения во II классе. М.: Просвещение, 1969. С. 171–180.

Родная речь 1974 — *Гайдар А.* Сказка о Военной тайне, Мальчише-Кибальчише и его твердом слове // Родная речь: Кн. для чтения в третьем кл. / [Сост. М. С. Васильева и др.]. М.: Просвещение, 1974. С. 95–102.

Родная речь 1980 — *Гайдар А.* Сказка о Военной тайне, Мальчише-Кибальчише и его твердом слове // Родная речь: Кн. для чтения в третьем кл. / [Сост. М. С. Соловьева, Л. А. Горбушина, Е. И. Никитина, М. И. Оморокова]. М.: Просвещение, 1980. С. 95–102.

Родник 1970 — *Гайдар А.* Тимур и его команда // Здоровьева Т. П. Родник: кн. для доп. чтения в 3-м кл. М.: Просвещение, 1970. С. 145–156.

Роскин 1935 — *Роскин А.* Воспитание чувств. О «Военной тайне» А. Гайдара // Литературная газета. 1935. 24 июня.

Сказка 2023 — «Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и о его твердом слове» по произведению А. Гайдара // Государственный театр юного зрителя Республики Саха. 2023. 21 марта. URL: http://sakhatuz.ru/skazka-o-voennoj-tajne-o-malchishe-kibalchishe-i-o-ego-tverdom-slove-po-proizvedeniyu-a-gajdara.

Соколовский 1981 — *Соколовский А.* В Колобовском переулке. М.: Дет. лит., 1981. [Цит. по републ.]. URL: https://kid-book-museum.livejournal.com/160500.html?ysclid=lb29jtz23178812199.

Солоухин 1994 — *Солоухин В.* Соленое озеро // Наш современник. 1994. № 4. С. 9–57.

Солнце над Родиной 1965 — *Гайдар А.* Команда действует // Горецкий В. Г., Львов М. Р. Солнце над Родиной: Кн. для доп. чтения в IV кл. М.: Просвещение, 1965. С. *236–241.*

Старцев и др. 1933–1989 — *Старцев И. И. и др.* Детская литература: библиография: [1918–1984]: [В 18 вып.]. М.: Мол. гвардия; М.; Л.: Детиздат и др., 1933–1989.

Тарасенков 1933 — *Тарасенков А.* Да здравствует сказка! (Гайдар А. «Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове») // Детская и юношеская литература. 1933. № 9. С. 1–4.

Таратута 1933 — *Таратута Е.* Слово о сказке // Литературная газета. 1933. 17 окт.

Фадеев 1933 — *Фадеев А.* Книги А. Гайдара // Литературная газета. 1933. 29 янв.

Чуковский 1934 — *Чуковский К.* Опять о Мюнхгаузене // Литературная газета. 1934. 2 авг.

Шустов 2020 — *Шустов М. П.* Роль произведений А. П. Гайдара в нравственно-духовном и патриотическом воспитании школьников // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. № 70. 2020. С. 31–37.

Литература

Вдовин, Лейбов 2013 — Acta Slavica Estonica IV: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, [т.] 9: Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / Ред. А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту: [Tartu Ülikooli Kirjastus = Univ. of Tartu Press], 2013.

Литовская 2010 — *Литовская М. А.* Воюющие дети в русской литературе первой половины XX века // Homo Militaris: Литература войны и о войне. История, мифология, поэтика: Материалы Третьих междунар. науч. чтений «Калуга на литературной карте России». Калуга: КГУ им. К. Э. Циолковского, 2010. С. 93–99.

Маслинский 2022 — *Маслинский К.* Библиография детской книги 1918–1984 // Репозиторий открытых данных по русской литературе и фольклору / Институт рус-

ской литературы (Пушкинский Дом) РАН. 2022. https://doi.org/10.31860/openlit-2022.12-B010.

Маслинский, Маслинская 2022 — *Маслинский К., Маслинская С.* В канон через тираж: о неравенстве доступа писателей к печати детских книг в советскую эпоху // Детские чтения. 2022. № 2 (22). С. 145–173. https://doi.org/10.31860/2304-5817-2022-2-22-145-173.

Фатеев 2007 — *Фатеев А. В.* Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР. М.: МАКС Пресс, 2007.

References

Fateev, A. V. (2007). *Stalinizm i detskaia literatura v politike nomenklatury SSSR* [Stalinism and children's literature in the politics of the nomenklatura of the USSR]. MAKS Press. (In Russian).

Litovskaia, M. A. (2010). Voiuiushchie deti v russkoi literature pervoi poloviny XX veka [Warring children in Russian literature of the first half of the 20th century]. In *Homo Militaris: Literatura voiny i o voine. Istoriia, mifologiia, poetika: Materialy Tret'ikh mezhdunarodnykh nauchnykh chtenii "Kaluga na literaturnoi karte Rossii"* (pp. 93–99). KGU im. K. E. Tsiolkovskogo. (In Russian).

Maslinsky, K. (2022). Bibliografiia detskoi knigi 1918–1984 [Bibliography of books for children 1918–1984]. In *Repozitorii otkrytykh dannykh po russkoi literature i fol'kloru (Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom) RAN)*. https://doi.org/10.31860/openlit-2022.12-B010. (In Russian).

Maslinsky, K., & Maslinskaya, S. (2022). V kanon cherez tirazh: o neravenstve dostupa pisatelei k pechati detskikh knig v sovetskuiu epokhu [Into the canon through print run: On the inequality of writers' access to the printing of children's books in the Soviet era]. *Detskie chteniia, 2022*(2. no. 22), 145–173. https://doi.org/10.31860/2304-5817-2022-2-22-145-173. (In Russian).

Vdovin, A., & Leibov, R. (Eds.) (2013). *Acta Slavica Estonica IV: Trudy po russkoi i slavianskoi filologii. Literaturovedenie, IX: Khrestomatiinye teksty: russkaia pedagogicheskaia praktika XIX v. i poeticheskii kanon* [Acta Slavica Estonica IV: Proceedings in Russian and Slavic philology. Literary studies, [vol.] 9: Texts of the textbook: Russian pedagogical practice of the 19th century and the poetic canon]. [Tartu Ülikooli Kirjastus = Univ. of Tartu Press]. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Светлана Геннадьевна Маслинская
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, Центр исследований детской литературы, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4
✉ *braunknopf@gmail.com*

Information about the author

Svetlana G. Maslinskaya
Cand. Sci. (Philology)
Senior Research Fellow, Research Center for Russian Children's Literature, Institute of Russian Literature (The Pushkin House), Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, St. Petersburg, Makarov Emb., 4
✉ *braunknopf@gmail.com*

М. Э. Баскина (Маликова)
https://orcid.org/0000-0003-3371-1231
✉ *maria.e.malikova@gmail.com*
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Россия, Санкт-Петербург)

«…Не Стерн или, по крайности, не Верн»: К описанию французского генезиса карамзинского Стерна

Аннотация. В статье сделана попытка уточнить генезис карамзинского Стерна, наиболее влиятельного в русской культуре, который оказывается, несмотря на то что Карамзин цитировал Стерна по-английски, преимущественно поздним и французским. Так, представленный в «Московском журнале» как «Стерново сочинение» фрагмент «Бедной с собакой» (1792) — это не перевод Стерна, а интерполяции французского переводчика «Тристрама»; сам отбор фрагментов для перевода в «Московском журнале» — это не индивидуальный выбор издателя, а повторение самых популярных «красот» Стерна, издававшихся и переиздававшихся в соответствующем антологическом формате; имевшее значительные культурные последствия решение Карамзина не переводить и не вводить в русскую культуру английские понятия *sentimental* и *humour* объясняется тем, что он смотрел на них через французские тексты-посредники; установка на чтение Стерна прежде всего со слезами и упоминания Стерна в «Письмах русского путешественника» преимущественно в кладбищенских локусах, т. е. соединение, а не противопоставление Стерна и Юнга, также восходит не к оригинальному английскому Стерну, а к его поздним французским подражателям, вроде Франсуа Верна. Карамзинский Стерн рассматривается на контрастном фоне усвоения в ту же эпоху повествовательных экспериментов и юмора «Тристрама» авторами другого круга, не связанными целями программы «новой чувствительности», — Ф. В. Ростопчиным и И. И. Мартыновым.

Ключевые слова: Стерн, Юнг, Карамзин, Мартынов, Ростопчин, французская культура-посредник, юмор, сентиментальность, слезливость

Для цитирования: *Баскина (Маликова) М. Э.* «…Не Стерн или, по крайности, не Верн»: К описанию французского генезиса карамзинского Стерна // Шаги/ Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 147–186

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-147-186

Поступило в редакцию 24 августа 2023 г.; принято к печати 21 октября 2023 г.

© М. Э. БАСКИНА (МАЛИКОВА)

М. Э. Баскина (Маликова)
https://orcid.org/0000-0003-3371-1231
✉ *maria.e.malikova@gmail.com*
Institute of Russian Literature (Pushkin House)
of the Russian Academy of Sciences
(Russia, St. Petersburg)

"…Not Sterne, or, at least, not Vernes": Towards a description of the French genesis of Karamzin's Sterne

Abstract. The article is an attempt to specify the genesis of the image of Laurence Sterne as it was created and presented by Nickolai Karamzin in the early 1790s. Karamzin's Sterne, the most influential among other such attempts in Russian culture, turns out to be primarily French and imitative. Namely, the fragment "A Poor Man and His Dog", presented in Karamzin's *Moscow Magazine* (1792) as "Sterne's work", appears to be a translation not of Sterne but of an interpolation made by his French translator into the French version of *Tristram Shandy*. The very choice of fragments from Sterne presented in the *Moscow Magazine* (1791–1792) reflects not the editor's own taste, but is a replication of the most common items from popular anthological editions of "The Beauties of Sterne". Karamzin's culturally influential decision not to translate and consequently not to introduce into Russian culture the original English notions of 'sentimental' and 'humour' is explained by the fact that he had viewed them through the prism of particular French texts-intermediaries. Karamzin's insistence on reading Sterne "with tears in the eyes" and on alluding to him (in *Letters of a Russian Traveller*) primarily in melancholic charnel locations that made Sterne practically indistinguishable from Edward Young goes back not to the original Sterne, but to his later French imitators, such as François Vernes. Karamzin's Sterne is contrasted with the assimilation of original narrative experiments and humour of *Tristram* by other Russian authors of the same period but of a different circle, Fyodor Rostopchin and Ivan Martynov.

Keywords: Sterne, Young, Karamzin, Martynov, Rostopchin, French culture as intermediary, humour, sentimentality, tearfulness

To cite this article: Baskina (Malikova), M. E. (2024). "…Not Sterne, or, at least, not Vernes": Towards a description of the French genesis of Karamzin's Sterne. *Shagi / Steps, 10*(1), 147–186. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-147-186

Received August 24, 2023; accepted October 21, 2023

© M. E. BASKINA (MALIKOVA)

Карамзин в «Письмах русского путешественника» (1791–1794, 1797) цитировал Стерна по-английски, а публикуя «красоты» из «Тристрама» и «Сентиментального путешествия» в «Московском журнале» (1791–1792), указывал: «перевод с английского». Поэтому, видимо, исследователи от В. И. Маслова до Ф. З. Кануновой и новейших, говоря о влиянии Стерна на Карамзина, исходят без оговорок из того, что Карамзин имел адекватное оригиналу и в целом близкое к современному представление о Стерне и в зависимости от своих текущих литературных целей высвечивал те или иные его черты. Поэтому же, видимо, исследователи раннего русского Стерна цитируют английского писателя в собственном подстрочном переводе с английского или в точном переводе А. А. Франковского конца 1930-х годов, а не переводят с наиболее популярного и доступного в России доместицирующего французского перевода Ж.-П. Френэ[1]. В эпоху создания «Бедной Лизы», пишет Ф. З. Канунова, «Стерн привлекал Карамзина преимущественно как “оригинальный живописец чувствительности”. И переводы из него подбирались в связи с этим преимущественно сентиментально-меланхолического и филантропического характера», в частности, отрывки «Мария», из «Сентиментального путешествия» и из «Тристрама Шенди», были выбраны для помещения в «Московском журнале» потому, что в них «чувствительность явно берет перевес над столь обычным для Стерна юмором» [Канунова 1975: 261]. Однако уже в «Наталье, боярской дочери» (1792) можно обнаружить, считает Канунова, «восприятие Стерна как юмориста» и иронию над чрезмерной чувствительностью и слезливостью, вводимую с использованием приемов, которые «очень близки к стерновским» [Там же]. Наконец, в позднем незавершенном «Рыцаре нашего времени» (1799, 1802) Карамзин «стремится вслед за Стерном разрушить условную традиционную форму романа», чему служат «такие типично стерновские средства ‹...›, как причудливое построение глав, своеобразная игра романной формой ‹...›, стерновская манера авторского контроля над действием, непрерывного иронического комментирования...» [Там же: 262–263].

Иными словами, предполагается, что Карамзин, читавший Стерна, вероятно, в самом конце 1780-х — начале 1790-х годов, хотя для целей своей литературной программы не сразу востребовал, но усвоил и оригинальное сентиментально-юмористическое мировоззрение Стерна — которое впервые было описано Жан Полем в «Приготовительной школе эстетики» (1804) как превращение шекспировского «перемежающего ряда патетического и комического в одновременность» [Жан Поль 1981: 130, ср.: Там же. 151; Кожевников 1899: 507], — и радикальное пародирование и разрушение романной формы (которое теперь кажется очевидным после работ В. Б. Шкловского начала 1920-х годов о «Тристраме»).

[1] О теме «Карамзин и Стерн» см.: [Кожевников 1897: 515–531; Сиповский 1899: 238–244; Маслов 1924; Канунова 1966; 1975; Cross 1971: 124; Лотман 1987: 312–348, 384–389; Hammarberg 1991: 203–273; Краснощекова 2003; Алпатова 2012; Дроздов 2017].

Такая интерпретация игнорирует то обстоятельство, что Карамзин вводил Стерна в русскую культуру с опозданием на 30 лет. В результате Стерн в России был воспринят вне контекста английского романа, от которого он неотделим генетически (Филдинг, Смолетт, Ричардсон были переведены на русский раньше Стерна)[2], а генезис карамзинского Стерна оказался не только отличен от современного (т. е. такого Стерна, каким мы его знаем после работ Жан Поля и Шкловского), но и далек от первоначального восприятия Стерна у него на родине как автора оригинального и беспрецедентного «Тристрама» (1759–1767), с которого началось знакомство с ним читающей публики[3]. Карамзин как «импортер иностранных богатств» [Святополк-Мирский 2005: 104] старался держаться на уровне европейской современности, где в конце 1780-х, когда он читал Стерна и вводил его в русскую культуру, «главным» произведением английского автора было «Сентиментальное путешествие», а актуальным фактом его репутации — многочисленные «сентиментальные» подражания. Именно этот поздний образ Стерна, как мы попробуем показать, послужил генезисом Стерна карамзинского.

Французский перевод «Сентиментального путешествия» — «Voyage Sentimental par M. Stern sous le nom d'Yorick» — вышел в 1769 г., через несколько месяцев после публикации оригинала, и сразу стал во французской рецепции главным произведением Стерна, в большой степени, конечно, потому, что действие его в основном происходит во Франции (где и сам Стерн находился долгое время и имел светский успех). Тогда как «Тристрам» в переводе того же Жозефа-Пьера Френэ (Joseph-Pierre Frénais, ум. в 1788 г.) появился много позже: первая часть вышла в 1776-м, вторая, переведенная в том же духе «belle infidèle» маркизом де Бонне (Charles François de Bonnay, 1750–1825), — только в 1785 г. Френэ выступал как переводчик-классицист, приспосабливающий «оригинальность» Стерна к нормативному французскому вкусу, эстетическому и нравственному [Asfour 2004: 11–12]: отдельные части переводил с небольшими, но значимыми изъятиями, другие, особенно своеобразный юмор Стерна, убирал вовсе и немало присочинял сам в чувствительном и нравоучительном духе.

> Мне пришлось многое изъять из оригинала и заместить собственными изобретениями. Когда Стерновы шутки не казались мне удачными, я оставлял их там, где нашел, и заменял другими. Полагаю, это можно позволить себе в переводе произведения чисто развлекательного. Следует просто всячески стараться остаться незамеченным, и я буду очень рад, если вы меня не найдете [Frenais 1777: x], —

[2] Впрочем, из-за неразвитости отечественной романной традиции пародирование Стерном жанра романа вообще не могло быть адекватно понято в то время в России, ср.: [Сиповский 1910: 892–894; Левин 1990].

[3] О перипетиях британского отношения к Стерну, менявшегося на протяжении тех восьми лет, на которые растянулось печатание его первого романа, см.: [Howes 1974: 382–384]; о европейской рецепции Стерна см.: [Barton 1911; Asfour 2004; 2008: 9–31; Thayer 1905; Large 2004: 67–78].

сообщал Френэ в предисловии к своему переводу «Тристрама», выступая как образцовый «невидимый переводчик»-доместикатор. Французская критика оправдывала доместицирующий подход к переводу Стерна, в авторитетной формулировке Вольтера:

> «Тристрам Шенди» не вызовет переворота, и нужно быть признательным переводчику за то, что он опустил места, полные грубоватого гаерства, в котором нередко упрекали англичан[4].

Ср. также:

> Нужно было, конечно, очень постараться, чтобы сделать «Тристрама Шенди» сносным на языке [французском] и для народа, который никогда не отказывается от правил вкуса, порядка, последовательности, связности идей, даже в сочинениях, написанных лишь чтобы развлечь себя или других...[5]

«Тристрам», объявленный Френэ еще в его предисловии к «Сентиментальному путешествию» «произведением таким необычайным, что о нем невозможно дать даже самое общее представление» [Frenais 1769: I], воспринимался — не только во Франции — под доминирующим влиянием более популярного «Сентиментального путешествия» («забавной и приятной картины французской жизни», где «добрый юмор» соединяется с «нежной чувствительностью (tendre sesibilité)»[6], «милого пустяка, шутливого и чувствительного»[7]) как бесформенное нанизывание экстравагантных идей и фрагментов, «то нравственных, то непристойных — одна глава вызывает смех, другая жалость, третья зевоту. Сцены разрознены и не складываются в единство»[8]. Нивелированию в читательском восприятии стерновских повествовательных экспериментов и юмора способствовало и то, что с начала 1780-х его переиздавали и читали в жанре «красот» — фрагментов, подобранных для «чувствительных сердец»[9].

В Германии Стерн был воспринят и переведен гораздо более глубоко и серьезно, чем во Франции. «...Народец, у которого есть “goute”, — с возмущением писал Жан Поль, — думает, что “гутирует” стерновского “Тристрама”, если ему нравятся не столь гениальные его “Путешествия

[4] Journal de Politique et de Litterature. 1777. Avr. 25; рус. пер. цит. по: [Вольтер 1977: 318].

[5] Анонимная рецензия на французский перевод последних томов «Тристрама» опубл. в: Journal Encyclopédique. 1786. Jan. 15. P. 268–277; цит. по: [Howes 1974: 399].

[6] Journal Encyclopaedique. 1769. Juillet 1. P. 138; цит. по: [Howes 1974: 388].

[7] Mercure de France. 1769. Août. P. 71–74; цит. по: [Howes 1974: 389].

[8] Année Littéraire. 1785. P. 34–50; цит. по: [Howes 1974: 399]. Такому восприятию «Тристрама» способствовало и то, что Френэ дал главам романа отдельные названия, по образцу «Сентиментального путешествия».

[9] Самая популярная из этих антологий, составленная неким W. H., — «The Beauties of Sterne: Including all His Pathetic Tales, and Most Distinguished Observations on Life. Selected for the Heart of Sensibility» (1-я публ.: London, 1782; дополн. изд.: 1785; к 1792 г. переизд. 12 раз; фр. пер.: 1800; рус. пер.: [Галинковский 1801]). Библиографию антологий, включавших отрывки из Стерна, см. в [NCBEL: 949; Oates 1968: 14–19]. О жанре «красот» см.: [Cook 2010; Newbould 2015].

Йорика”» [Жан Поль 1981: 151]. В Германии первый перевод «Тристрама» вышел еще в 1763–1767 гг. (переизд.: 1769–1772 и 1773), что, видимо, отражало интерес к Стерну круга авторитетных немецких литераторов, к которому принадлежали Лессинг, Мендельсон, Гердер, Циммерман, Виланд [Thayer 1905: 24–32], они ценили английского автора и следили за его творчеством в оригинале и по сообщениям «Allgemeine deutsche Bibliothek» и других периодических немецких изданий. Однако первый перевод «Тристрама» был настолько слаб и неточен, что не сыграл важной роли в немецкой культуре. К кругу влиятельных немецких стернианцев принадлежал переводчик, издатель, масон Иоганн Боде (Johann Joachim Christoph Bode, 1731–1793), который стал проводником Стерна в Германии: его филологически точный перевод «Yoricks Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien» вышел в октябре того же 1768 г., что и оригинал, т. е. сразу после смерти Стерна[10]. В нем Боде, по совету Лессинга, ввел новое понятие и слово *Empfindsam*, ставшее в немецкой культуре обозначением целого литературного направления, именуемого у нас «сентиментализмом» (а во Франции — «l’age de sensibilité»). Перевод «Тристрама» (1774) был напечатан Боде по подписке: список из участвовавших в ней 646 лиц, среди которых были Гёте, Гаманн, Виланд, Клопшток, Гердер, Г. Якоби, Циммерман, позволяет составить представление о влиянии Стерна в немецкой культуре, где он, как считается, сыграл возможно даже большую роль, чем на родине, и «в большей или меньшей степени повлиял практически на всех немецких писателей, начиная с 1765 года и до конца века» [Baker 1898: 41] (см. также: [Day 2010; Жан Поль 1981: 167; Howes 1974: 423–426]).

Немецкий Стерн той эпохи значительно отличался от французского, поэтому всегда необходимо выяснять, читал ли русский автор Стерна по английски, как Ф. В. Ростопчин[11] и Я. А. Галинковский, переводчик «Красот Стерна» (1801)[12]; во французском переводе, как П. И. Шаликов

[10] Одновременно с переводом Боде вышел другой, также считающийся вполне точным, перевод пастора Миттельштедта (Matthias Theodor Christian Mittelstädt, 1712–1777), озаглавленный «Versuch über die menschliche Natur in Herrn Yoricks, Verfasser des Tristram Shandy, Reisen durch Frankreich und Italien, aus dem Englischen» (1769, переизд. в 1774 г.), что способствовало еще большей славе этого произведения Стерна в Германии, а также плодотворному обсуждению проблематики перевода.

[11] См.: [Ростопчин 1992]. Подробнее о стернианстве Ростопчина см. в конце настоящей статьи.

[12] При этом собственно британская рецепция Стерна для его русского восприятия оказывается наименее релевантна: в России совершенно не отразились ни перипетии менявшегося по мере выхода томов отношения к «Тристраму» (о котором сообщали своим читателям и континентальные журналы), ни охлаждение к Стерну в 1790-е, о котором свидетельствовала первая статья о писателе в «Британской энциклопедии» (1797; в выпусках 1773 и 1778–1783 гг. о Стерне не сообщалось; статья 1797 г. продолжала перепечатываться вплоть до 7-го издания 1842 г.), где имевшие характер общего места слова о популярности и юморе Стерна занимали меньше места, чем личные нравственные упреки ему и обсуждение плагиата Стерна, инспирированное Джоном Ферриаром [Howes 1974: 303]. В России 1790-х годов обвинения Стерна в плагиате не обсуждались, нравственные претензии к нему были бы невообразимы — о Стерне

[Стерн, Шаликов 1808]; или по-немецки, как А. Н. Радищев [Веселовский 1916: 103; Lang 1947] и, возможно, И. И. Мартынов[13].

Кроме того, необходимо учитывать, что уже начиная с 1770-х годов актуальным европейским феноменом был не собственно Стерн, а стернианa[14] — многочисленные банализирующие Стерна подделки[15], подражания, которые неизменно маркировались именем Йорика и словом *sentimental* / *Empfindsam*: оно подверглось инфляции и стало употребляться уже не как новое оригинальное понятие, а с насмешкой, как синоним подражательной, манерной, ложной чувствительности [Thayer 1905: 79–83, 113–156; Michelsen 1972; Кожевников 1897: 529–530]. Из подражаний Стерну в России были хорошо известны — вероятно, еще до знакомства с оригинальным английским автором или во всяком случае одновременно с ним — «Сентиментальный вояжер, или Моя прогулка в Ивердон» (Le Voyageur Sentimental ou Ma Promenade à Yverdun, 1786) франкофонного швейцарского писателя Франсуа Верна (François Vernes de Luze, 1765–1834)[16] и «Новое сентиментальное путешествие» (Nouveau voyage sentimental, 1784) Жана-Клода Горжи (Jean-Claude Gorjy, 1753–1795)[17], а также целый ряд других фактов французской литературной «чувствительности», составивших искажающую анахроничную историко-литературную призму, сквозь которую воспринимался Стерн в предложенной русскому читателю интерпретации Карамзина, о чем свидетельствует А. А. Бестужев-Марлинский в известной статье 1832 г. «О романе Н. Полевого “Клятва при гробе Господнем”»:

здесь неизменно писали как о безупречно человеколюбивом Йорике, ключевым произведением Стерна было «Сентиментальное путешествие», переведенное целиком, под влиянием Карамзина, в 1793 г.; «Тристрам» же в переводе М. С. Кайсарова появился только более десяти лет спустя (1804–1807).

[13] О стернианстве в «Филоне» Мартынова см. далее.

[14] О феномене «стернианы» см.: [Oates 1968; Newbould 2016] и подборку «Sterne and Sterneana» на сайте Кембриджского университета (https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/sterne/1).

[15] Под одной обложкой с «Сентиментальным путешествием», как его 3–4-й тома, печаталось поддельное продолжение, написанное Джоном Холлом-Стивенсоном (John Hall-Stevenson, 1718–1785) под именем Евгения (первое англ. изд.: 1769, нем. пер.: 1769, фр.: 1774, рус.: 1806). Подлинным произведением Стерна долгое время считался «Коран» (1770) Ричарда Гриффита (Richard Griffith, 1704? — 1788), включенный в авторитетное собрание сочинений Стерна, вышедшее в Дублине в 1779 г., безусловно подлинным его воспринимали даже такие проницательные ценители Стерна, как Гёте и Жан Поль, хотя английские рецензенты сразу заклеймили «Коран» «постыдной попыткой подсунуть миру эту смесь скуки и непристойности как подлинное произведение покойного Стерна» (London Magazine. 1770. June. № 6. P. 319; цит. по: [Thayer 1905: 76]). Боде перевел «Коран» на немецкий в 1778 г., рус. пер. фрагмента: Муза. 1796. Ч. 4; полн. пер.: 1809.

[16] Русские переводы Верна печатались непосредственно рядом с переводами Стерна в «Московском журнале» (1792. Кн. 5. Март. С. 335–347) и позже в шаликовской «Аглае» (1808. Ч. 4, ноябрь. С. 36–43). Также в: Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1793. Ч. 10. Кн. 38; Ч. 11. Кн. 66, 67. Полн. пер.: [Верн 1801].

[17] См. переводы из «Путешествия» Горжи в: Приятное и полезное препровождение времени. 1794. Ч. 2; 1798. Ч. 18; Муза. 1796. Янв. и др.

> Тогда Коцебу и Жанлис уже начали вводить в моду ложную чувствительность, аханье над пустяками, слезы участия для слабостей любви ‹...›. Карамзин привез из-за границы полный запас сердечности, и его «Бедная Лиза», его чувствительное путешествие, в котором он так неудало подражал Стерну, вскружили всем головы [Фризман 1991: 164–165].

Карамзин, как мы попробуем показать, вполне хорошо разбирал текст Стерна в английском оригинале, но воспринимал его через позднюю французскую оптику.

«Бедной с собакой»

Подборка переводов из Стерна в «Московском журнале» Карамзина: две «Марии», из «Тристрама» и «Сентиментального путешествия» (последняя — с присовокуплением апострофы чувствительности, имеющей в оригинале отдельное заглавие «Бурбонне»)[18], «История Ле-Февра»[19] и «Бедной с собакой»[20] — не дает оснований говорить о личном выборе издателем отрывков «преимущественно сентиментально-меланхолического и филантропического характера» [Канунова 1975: 261], поскольку Карамзин воспроизвел для русского читателя самые расхожие «красоты» Стерна. «Мария» — вероятно, самый популярный образ Стерна в тогдашней европейской культуре: обе «Марии» регулярно переиздавались отдельно, в составе антологий, служили материалом для подражаний и подделок, образ «бедной Марии» был перенесен Карамзиным в Россию как общеевропейская «марка» Стерна[21]. «История Лефевра» также входила в число

[18] Мария / Пер. с англ. // Московский журнал. 1791. Ч. 2. Кн. 1. С. 51–56; Мария. Отрывок из Стернова Путешествия / Пер. с англ. // Там же. 1791. Ч. 2. Кн. 2. Май. С. 179–189. Первый фрагмент был без сомнения переведен Карамзиным, о принадлежности перевода второго Карамзину или А. В. Колмакову см.: [Левин 1964: 281–283; Дроздов 2017: 236–237; Кафанова 2020].

[19] Московский журнал. 1792. Ч. 5. Февр. С. 203–233. Если обе «Марии» несомненно, как и указано в журнале, переведены с английского, то «История Ле-Февра», хотя и снабжена таким же указанием, вероятно представляет собой, как заметила О. Б. Кафанова, перевод, сделанный И. И. Дмитриевым с французского, но исключительно скрупулезно сверенный Карамзиным с английским подлинником и снабженный примечаниями, подчеркивающими опору именно на английский оригинал [Карамзин 1866: 16; Кафанова 2020].

[20] Московский журнал. 1791. Ч. 3. Кн. 3. С. 277–281.

[21] См.: [Gerard 2005; Ермакова 2011]. Ср. отрывок В. В. Измайлова 1795 г. «Смерть павлина», где Мария служит знаком Стерна, как Кларисса — Ричардсона: «Кто из нежных сердец не любит сентиментальных сцен? ‹...› Нет! мы хотя живем и в холодном севере, не в отечестве Стернов, Ричардсонов, Жан-Жаков, но и мы имеем своих Марий, своих Кларис, своих Элоиз...» (Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. 7. С. 143). В пассаже из «Филона» (1796) Мартынова стерновская Мария, в апелляции к русскому читателю, упоминается как неотделимая от Карамзина: «Не знаю почему, но я нахожу больше уроков для себя в бедной, помешанной Марии, сидящей под ивою, близ ручейка, в белом платьице, с милым ее Сильвио ‹...›. Дети! не забудьте Стерна, Стерна и — Карамзина...» [Мартынов 1796 (2): 58–59]. Андрей Тургенев в дневниковой записи 1799 г. о некой девушке из Ревеля, оставленной неверным любовником и сошедшей с ума, замечает: «Стернова Мария!» (цит. по: [Зорин 2016: 248]) и пр.

избранных «красот» Стерна[22], как и апострофа чувствительности из «Бурбонне» — последняя, в частности, служит эпиграфом к антологии «The Beauties of Sterne» (1782). Впрочем, даже составитель этой антологии, отобравший прежде всего, как указано в заглавии, «трогательные» истории Стерна для «чувствительных сердец» («all his pathetic tales ‹...› for the heart of sensibility»), заметил, что помещение подряд истории Лефевра, монаха отца Лоренцо и Марии слишком сильно ранило бы «чувствительное сердце» («the bosom of sensibility») читателя [W. H. 1782: 8], — Карамзин же дает русскому читателю, еще толком не знакомому со Стерном, максимально густой концентрат его чувствительности[23].

Примечателен в ряду переводов из Стерна в «Московском журнале» фрагмент «Бедной с собакой»: он подверстан приславшей его в журнал анонимной переводчицей к тому же базовому ряду «красот» Стерна: «Бедной с собакой своей, Мария и ле-Февр останутся вечным монументом его чувствительности...»[24], — однако нетрудно убедиться, что, хотя в подзаголовке указано «Отрывок из Стернова сочинения», ни в «Тристраме», ни в «Сентиментальном путешествии» такого пассажа нет. Карамзин же сообщает только, что «ничего не мог поправить в сем переводе», и благодарит переводчицу «за то удовольствие, которое он чувствовал при чтении сего прекрасного отрывка»[25].

«Бедной с собакой», что, кажется, никогда не отмечалось, — это не текст Стерна, а интерполяция французского переводчика последних томов «Тристрама» де Бонне в начало последнего (по нумерации первого французского издания — шестого) тома. Эта вставка, подражающая, как

[22] «История Лефевра» включена в антологию «The Beauties of Sterne», см. также: The story of Le Fevre, from the works of Mr. Sterne. Put into verse by Jane Timbury (London, 1787); Nouveau voyage en France, de Sterne, suivi de l'histoire de Le Fèvre et d'un choix de lettres familières du même auteur, traduit de l'anglois, par M. D. L*****, avocat général au parlement de *** (Genève; Lausanne, 1785). В сборнике «Specimens of the novelists and romancers, with critical and biographical notices of the authors», составленном Р. Гриффином (New York, 1831), Стерн был представлен одним фрагментом «Лефевр».

[23] Когда Я. А. Галинковский переводил из антологии «The Beauties of Sterne», он выбрал точно те же самые, что Карамзин, фрагменты (а также десяток других; впервые в журнале «Иппокрена, или Утехи любословия» (1800), отд. изд.: 1801), тогда как переводчики, не ориентировавшиеся на «Красоты» и вообще на позднюю рецепцию Стерна, а действовавшие до ее формирования и/или по своему вкусу, выбирали другие пассажи: Боде, предваряя отдельное издание своего перевода «Сентиментального путешествия», начал с фрагмента «Нищие» (Die Bettler) (опубл. в: Hamburgische Adress-Comptoir-Nachrichten. 1768. April 20, см.: [Thayer 1905: 38–39]. Это пятый фрагмент из тех, которые у Стерна озаглавлены «Монтрей», где повествователь рассказывает о том, как делил оставшиеся у него восемь су между обступившими его нищими). Другой немецкий переводчик для первого знакомства со Стерном остановился на знаменитой последней главке «Сентиментального путешествия» о «fille de chambre» (опубл. в июле и сентябре 1768 г. в гамбургском журнале «Unterhaltungen»). И. И. Мартынов в своем журнале «Муза» в 1796 г. (Ч. 2. Май) поместил седьмую главу третьего тома «Тристрама» (где обсуждается известие о смерти брата Тристрама, с которым связывается рассуждение о зеленом шлафроке госпожи Шенди, в тоне, где чувствительность и рассуждения о смерти самым резким образом перебиваются иронией).

[24] Московский журнал. 1791. Ч. 3. Кн. 3. С. 282.

[25] Там же.

отметила Лана Асфур, не столько «Тристраму», сколько «сентиментальным виньеткам “Сентиментального путешествия”» [Asfour 2004: 20][26], вошла в число французских «красот» Стерна (вернее, вероятно была сочинена де Бонне с ориентацией на французский сентиментальный вкус). Об этом свидетельствует, например, ее упоминание в статье в «Mercure de France» 1803 г., критиковавшей легкость повального подражания Стерну: «...кто не напишет несколько чувствительных строк о своей собаке, о мертвом осле, о скворце...»[27]. Здесь собака де Бонне подверстана к хрестоматийным животным образам Стерна — мертвому ослу и скворцу в клетке, твердившему: «Не могу выйти».

Карамзин не просто поместил в «Московском журнале» эту французскую подделку, представив ее отечественному читателю как текст Стерна, но и сам в «Письмах русского путешественника» подверстал к Стерну аналогичный образ из репертуара массового сентиментализма: «...тогда ‹...› даже ласки верной собачки (которая не оставила нас вместе с неверными любовницами!) извлекают из глаз наших слез благодарности; но тогда же и смерть любимой птички делает нам превеликое горе» [Карамзин 1984: 355]. Тут рядом поставлены мотив собачки Сильвио, не оставившей бедную Марию (вообще проходной в «Тристраме Шенди»), и характерный для позднего сентиментализма мотив оплакивания смерти птички / собаки и симпатии с ними[28]. Уже при первоначальном знакомстве со Стерном

[26] В главке «Le pauvre et son chien» Тристрам встречается с бедняком, чьи несчастья сначала отвращают его от подаяния, далее следует раскаяние и наконец запоздалая благотворительность, эпизод построен по модели известных эпизодов «Сентиментального путешествия» — встречи с монахом отцом Лоренцо и истории о мертвом осле.

[27] Mercure de France. 1803. Jan. 1; рус. пер. цит. по: Северный вестник. 1804. Ч. 3. № 8. С. 160.

[28] Этот мотив представляет собой редуцированный вариант более сложного и эмоционально разнообразного стерновского образа «мертвого осла» и, отчасти, сюжета из «Тристрама», где дядя Тоби невольно преподает Тристраму «урок благожелательства ко всем живым существам», выпустив изводившую его муху («— Ступай, — сказал он ‹...›; — я тебе не сделаю больно ‹...›; — ступай с богом, бедняжка, зачем мне тебя обижать? — Свет велик, в нем найдется довольно места и для тебя и для меня», пер. А. А. Франковского). Де Бонне присочинил к «Тристраму» эпизод «Бедный с собакой», немецкий переводчик Стерна Боде к своему переводу поддельного продолжения «Сентиментального путешествия» Холла-Стивенсона — ставший популярным в немецкой рецепции эпизод «Щенок» (Das Hündchen; в нем Йорик видит мальчика, который рыдает над умершей собакой и отказывается утешиться обещанием купить ему другую), ср. о мотиве жалости к животным у немецких подражателей Стерна, в частности у И. Г. Якоби, в [Thayer 1905: 113–115, 130]. В «Новом Стерне» (1805, 1807) А. А. Шаховского утрированное оплакивание смерти любимой собачки, представленное как одна из характерных черт дискурса сентиментального путешественника: «...увы! судьбе угодно было, чтоб из трех нас Гений смерти похитил одного... — восклицает слуга сентиментального путешественника, сам представляющий пародию на него, — О Лэди! Тебя уж нет... Ах!.. вечность ‹...› Чувствительный, признательный, сантиментальный друг человечества, печать верности, наконец — английская собачка, которую третьяго дня на этой горе переехали колесом и которой граф воздвигает монумент вечности» [Шаховской 1898: 43], — пародирует «Путешествие в полуденную Россию» (1800) В. В. Измайлова, где много места уделено сопровождающей путешественника «аглинской собачке» с английской же кличкой Лов (Love) [Соловьев 2022: 102, 104]. У Измайлова сообщение о собачке вводится намеренно двусмысленной конструкцией, не позволяющей сразу

Карамзин снабдил этим псевдостерновским мотивом, характерным для позднего сентиментализма, не только отечественных читателей, но и своих подражателей и критиков.

Сентиментальный

Карамзин устойчиво характеризовал Стерна как «чувствительного», а также «нежного» («оригинальный, неподражаемый, чувствительный, добрый, остроумный, любезный Стерн»[29], «нежный Стерн» [Карамзин 1984: 208], «Стерн, оригинальный живописец чувствительности» [Там же: 369], «Стерн несравненный», который «научился ‹...› столь нежно чувствовать»[30]). Однако, как уже отмечалось [Кочеткова 1995: 278; Cross 2000], в отличие от других русских авторов, упоминавших в 1790-е годы «A Sentimental Journey», он не использовал слово *чувствительное* для перевода его заглавия[31]. Карамзин не стал вводить в русский язык и европейскую культурную формулу «сентиментальное путешествие» — он приводил заглавие Стерна как «Стерново путешествие» [Карамзин 1984: 323][32] или по-английски: «...в другом своем сочинении, Sentimental Journey»[33]. Попробуем понять основания и последствия этих решений Карамзина.

понять, идет ли речь о человеке или о животном: «Со мною два человека, добрые и простые, которых привязанность заменяет для меня дружбу; со мною Аглинская моя собачка, которая всегда покоится на руках моих, услаждает мои потери, разсеявает [sic!] мои прискорбия; со мною сердце мое, где живут надежда и воспоминание, где течет источник всех удовольствий» [Измайлов 1800: 6–7]. Возможно, это отсылка к аналогичной формулировке из «Сентиментального вояжера» Верна, рассказывающей о мяснике, который отказался убивать полюбившегося ему барана и теперь бродит с ним вдвоем: «Я также смотрел на этого барана, — говорит повествователь, — как на человека, об котором наговорили мне очень много хорошаго...» [Верн 1801: 26].

[29] Московский журнал. 1791. Ч. 2. Кн. 1. С. 51.

[30] Там же. 1792. Ч. 5. С. 233.

[31] Вариант «Чувственное путешествие» — в ранних переводах Б. Ф. Арндта (Санктпетербургский вестник. 1779. Ч. 4. Июль. С. 24–32) и Г. П. Апухтина [Письма 1789: 17]. Вариант «Чувствительное путешествие» в: Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791. Ч. 1. С. 26; Муза. 1796. Ч. 4. С. 18. Н. Г. Карин в переводе предисловия французского переводчика к французскому изданию «Писем Йорика к Элизе и Элизы к Йорику» (1795) *sensible* передает как *чувствительное*, а *sentimental* как *чувственное*. П. Н. Домогацкий сначала озаглавил свой перевод «Чувственное путешествие...» (1803), а при переиздании 1806 г. — «Путешествие Йорика...».

[32] Карамзин говорит здесь о переводе А. В. Колмакова 1793 г., который был озаглавлен «Стерново путешествие...», как можно предположить, под влиянием Карамзина. Я. А. Галинковский, говоря об этом «очень неудачном» переводе, называет его «Чувствительное путешествие» [Галинковский 1801: ii–iii].

[33] Московский журнал. 1791. Ч. 2. Кн. 1. С. 51. Вероятно, следуя образцу своего мэтра, карамзинисты также избегали переводить формулу *sentimental journey / voyage sentimental*, ср. примечание В. В. Измайлова к его переводу из Горжи, озаглавленному переводчиком «Отрывки из Нового Йорика»: «Вот титул сей книги на французском: Nouveau voyage sentimental, par M. de Gorjy, sous le nom d'Yorik» (Приятное и полезное препровождение времени. 1794. Ч. 2. С. 363). В том же журнале к переводу главы «Мертвый осел» дано уточнение: «(Из Yorick's Sent. Journ.)» (Там же. 1797. Ч. 16. С. 294–297). П. И. Шаликов озаглавил свой перевод из Верна «Парикмахер француз (Из le Voyageur sentimental)» [Шаликов 1798: 104–108].

Используя для характеристики Стерна слова *чувствительный* и *нежный*, восходившие в русском языке в своем переносном значении, относящемся к сфере эмоций, к французскому[34], Карамзин делал Стерна созвучным «своему» читателю, вводил его в сферу языковой программы галлизированной «новой чувствительности»[35] и заодно способствовал созданию собственной репутации как отечественного «аватара» Стерна (Карамзин, как писали в 1794 г. — это «чувствительный, нежный, любезный и привлекательный наш Стерн»[36]), а также других европейских авторов («чувствительными» Карамзин называет в «Письмах русского путешественника» Стерна и Руссо, «нежными» — Стерна и Геснера), ср.: «Кто в прозе и стихах приятностью блистает? / Как Мармонтель, как Стерн, сердца и ум пленяет? / Кто их чувствительность вместил в себе один? — /

[34] В «Словаре Академии Российской» (1794) объяснение слова чувствительный в значении «чувствительность сердца» («Сострадательность, качество трогающегося человека несчастием другого. *Чувствительность сердца*» [САР (6): 839]) повторяет перевод выражения *sensibilité de coeur* из «Полного российского и французского лексикона» (1786): «...чувствительность сердца, т. е. сострадательность, жалостливость; так же, горячесть, горячность, нежность сердца» [ПФРЛ (2): 507]. То же — со словом *нежный* / *tendre*.

[35] О программном характере языковой работы Карамзина по созданию фигуры «чувствительного» и «нежного» Стерна свидетельствует предпринятый в его кругу переперевод переписки Йорика (т. е. Стерна) и Элизы (теперь известно, что эти письма Элизы Драпер были подделкой У. Комба) и печатавшегося во французских изданиях под одной обложкой с ней «Похвального слова Элизе» аббата Рейналя. Впервые по-русски этот корпус текстов (включавший также значимое предисловие французского переводчика переписки) вышел в типографии Н. И. Новикова в 1789 г. (переводчиком был обозначен Гаврило Апухтин, которому тогда было всего 15 лет, что позволяет предположить участие самого Новикова; обращение братьев по масонской ложе к этому корпусу текстов было вызвано, вероятно, не интересом к Стерну-писателю, а важным в них нравственным мотивом «сострастия» (sympathy), ср. ранний трактат К. М. Виланда «О симпатии» (1754), русский перевод которого, выполненный возможно М. Н. Муравьевым, был помещен в новиковском журнале «Утренний свет» (1778. Ч. 2. Янв. С. 12–40), а также «Теорию нравственных чувств» (The Theory of Moral Sentiments, 1759) Адама Смита (фр. пер.: 1764, нем.: 1770; рус. пер. вышел только в 1868 г., но трактат Смита был здесь известен и ранее). Всего через три года в кругу Карамзина был предпринят переперевод этих же текстов, в чем не было необходимости с точки зрения знакомства русского читателя со Стерном: перевод Апухтина — Новикова был хотя и несколько архаичен стилистически, но вполне точен. Похвальное слово Рейналя в переводе, вероятно, И. И. Дмитриева появилось в 1792 г. в «Московском журнале» (№ 6. Кн. 1. С. 10–17), новый перевод переписки, осуществленный неким А. Л. с французского, составил последний том трехтомного издания 1793 г., основную часть которого занимал сделанный Колмаковым с непосредственным участием Карамзина перевод «Стернова путешествия...». Прагматика «карамзинистского» переперевода сводилась к инструментовке версии Апухтина — Новикова в своем стилистическом ключе — с периодическим синтаксисом, восклицаниями «Ах!», уменьшительными формами и прежде всего лексикой «чувствительный», «нежный», «трогательный» и пр. Переводчики-карамзинисты передавали одним и тем же словом *чувствительный* французские *sentimental* (в старом переводе — *чувственное*), *attendrissement* (в старом переводе — *умиление*) и *sensible*, *sensibilité* (в старом переводе эти два однокоренных слова, встречающиеся в одной фразе, были переданы как *нежное* и *чувствительность*); третий раз оно в оригинале дается как *la mienne* (в старом переводе — *оной*), тогда как переводчик-карамзинист, не смущаясь плеоназмом, трижды повторяет *чувствительность*.

[36] Приятное и полезное препровождение времени. 1794. Ч. 2. С. 229–230.

Наш путешественник Российский Карамзин»[37]. *Чувствительность* — слово и понятие, ставшее «модным» в России в начале 1790-х и, вместе со словами *нежный*, *трогательный* и др., таким же шибболетом приверженности «новому стилю», как архаистические *зане*, *ради*, *словесник*, — были «в русской литературе то же, что орлы, драконы, лилии, изображаемые на знаменах войск: они показывают, к какой стороне принадлежит автор» [Воейков 1808: 118][38].

В мозаичном составе отечественного литературного понятия «чувствительность», соединявшем кладбищенскую меланхоличность «Ночных дум» Эдуарда Юнга, идилличность Геснера, культ природы и воспитания в духе Руссо, «вертеризм» и пр. [Кочеткова 1994: 156–189], Стерн был лишь одним из элементов, причем значительно искаженным этим контекстом. Карамзин помещает его в одном ряду с Юнгом: «Йонг, гроза щастливых и утешитель нещастных, и Стерн, оригинальный живописец чувствительности» [Карамзин 1984: 369], поминает его в «юнгианском» локусе — на кладбищах, возбуждая в себе стернианскую, как он считает, слезную «чувствительность» на могилах патера Лоренцо и Аманды и Амандуса: «... давно, давно хотел ‹...› пролить сии слезы» [Там же: 208], «...пошел бродить ‹...› очутился за городом, близь кладбища ‹...› вспомнил могилу отца Лоренза, где Йориковы слезы лились на мягкой дерн...» [Там же: 325][39]. Наиболее ценной эмоциональной реакцией при чтении и перечитывании Стерна Карамзин считает проливание слез («Сколько раз читал я “Лефевра”! И сколько раз лились слезы мои на листы сей истории!»[40]) и раньше всего знакомит русского читателя с особенно слезным пассажем из «Сентиментального путешествия»: «... катились слезы из глаз ея. ‹...› Мария позволила мне стереть слезы ея платочком моим. Потом я свои обтер — потом опять ея — потом свои...»[41]. В контексте карамзинистского сентиментализма это слияние Стерна и Юнга кажется нормой, однако в те же годы «Филон» И. И. Мартынова дает другое, гораздо более адекватное подлинному Стерну их противопоставление: Стерна Мартынов именует «английским Демокритом», смеющимся философом, который написал бы «в двенадцать дюймов главу над главами» [Мартынов 1796 (4): 73], т. е. мастером повествовательных и типографских экспериментов в жанре романа, и противопоставляет Юнгу — «английскому Гераклиту», плачущему философу, «сему мисантропу Ночи» [Там же: 73–74]. Также и Ф. В. Ростопчин в «Путешествии в Пруссию» (написанном в 1780-е,

[37] Приятное и полезное препровождение времени. 1794. Ч. 2. С. 279.

[38] По статистике Национального корпуса русского языка (НКРЯ) частота использования слова *нежный* достигает максимума в 1793 г., частотность слова *чувствительный* тогда же резко идет вверх (максимум приходится на 1803 г., в основном за счет злоупотреблявших им подражателей Карамзина, вроде князя Шаликова).

[39] Ср. в сатире князя Д. П. Горчакова «Послание к князю С. Н. Долгорукову» (1807–1811): «...А сей, вообразя, что он Российской Стерн, / Жемчужну льет слезу на шелковистый дерн...» [Афанасьев 1984: 59].

[40] Московский журнал. 1792. Ч. 5. С. 233–234.

[41] Мария. Отрывок из Стернова Путешествия // Московский журнал. 1791. Ч. 2. Кн. 2. Май. С. 182–183.

опубл. только в 1840-е) иронически замечает, что из-за невыносимой медлительности немецких почтмейстеров «Тристрам», которого он читал в путешествии, ему «показался печальнее Юнга» [Ростопчин 1992: 24].

Карамзин, делая Стерна слезливо-меланхолическим, действует в ключе его французских подражателей. Так, «сентиментального вояжера» Верна, который постоянно стремится привести себя в состояние «приятной томности» и «меланхолических чувствований», особенно привлекают фигуры нищих, калек, сцены плача, похорон, кладбища и пр. Услышав, что у крестьянина умерла жена, он сообщает: «Сего довольно было для возбуждения во мне любопытства; знаки горя более привлекают меня, нежели знаки веселия» [Верн 1801: 73]; последующее описание 5–6 «малюток», плачущих над «маминькой», крайне утрировано (ср. в «Бедной Лизе»: «Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»). Контрастным фоном для этого позднего «слезливого» Стерна вновь может служить параллельная в сюжетном отношении сцена из «Филона», построенная в стилистической манере подлинного Стерна, постоянно перебивающего собственную чувствительность. В «Филоне» точно такая же трогательная картина: «Ети бедныя шесть малюток обвившия ручонками своими нещастную мать свою, плакавшую вместе с ними о намеднишной потере их батюшки...» [Мартынов 1796 (2): 233], которую повествователь сопровождает приличным восклицанием: «О люди! люди! слезы сии капали в горестную урну злополучия человеческаго. ‹...› Когда бы мир был стизиею смертных», — прерывается резко и внезапно: «Простите однакож, страдальцы, что я не посвящаю вам целой главы моей поездки. / — «Чорт тебя побери, хрычовка, с твоими разсказами, сказал бабушке своей недоросль Федот в деревне, которой я забыл имя...» [Там же], — и начинается следующий, уже вовсе не чувствительный сюжет, составленный из социального реализма в изображении жизни «бедных человечков», ученого юмора, возникающего по самым ничтожным бытовым поводам, и физиологически окрашенных двусмысленностей.

Ф. З. Канунова считала, что Карамзин в «Наталье, боярской дочери» (1792) иронизировал над чрезмерной чувствительностью и слезливостью, используя для этого приемы, которые «очень близки к стерновским», например, в изображении первого любовного томления Натальи: «...она вздохнула ‹...› и вдруг бриллиантовая слеза сверкнула в правом глазе ее, — потом и в левом — и обе выкатились — одна капнула на грудь, а другая остановилась на румяной щеке, в маленькой нежной ямке, которая у милых девушек бывает знаком того, что Купидон целовал их при рождении». «В том, что это стерновский прием, — пишет Канунова, — убеждает нас и следующее место из “Писем русского путешественника”: “Тут обтерла она слезу, которая выкатилась из правого глаза ее, как сказал бы Йорик ‹...› и обтерла другую слезу, блиставшую на нижней реснице левого глаза ее”» [Канунова 1975: 261]. Утверждение это неточно хотя бы потому, что у Стерна (которого тогда, как автора «Сентиментального пу-

тешествия», полное заглавие которого, как известно, «A Sentimental Journey Through France and Italy. By Mr. Yorick», было принято именовать Йориком) нет пересказанной Карамзиным в «Письмах» фразы. Стерн-Йорик действительно мог бы так сказать, однако Карамзин, вероятно, повторяет лишь внешнюю форму стерновских пародийно-педантичных подсчетов слез. Дифференциация и калькуляция слез характерна прежде всего не для «Сентиментального путешествия», где слезы составляют просто одно из проявлений сильных чувств, а для «Тристрама», где они дифференцируются по различным вызывающим их причинам (а не просто потому, из какого глаза они выкатились): «...слеза застенчивости — слеза благодарности дяде Тоби — и слеза сокрушения о несчастиях брата выступили у него [капрала Трима] на глазах и тихонько покатились по щекам...» (пер. А. А. Франковского), а также передают сложность и противоречивость человеческих эмоций — например, в иронически-сниженном варианте: «Не похожи ли мы, продолжал Трим, смотря все на Сусанну, — не похожи ли мы на полевой цветок? — (тут слеза гордости в глазах Сусанны скользнула между двух слез умиления — сим одним способом можно изъяснить ея прискорбие)»[42]. Слезы у Стерна — это прежде всего реакция «сострастия», т. е. сочувствия чужим горестям и слезам, и «сорадования», отсюда их калькуляция, например, в пассаже, вводящим знаменитую «Историю Лефевра»: «При этом предложении слеза радости самой чистой воды заискрилась в глазу дяди Тоби — и другая, совершенно такая же, в глазу капрала» (пер. А. А. Франковского). Разделяя их на слезы, вытекающие из правого и левого глаза, Карамзин в «Наталье» не только не репрезентирует этим, как Стерн, разнородность чувств, вызывающих слезы, но и не иронизирует над их избытком, как может показаться современному читателю, который освоенную сентиментализмом слезливость вообще воспринимает как чрезмерную. В «Наталье» Карамзина у героини и всех персонажей слезы капают из глаз «одна за другой», льются «рекою», «теплыми ручьями», от них мокра бумага, на которой Наталья пишет письмо, и т. д., при этом по своим эмоциональным основаниям эти бесконечные слезы довольно однообразны: это преимущественно слезы индивидуальной «горести и скорби», которые разнообразятся только «сладкими» слезами любви (причем первые по сюжету всегда недалеко отстоят от вторых). Если считать, что, разделяя их в подражание Йорику на слезы, капающие из правого и левого глаза, Карамзин, как полагает Канунова, иронизировал над чрезмерной чувствительностью, то тогда всю «Наталью» придется читать как пародию.

Только позже, когда открытая Карамзиным русскому читателю «новая чувствительность» (этот термин вместо «сентиментализма» использован в [Веселовский 1939; Святополк-Мирский 2005: 124 et passim]), в частности, меланхолические слезы оказались банализированы его эпиго-

[42] Муза. 1796. Ч. 2. № 5. С. 149–150.

нами[43], Карамзин начал советовать, как их усовершенствовать. Так, в предисловии ко второй книжке «Аонид» (1797), поучая поэтов: «Не надобно ‹...› безпрестанно говорить о слезах, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиянтовыми — сей способ трогать очень не надежен — надобно описать причину их; означить горесть не только общими чертами ‹...›, но особенными, имеющими отношение к характеру и обстоятельствам Поэта» [Карамзин 1797: iii–iv], — Карамзин советует не злоупотреблять его же собственными эпитетами (он сам писал о «блестящей слезе любви» бедной Лизы и о «бриллиантовой слезе» Натальи)[44]. Если в начале 1790-х Карамзин импортировал в русскую культуру слезы как литературную новинку (и в этом контексте естественно было сделать слезливым Стерна — стерновская ирония над слезливостью представляла собой более позднее явление, для русской культуры тогда настолько же непонятное, как и нарушение Стерном конвенций романного жанра, который в России еще не сформировался), то после 1803 г., когда сам Карамзин уже отошел от литературы и стал историографом, а в литературе и критике сформировалась реакция на его подражателей, он импортировал в русскую культуру модель их критики по образцу критики подражателей Стерна. В 1803 г. в «Вестнике Европы» Карамзин поместил перевод пародийного английского проспекта десятитомной «Истории слез» [Dixon 2015], заключительный том которой был посвящен «разделению слез на genera и species, роды и виды: на горькия, сладкия, сердечныя, кровавыя, умилительныя и другия, химически приготовляемыя в лабораториях новых путешественников и романистов»[45].

---

[43] Ср. в пародии Д. П. Горчакова на князя Шаликова: «Там воздыхающий, плаксивый Мирлифлор / Гордится, выпустя сентиментальный вздор» [Афанасьев 1984: 59]. Мирлифлором (от устар. фр. *mirliflore* ‘франтик, щеголь’) Горчаков в стихотворении 1799 г. «Письмо к другу моему Николаю Петровичу Николеву» называл, вероятно, Шаликова, см.: [Ермакова-Битнер 1959: 141].

[44] Ср. этот же упрек позже у А. П. Бентицкого, который противопоставил «истинную и непритворную чувствительность» «Освобожденного Иерусалима» Тассо сочинениям «некоторых сентиментальных наших писателей», «модных сочинителей», которые «проливают надо всякой безделкой *горючия*, *жаркия*, *бриллиянтовыя* слезы и принуждают здравомыслящих читателей или смеяться, или зевать. Вся их чувствительность заключается в известных словах, которыя от частаго и неуместнаго употребления сделались почти отвратительны» (Цветник. 1808. Ч. 1. № 1. С. 145–146).

[45] История слез. Письмо к одному Английскому Журналисту / [Пер. с нем. Н. М. Карамзина] // Вестник Европы. 1803. Ч. 9. № 9. С. 21. Ср. в пародийном «Сентиментальном вояже» (1803–1809) А. С. Хвостова: «Оперся локтем о пень, вздохнул: слеза натуре ‹...›, слеза вам, милые сердцу моему, слеза дедушке, слеза бабушке, слеза всем православным христианам. ‹...› Многим слезам и по правой, и по левой щеке течь бы надлежало, по определению их в резервуар, в котором хранятся все слезы...» [Соловьев 2010: 84]. О пародировании карамзинистов, в частности их слезливости, в «Новом Стерне» (1805) А. А. Шаховского см.: [Иванов 2009: 25–34]; в том же 1805 г. в «Журнале российской словесности» Н. П. Брусилова объявление в разделе «Сатирические ведомости»: «Сантиментальной путешественник, бродя по улицам и собирая матерьялы для своего сочинения, выронил нечаянно две слезы ‹...› Приметами ж оныя слезы: цвету синеватого, вкусом горьки и положенныя на бумагу, возбуждают смех в читателях» (Журнал российской словесности. 1805. Ч. 2. № 8. С. 176–177).

Для понимания образа «чувствительного» Стерна, созданного Карамзиным в начале 1790-х, важно также зафиксировать, что словом *чувствительный* Карамзин передавал не оригинальное стерновское *sentimental*, а также частотное у английского писателя, но используемое им узуально слово *sensibility*. Знаменитая апострофа «чувствительности» из главки «Бурбонне» «Сентиментального путешествия», перевод которой Карамзин поместил в «Московском журнале» («Любезная чувствительность, неистощимый источник живейших удовольствий и горестей наших!»[46]) и варьировал стихами в «Письмах русского путешественника» («О дар, достойнейший Небес, / Источник радости и слез, / Чувствительность! сколь ты прекрасна, / Мила — но в действиях нещастна!..» [Карамзин 1984: 313]), обращена именно к *sensibility*: «Dear Sensibilty! source inexhausted of all that's precious in our joys, or costly in our sorrows!». В большой степени именно поэтому перевод заглавия Стерна как «Чувствительное путешествие» не мог передать новизны стерновской формулы *a sentimental journey*, особо отмеченной — что несомненно было известно Карамзину — французским и немецкими переводчиками Стерна. Несмотря на то что слово *sentimental* было галлицизмом[47], т. е. более привычным французскому читателю, чем английскому, Френэ в предисловии к своему переводу «Voyage Sentimental» утверждал, что заглавное у Стерна выражение представляет собой именование нового жанра (который Френэ охарактеризовал мозаичным соединением привычных французских понятий *philantropie*, *gaieté* и *tendre sensibilité*), одним французским словом передать это новое понятие невозможно, поэтому переводчик оставляет его «как есть» («Le mot Anglois *Sentimental* n'a pu se render en François par aucune expression qui pût e répondre, & on l'a laissé subsister») и предлагает в таком виде усвоить во французский язык [Frenais 1769: iv–vi]. Боде иначе подчеркнул новизну стерновского понятия (хотя и в немецком выражение *Die Sentimentale Reise* не противоречило бы нормам языка — так, например, переводится теперь заглавие «Сентиментального путешествия» В. Б. Шкловского), введя по совету Лессинга подчеркнуто необычное в словообразовательном плане для немецкого языка слово *Empfindsam*:

> Если Стерну было дозволено образовать новое слово, то и переводчику должно быть дозволено поэтому то же самое. У англичан нет прилагательного от sentiment, у нас же от Empfindung

[46] Московский журнал. 1791. Ч. 2. Кн. 2. С. 188.

[47] В словаре доктора С. Джонсона «A Dictionary of the English Language» (1755) *sentiment* давалось с пометой «French», но с примерами из Локка и Поупа (см.: https://johnsonsdictionaryonline.com/1755/sentiment_ns). Как показал Эрик Эраметса, хотя *sentimental* спорадически употреблялось в английской литературе и до Стерна, например Ричардсоном, сам Стерн заимствовал его из французской литературы и под влиянием своего первого длительного пребывания во Франции, после которого стал вставлять слово *sentimental* в свои письма, используя *sentiment* не столько в том значении, которое оно имело в английском языке (мысль, моральное суждение), сколько во французском, где оно означало прежде всего чувствительность, эмоциональность, наслаждение этой чувствительностью [Erämetsä 1951: 24–28, 41–42, 52].

> есть несколько: empfindlich, empfindbar, empfindungsreich, но все они выражают нечто другое. Рискните сказать empfindsam! Если можно сказать mühsame Reise (букв. «трудное путешествие». — *М. Б.*), имея в виду путешествие, полное трудностей, то может быть и empfindsame Reise, то есть путешествие, полное ощущений, я не скажу, что эта аналогия полностью оправдает ваш выбор, но если читатели в начале еще ничего не подумают при виде этого слова, то потом они постепенно привыкнут к нему и поймут [Bode 1769: ii–iii][48].

Карамзин, знакомый с переводами Френэ и Боде, несомненно осознавал, что перевод заглавия Стерна как «Чувствительное путешествие» в России в начале 1790-х (когда это слово уже было модным и широко употребительным, в культурном отношении имело определенные и в целом далекие от Стерна коннотации) не мог передать важный для европейского усвоения Стерна эффект новизны выражения *sentimental journey*, приобретшего характер культурной формулы, обозначения нового жанра. Карамзин указал на новизну и непереводимость этой формулы тем, что оставил ее в своем русском тексте по-английски, однако разъяснять русскому читателю ее собственно стерновское содержание не входило в его литературную задачу — для Карамзина «выгоднее» было представить русскому читателю «чувствительного» Стерна.

Однако почему же Карамзин не ввел в русский язык выражение *сентиментальное путешествие* (или хотя бы не подсказал его переводчику Колмакову) — новую европейскую формулу для описания сферы эмоций, которую можно было присвоить в карамзинистский лексикон? Ведь галлицизм *сентименты* Карамзин широко употреблял, во всяком случае в бытовой речи (Г. П. Каменев заметил при первом знакомстве, что Карамзин «употребляет французских слов очень много», в том числе *sentiments* [Успенский 1994: 400]), и перевод *сентиментальное* явно напрашивался. Так, Я. А. Галинковский, в 1801 г. использовавший новый англицизм *сантименталист* для характеристики Стерна и пояснивший его значение («Сантиментальность значит: тонкая, нежная и подлинная чувствительность» [Галинковский 1801: ii]), находился в шаге от перевода заглавия как «Сентиментальное путешествие»[49].

Объяснение можно, видимо, найти в том пассаже из «Писем русского путешественника», где Карамзин единственный раз использует слово

---

[48] Необычность выражения *sentimental journey* была отмечена также пастором Миттельштедтом, который озаглавил свой перевод «Сентиментального путешествия», вышедший в 1769 г., перифрастически: «Versuch über die menschliche Natur in Herrn Yoricks, Verfasser des Tristram Shandy, Reisen durch Frankreich und Italien, aus dem Englischen» и уделил много места в предисловии обсуждению непереводимости заглавного выражения: он рассматривал варианты *Gefühlvolle Reisen*, *Reisen fürs Herz*, *Philosophische Reisen*, однако счел их неудовлетворительными [Thayer 1905: 47].

[49] Вариант «Сентиментальное путешествие» возник только в переводе Н. П. Лыжина 1865 г. и далее стал нормативным, ср. пер. Д. В. Аверкиева (впервые: 1892, переизд.: 1922), Н. Вольпин (1935), А. А. Франковского (1940).

сентиментальный: «Англичане, по своему обыкновению, выдумывали разныя *сентиментальныя* или *чувствительныя* здоровья» [Карамзин 1984: 177][50]. Ближайший контекст будто бы дает основание прочитать *сентиментальные* как англицизм, поскольку речь идет об обыкновениях англичан, однако более значимым представляется локус, где в «Письмах...» употреблено это слово, имея в виду манеру Карамзина вводить интертекстуальные отсылки в связи с посещением мест, описанных разными европейскими авторами. Слово *сентиментальные* возникает в цитате из письма приятеля Карамзина, датчанина Б., который рассказывает о своей неудачной поездке к понравившейся ему девушке в швейцарский Ивердон. Перед отъездом из Ивердона Б. заходит пообедать в трактир, где и оказывается за одним столом с заезжими англичанами, которые «по своему обыкновению, выдумывали разныя *сентиментальныя*, или *чувствительныя* здоровья». Локализация употребления слова *сентиментальный* в Ивердоне, во франкофонном контексте (с девушкой Б. также разговаривает по-французски), как кажется, говорит о том, что оно для Карамзина отсылало не к Стерну, а к его швейцарскому подражателю Франсуа Верну, автору повести «Сентиментальный вояжер, или Моя прогулка в Ивердон» (у Верна герой-повествователь также едет в Ивердон к некой девице)[51]. О том, что Карамзин прочитывал слово *sentimental* через французскую призму, свидетельствует и написанная им на французском автохарактеристика для «Spectateur du Nord» (1797): Карамзин сообщает, что в путешествии ему понравились англичанки, «потому что они по большей части хорошо воспитаны, сентиментальны (sentimentales) и романтичны, что мне по вкусу (qui est de mon gout)» [Карамзин 1866: 482]. Тут контекст несомненно относит слово *sentimental* к описанию англичанок, однако этот же контекст мотивирует взгляд на них и на связанное с ними определение с точки зрения французского «вкуса» и в духе французского остроумия.

Отказ Карамзина применить слово *сентиментальный* к Стерну имел значительное влияние на отечественную литературу и судьбу в ней Стерна: *сентиментальный*, а также имя *Стерн* стали принадлежностью словаря критиков карамзинизма и употреблялись в конце 1790-х — начале 1800-х в значении, совершенно не связанном с оригинальным английским автором, а как отсылка к «нашему Стерну», т. е. к Карамзину, и к «сентиментальности» как «ложной» слезливо-меланхолической «чувствительности» его эпигонов. Конечно, центральную роль в перекодировании определений *сентиментальный путешественник* и *Стерн* как критики карамзинизма сыграла комедия А. А. Шаховского «Новый Стерн»: по статистике НКРЯ 1805-й, год ее премьеры, был отмечен взрывным ростом употребления слова *сантиментальный* (*сантимантальный*) и выражения

[50] В НКРЯ этот случай приведен как самое раннее использование по-русски слова *сентиментальный*.

[51] В «Письмах русского путешественника» Карамзин высказывает вполне положительное отношение к этому женевскому подражателю Стерна, сообщая, что познакомился с ним в Швейцарии: «Вам известны его Франсиада и *Voyageur sentimental*, в которых много хорошего и трогательного» [Карамзин 1984: 175].

сантиментальный путешественник (*сентиментальный вояжер*), причем почти исключительно в ироническом смысле[52]. Интересны те примеры, происходящие из того же литературного круга, к которому принадлежал Шаховской, где критикуемая «сентиментальность» эпигонов Карамзина и Стерна[53] противопоставлялась подлинному Стерну, усвоенному вне посредства Карамзина. Так, Н. П. Брусилов в повести «Бедный Леандр» (1803), иронизируя в обращении к «любезному читателю» по поводу «сентиментальности» в духе подражаний Руссо и Геснеру:

> Естьли в книжке сей найдешь ты мало *Сантиментальности*, оставляю в конце оной две белыя страницы, пиши на них, дополняй, что тебе надобно. Опиши живописным пером то, чем все Романы наполнены и чего нет в моей повести, то есть: приятную долину, ручеек журчащий по камешкам между прекраснаго леска, заходящее Солнце... Скажи как милый звук щастливаго пастушка, игравшего на свирели отражаемый крутыми горами, ограждающими сию долину, живо отдавался в твоем сердце, не позабудь блеяния овечек, лаянья какой-нибудь *фидельки*, словом вмести в сих страницах по больше *сантиментальности*, заставь милую красавицу выронить нежную слезку, читая твое дополнение... [Брусилов 1803: 39–40][54], —

использует при этом характерно стерновский прием пустых страниц.

В русскую традицию понятие *сентиментальный* сразу вошло в том его негативном ироническом значении, которое сформировалось в поздней европейской реакции на подражателей Стерна, — первоначальное вос-

---

[52] Например, в «Письме к другу из столицы» В. Г. Анастасевича, помещенном в 1805 г. в «Журнале российской словесности» Н. П. Брусилова, сообщалось: «Теперь у нас повальная болезнь ‹...› по части Литтературы. ‹...› Зараженные ею сами называют ее *сантиментальностию*, а здоровые по старому *сумазбродством*» (Журнал российской словесности. 1805. Ч. 2. № 8. С. 193–196). Я. А. Галинковский, который еще в 1801 г. использовал новый англицизм *сантименталист* для характеристики Стерна [Галинковский 1801: ii], два года спустя применил его уже в критике эпигонов Карамзина — «филологов светских, завлеченных одною прелестью сердечности, любящих мягкое витийство страстнаго, Романическаго языка», пояснив слово сердечности: «сентиментальности, если позволят так перевести» (Корифей. 1803. Ч. 1. Кн. 1. С. 4; «филологами» Галинковский называет писателей). «Пришло время, — добавляет Галинковский, — молодым любителям словесности нашей привыкать к Дидактическим сочинениям столь же охотно, как и Сентиментальным» (Там же. С. 20).

[53] Параллелизм Карамзина и Стерна как авторов, составивших «новую эпоху» в словесности и породивших множество подражателей, был общим местом, ср. в «Кратком руководстве к российской словесности» И. М. Борна (1808): «...должно признаться, что он [Карамзин] невольно имеет равную участь с англичанином Стерном, которому также многие подражали и подражают, только с весьма посредственным успехом» [Борн 1808: 160–161]. А. Ф. Мерзляков также отметил мгновенный и всеобщий характер слезливых подражаний Карамзину: «... при появлении Карамзина, столь удачно показавшего нам слог простой, чистой и нежной, *все* застонало и пролилось в источниках слез, так и не постигнув истинного достоинства предводительствующего гения» [Фризман 1991: 179].

[54] В повести Брусилова использованы и другие металитературные приемы, позволяющие назвать ее «стернианской» [Tosi 2000].

приятие «сентиментальности» Стерна как нового и оригинального явления здесь почти не было усвоено. В большой степени поэтому, в отличие от Англии и Германии, Стерн не был переоткрыт русскими романтиками (за редкими исключениями А. А. Бестужева, М. С. Кайсарова), и сформировалось впечатление, что, по известному замечанию А. С. Пушкина, «Sterne нам чужд — за исключ.<ением> Карамзина» [Пушкин 1937–1959 (11): 496].

Юмор

По мнению А. Д. Галахова, Карамзин сам «вовсе не был способен к юмору, “взирающему на мир сквозь смех и слезы”. Целостное, неразложимое сочетание двух противоположных элементов в одном юмористическом потоке даже приходилось ему не по сердцу. Он осудил драму Коцебу “Ненависть к людям и раскаяние” именно за то, что она заставляет зрителей в одно и то же время плакать и смеяться. Такой характер пиесы он объясняет или отсутствием вкуса в авторе или нехотением автора подчиняться законам вкуса. В следствие этого подражание Стерну вышло у Карамзина односторонним и не глубоким...» [Галахов 1880: 27–28]. Ф. З. Канунова, напротив, утверждала, что в «Наталье, боярской дочери» (1792) можно обнаружить следы «восприятия Стерна как юмориста». Проявления стернианского юмора Карамзина она нашла в «нарочитой свободе рассказчика, свободе авторских отступлений, которые в сознании Карамзина неразрывно связаны с повествовательной манерой Стерна. “Любезный читатель! — восклицает рассказчик после одного из пространных авторских отступлений, — против мне сие отступление! Не один Стерн был рабом пера своего”», а также в «сознательном обнажении литературного приема» [Канунова 1975: 261]. Действительно, повествовательные маньеризмы Стерна — один из приемов его юмора, однако это не сами по себе отступления и обращения к читателю, а создаваемые с их помощью контрастные соположения чувствительности и резкой иронии, т. е. юмор как «детище смешного и возвышенного», по выражению Шопенгауэра [Шопенгауэр 1901: 98]. У Карамзина же можно обнаружить остроумие французского толка и неопределенно-шутливую интонацию, но отнюдь не «шендианский юмор» [Жан Поль 1981; ср. Vieweg et al. 2012].

Когда Карамзин знакомил русского читателя со Стерном, в европейской культуре было уже достаточно распространено представление о своеобразии английского *humour*. По-немецки для характеристики оригинальности Стерна широко использовалось привычное национальное понятие *Laune*[55], однако уже Лессинг в «Гамбургской драматургии»

[55] См. определение *Laune* в толковом словаре братьев Гримм (https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#2). Фридрих Николаи, возражая мнению Ферриара о плагиате Стерна, заметил, что во всяком случае две важнейшие черты этого писателя были неподдельными — «Empfindsamkeit» и «Laune» [Thayer 1905: 78]. Гердер писал в 1768 г. Гаманну, восхищаясь своеобразием Стерна, что не может вдоволь насладиться его «Laune»: «An Sterne’s Laune kann ich mich nicht satt lesen» [Herder, Hamann 1889: 49], а во «Фрагментах

(1767–1769) в примечании к рассуждению о драмах Бена Джонсона «Every Man in his Humour» (1598), «Every Man out of his Humour» (1599) заметил, что манера переводить английское *humour* на немецкий как *Laune*, исходящая, в частности, из аналогии с французским *humeur*, обозначающим манерность или чудачество, неверна: «Я надеюсь неотразимо доказать, что Humour и Laune — понятия совершенно разные, в некотором смысле прямо противоположные»[56]. Англицизм *Humor* постепенно вошел в немецкий язык: его нет в «Грамматико-критическом словаре немецкого языка» И. К. Аделунга (1774–1786), но уже в «Немецком словаре» братьев Гримм (1830–1850-е) оно дается как новое, восходящее к английскому, со ссылками на Лессинга и в особенности на «Приготовительную школу эстетики» Жан Поля.

В то же время во французской культуре оригинальность английского *humour*, напротив, принижалась и доместицировалась. Вольтер отказывался признавать эстетический приоритет «варваров-англичан» в области юмора, утверждая в письме 1761 г.:

> У англичан есть термин для обозначения этой шутливости (plaisanterie), этого истинно комического (comique), этой веселости (gaieté), этой светской любезности (urbanité), этих выходок, которые человек совершает, сам того не сознавая (ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute), — они передают эту мысль словом humeur, *humour*, которое произносят *yumor*; и они уверены, что только у них есть этот humeur; что у других народов нет понятия, чтобы выразить этот склад духа. Однако это исконное слово нашего языка, которое в этом смысле употреблялось в комедиях Корнеля [Bossert 1904: 515].

Френэ, действуя в этом же ключе, переводит слово *humour* в эпитафии Дэвида Гаррика Стерну («...Where Genius, wit, and humour, / sleep with Sterne...») как *la gaieté* («Ici dorment le Génie, l'Esprit, la Gaieté, ou Sterne»), а мадам де Сталь в главе «Об английском юморе» (De la plaisanterie anglaise) своего знаменитого труда «О литературе» (1799) говорит: «...la gaieté que les Anglais appellent *humour*...» [де Сталь 1989: 206], т. е. вводит французские слова *la plaisanterie* и *la gaieté* как совершенно адекватные для передачи английского *humour*.

Карамзин в «Письмах русского путешественника» одним из первых в России отметил своеобразие английского *humour*, однако отказался переводить этот англицизм и вводить его в русский язык, поскольку вообще отказал англичанам в этом качестве:

> Фильдинг утверждает, что ни на каком языке не льзя выразить смысла Английского слова humour, означающего и *веселость*, и *шутливость*, и *замысловатость*; из чего заключает, что его нация

по немецкой литературе» (1767–1768) в связи с темой языковых (национальных) «идиотизмов» привел британское *humour*, пояснив его через *Laune* [Herder 1877: 45].

[56] См.: [Лессинг 1883: 455–456]; ср. [Thayer 1905: 5–7].

> преимущественно имеет сии свойства. Замысловатость англичан видна разве только в их карикатурах, шутливость — в народных глупых театральных *фарсах*, а веселости ни в чем не вижу ‹...›. Не от *сплина* ли происходят и многочисленные Английския странности, которыя в другом месте назвались бы безумием, а здесь называются только своенравием или whim? [Карамзин 1984: 381, 383].

Начало фразы «Фильдинг утверждает...» в сочетании с дальнейшим: «...эта неограниченная свобода жить как хочешь, делать что хочешь, во всех случаях, непротивных благу других людей, производит в Англии множество особенных характеров и богатую жатву для Романистов ‹...›; и Фильдингу оставалось не выдумывать характеры для своих романов, а только примечать и описывать» [Карамзин 1984: 384], — кажется принципиальной литературной полемикой о юморе с Генри Филдингом, широко известным в России с конца 1760-х годов английским романистом, одним из родоначальников английского юмора. Однако Ю. М. Лотман в своем комментарии не указал источник из Филдинга, на который ссылается Карамзин, зато В. В. Сиповский сообщил, что это не романист Филдинг, а некий Филдинг — «учредитель в Лондоне полиции» [Сиповский 1899: 315]. Имеется в виду Джон Филдинг (John Fielding, 1721–1780), младший сводный брат романиста Генри Филдинга[57], ему (хотя сам он это опровергал[58]) приписывалось авторство справочника «The London and Westminster guide...», в котором говорилось:

> Два самых замечательных дара, которыми здешний народ, как считается, одарен более всех других народов, и для которого ни в каком другом языке не придумано подходящих способов выражения, это good-nature и humour [London 1768: xii–xiii].

Сиповский совершенно прав, когда утверждает [Сиповский 1899: 315], что Карамзин цитировал не этот английский источник, а его изложение во французском путеводителе «Londres et ses environs ou guide de voyageurs, par M. D. S. D. L.»:

> Господин Филдинг, первый магистрат, который учредил в Лондоне практически регулярную полицию, оставил нам в 1774 году небольшое сочинение, где в следующих выражениях говорит об обитателях Лондона: считается, что есть два замечательных качества, которые выделяют нашу нацию среди всех других. Слов, которыми они именуются, нет ни в каком другом языке. Эти слова — good-nature (которое лучше передается bonne nature, чем

[57] Писатель Генри Филдинг был лондонским магистратом, а кузен Джон, с юности слепой, сначала его помощником, а потом сам стал столичным градоначальником. Братьям Филдинг приписывается заслуга создания первой профессиональной полиции, называвшейся «Bow Street Runners».

[58] В английском биографическом словаре сообщается, со ссылкой на публикацию в «Public Advertiser» (1777. 6 Jan.), что Джон Филдинг опровергал свое авторство [DNB (18): 424–425].

> bon naturel) и humour, которое можно передать по-французски только соединением значений, которые связываются с gaîté, plaisanterie и sarcasm [Londres 1788: 13–14].

Объяснение Карамзиным английского *humour* как «*веселость*, и *шутливость*, и *замысловатость*» [Карамзин 1984: 381] представляет собой перевод данного во французском путеводителе синонимического ряда для определения английского юмора «gaîté, plaisanterie & sarcasm». Исходя из французской точки зрения на английский юмор, Карамзин не только не находит такого юмора у англичан, но и определения из этого же «французского» ряда понятий применяет к Стерну: «остроумный, любезный Стерн»[59]. Через десять лет после Карамзина Галинковский, переводя с английского упоминавшуюся эпитафию Гаррика Стерну, отметил проблему культурной непереводимости английского слова и понятия *humour*: «...слово *Гюмор* не выразимо на нашем языке» [Галинковский 1801: 14], — и использовал новый англицизм *юморист*: «Стерн есть диво Английских *Юмористов*» [Галинковский 1801: 1], однако из-за ничтожного литературного веса Галинковского его новаторское решение не привилось. В том, что в России понимание юмора в связи с романтическими понятиями «возвышенного» и «иронии» задержалось до конца 1850-х годов, большую роль сыграл Карамзин своей интерпретацией Стерна через французскую призму[60].

Таким образом, говоря об усвоении Карамзиным «сентиментальности» и «юмора» Стерна, нужно по меньшей мере делать оговорку, что оба эти слова Карамзин сознательно не использовал.

---

[59] Московский журнал. 1791. Ч. 2. Кн. 1. С. 51.

[60] Замечательное, но, кажется, единичное исключение составляет «Опыт науки изящного» (1825) А. И. Галича, одного из первых русских шеллингианцев, который понимал *юмор* в немецкой романтической традиции как реакцию на несоответствие действительности идеалу, как оригинальное, сообразное природе творчество гения, как «горькую улыбку». Одним из первых слово *юмор* в его общеевропейском романтическом значении использовал Аполлон Григорьев в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859). Слово юмор использовалось, конечно, в 1830-е в связи с Н. В. Гоголем, но в основном в значении национального темперамента, «гумора», ср. в статье В. Г. Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835): «Комизм или *гумор* г. Гоголя имеет свой, особенный характер: это *гумор* чисто русский, *гумор* спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком»; в записи о Гоголе в «Дневнике» А. В. Никитенко (1835): «смесь малороссийского юмора и теньеровской материальности». У самого Гоголя в «Носе» (1836): «...майора Ковалева видели вечно в хорошем юморе...», — слово *юмор* используется, видимо, как украинизм («в гумари»), по значению близкий к галлицизму *bonne humeur*. В 1920–1930-е годы А. А. Франковский, готовясь переводить Стерна, Филдинга и драмы Бена Джонсона, опирался только на европейские исследования юмора, не находя ничего полезного для себя в отечественной критике и эстетике, как и М. М. Бахтин, который в качестве примера юмористической гетероглоссии как черты романной речи приводил ранний английский юмористический роман Филдинга, Смоллета, Стерна, а также Диккенса, Рабле и Жан Поля, не имея отечественного материала [Маликова 2017: 29–32].

«Вы читали Тристрама, и помните...» / «Voyez Tristram Shandy»

Неоднократно отмечалось, что в жанровом отношении Карамзин в своих «Письмах русского путешественника» подражает не столько «Сентиментальному путешествию» Стерна, сколько «Письмам из Италии» Ш. Дюпати[61] и «Путешествиям» К. Ф. Морица[62]. Действительно, Стерн служит Карамзину прежде всего не жанровым образцом его травелога, а одним из образцов «чувствительности» и элементом культурно-бытовой европейской моды: путешественник, желающий быть европейцем и чувствительным, должен вспоминать Стерна в определенных локусах, прежде всего французских (как Руссо — в швейцарских и пр.).

В Лионе надлежит поминать «несчастных любовников» Аманду и Амандуса из «Тристрама» и разыгрывать посещение их (несуществующей) могилы:

> Вы читали Тристрама, и помните историю нежных любовников ‹...› помните, что нежный Стерн ‹...› воскликнул: нежныя, верныя тени! ‹...› но вы помните и то, что Стерну не на что было пролить слез своих, ибо он не нашел гроба любовников... [Карамзин 1984: 208].

У Стерна история Аманды и Амандуса перемежается ироническими ретардациями — «кучей досадных приключений», включающей историю осла и разорванных штанов, спор о налоге со множеством красноречивых пропусков в местах ругательств, историю о потере автором своих заметок, которые обнаруживаются в виде папильоток на голове жены каретника, рассказ о невозможности посмотреть китайские рукописи из-за колик у библиотекарей-иезуитов и пр. Карамзин же убирает иронию и утрирует монотонию мотива «нежных любовников», «нежного Стерна», «нежных, верных теней», «чувствительного сердца», «памятников любви и нежности» и еще дополнительно усиливает его, приводя тут же историю другой пары «нещастнейших любовников», Терезы и Фальдони [Карамзин 1984: 208–209][63].

---

[61] См.: комментарий Лотмана в [Карамзин 1984: 573–574, 668].

[62] Имеются в виду «Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782» (1783; рус. пер.: 1804) и «Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788» (1792; рус. пер.: 1803—1805). Впервые, видимо, сходство травелогов Карамзина и Морица отмечено в: [Шаликов 1808: 58]; подробное сравнение см. в [Сиповский 1899: 245–255].

[63] Редуцирующий характер работы Карамзина со стерновским мотивом отчетливо виден при сравнении с его обработкой в «Филоне». Проведя стернианскую аналогию с виденной им на пути из Полтавы в Москву сценой: «Может быть, это была нещастная Аманда, которая имела своего нещастнаго Амандуса» [Мартынов 1796 (4): 67], — Мартынов в непосредственно следующей за ней главе описывает «приключение старых штанов» [Там же: 68], разорванных Филоном в результате падения с лестницы «зеленых, плисовых, полосатых» штанов, что составляет явную отсылку к находящейся у Стерна внутри чувствительной истории о посещении могилы Аманды и Амандуса истории об осле и разорванных из-за него штанах. Сюжет со штанами решен Мартыновым в стерновском ключе фривольных умолчаний: «...штаны пострадали... еще более. Тс! Злословие; я знаю скромность» [Там же: 68] — ср. у Стерна: «Какой срам!» — восклицает повествователь у Стерна, осуждая бьющего осла погонщика, — «Какой срам! — воскликнул я — — но восклицание это оказалось двусмысленным, и, думается

В Кале, учит Карамзин, необходимо посетить трактир Дессеня (трактир этот, как сообщал Британский биографический словарь в 1898 г., на протяжении полувека был обязательным местом паломничества французских и английских путешественников [DNB (54): 210]) и вспоминать там о патере Лоренцо из «Сентиментального путешествия»[64]. Русский путешественник, стоя под окнами трактира, на два голоса с неким французским офицером вспоминает соответствующие пассажи из Стерна: «...где в первый раз ел он Французской суп ‹...› Где приходил к нему отец Лорензо с кротостию святого мужа. — И где он не дал ему ни копейки ‹...› тот каретный сарай ‹...›. Где он помирился с отцом Лорензом и... с своею совестию. ‹...› Где Йорик отдал ему черепаховую свою табакерку и взял на обмен роговую...» и т. д. [Карамзин 1984: 324]. Эта сцена, откровенно фикциональная, т. е. явно вымышленная и насквозь литературная, представляется программатической для карамзинского образа Стерна: французский перевод Стерна (русский путешественник вспоминает «Сентиментальное путешествие» Стерна в Кале дуэтом с французским офицером, т. е., вероятно, по-французски) служит ему lingua franca, тогда как английский оригинал (подняв глаза, повествователь Карамзина увидел в окне трактира молодую англичанку, которая «держала в руках книгу — верно Sentimental Journey!» [Карамзин 1984: 323–324]) использован не в функции интертекста, а как заставка, иллюстрация.

Говоря русскому читателю в процитированном выше фрагменте об Аманде и Амандусе «Вы читали Тристрама, и помните...» [Карамзин 1984: 208], да еще предполагая знакомство с романом Стерна в английском оригинале (Карамзин называет несчастных любовников из Лиона Аманда и Амандус, как в английском тексте, между тем в более доступном русскому читателю французском переводе Френэ они именовались Паулин и Паулина), Карамзин калькирует европейскую апелляцию к читателю, хо-

мне, неуместным — ибо прут, торчавший из навьюченной на осле корзины, зацепился концом за карман моих штанов, — когда осел бросился вперед, мимо меня, — и разорвал его в самом несчастном направлении, какое вы можете вообразить, — — так что / Какой срам! — по-моему, вполне подошел бы сюда...» (пер. А. А. Франковского).

[64] Ср. упоминание этой популярной «красóты» Стерна М. Н. Муравьевым, сентименталистом avant la lettre, в написанном вероятно в начале 1790-х очерке о Стерне: «Стерне славной писатель Аглинской писал весьма приятное путешествие во Францию. ‹...› Приехав в Кале, съевши цыпленка в соусе и выпив рюмку хорошего вина, он чувствует в себе особливое человеколюбие ‹...› при виде бедного монаха, сердце Стерново, недавно столь человеколюбивое, затворилось к жалости ‹...› Стерн почувствовал всю жестокость своего поступка», далее излагается эпизод с отцом Лоренцо. Брошюра Муравьева о Стерне, без указания года, без титульного листа и обложки, сохранилась в его архиве (ОР РНБ. Ф. 499. № 62); впервые опубл. в «Полном собрании сочинений Михаила Никитича Муравьева» (Ч. 3. СПб., 1819–1820); в «Сочинениях» Муравьева (Т. 2 / Изд. Александра Смирдина. СПб., 1847. С. 307–308) в несколько иной редакции с загл. «Стерн»; мы цитируем по экземпляру брошюры из его архива.

Самое первое знакомство русского читателя со Стерном, в переводе Б. Ф. Арндта (1779), было связано с поздней немецкой сентиментальной модой на образ патера Лоренцо — бытовым культом табакерки патера Лоренцо (Lorenzodose), введенным в 1769 г. в кружке братьев Якоби и широко распространившемся в ареале немецкого языка, см.: [Thayer 1905: 86–87; Howes 1974: 429–431; Кожевников 1897: 525–526; Day 2004; Дроздов 2017: 231–234].

рошо знакомому со Стерном (во всяком случае с его «красотами»), вроде встреченного им в Кале французского офицера. При этом Карамзин, видимо, прекрасно понимает, что число таких читателей в России меньше числа подписчиков «Московского журнала» (составлявшего 258 человек) [Лотман 1987: 210], т. е. что он этого читателя только сейчас создает[65]. Об этом свидетельствует разительная библиографическая ошибка в другой отсылке к «Тристраму», которая была оставлена без исправления во всех прижизненных переизданиях «Писем...»: «...сказал: *поедем далее!* и тростью своею провел на песке длинную змейку, подобную той, которую в “Тристраме Шанди” начертил капрал Трим (vol. VI, chap. XXIV), говоря о приятностях свободы. Чувства наши были, конечно, сходны. Так, добродушный Трим! Nothing can be so sweet as liberty, — думал я, возвращаясь скорыми шагами в город, — и кто еще не заперт в клетку, кто может, подобно птичкам небесным, быть здесь и там, и там и здесь, тот может еще наслаждаться бытием своим, и может быть счастлив, и должен быть счастлив» [Карамзин 1984: 49]. Замысловатую линию, иллюстрирующую вольное состояние неженатого человека («Nothing, continued the corporal, can be so sad as confinement for life — or so sweet, an’ please your honour, as liberty»), сопровождаемую в тексте романа ее изображением, капрал Трим рисует не в 24-й главе 6-го тома английского оригинала романа, как со щеголеватой библиографической точностью сообщает Карамзин, а в 4-й главе последнего, 9-го тома[66]. Возможно, ошибка объясняется тем, что в первом издании французского перевода Френэ и де Бонне номер последнего тома «Тристрама» как раз шестой (впрочем, нумерация глав там продолжается через все тома, соответственно, данный пассаж находится в 167-й главе).

В написанном для французского читателя реферате «Писем...» Карамзин тоже представляет себя как культурного и чувствительного путешественника-европейца, привычно поминающего Стерна: «le voyageur russe» в Лионе «безуспешно искал могилу Амандуса и Аманды» — и тут же дает примечание: «Voyez Tristram Shandy»[67], а в Кале «собирал цветы у воображаемой могилы отца Лоренцо» — с примечанием: «Voyez le Voyage sentimental de Sterne» [Карамзин 1866: 481]. Однако в восприятии европейского читателя 1790-х этот «la voyageur russe» выглядит фигурой до нелепо-

[65] Карамзин успешно создал в России аналогичный культ посещения Симонова монастыря, чтобы там, по словам П. И. Шаликова, «питать чувствительность свою и пролить слезу сострадания на прахе» бедной Лизы.

[66] Ю. М. Лотман предположил, что Карамзин тут цитировал английский оригинал по памяти [Карамзин 1984: 622], однако кажется странным, чтобы память зафиксировала номер тома и главы. Предположение Т. А. Алпатовой, что здесь происходит «игра с читателем»: в пассаже, который читатель находит по ложной библиографической ссылке Карамзина в английском «Тристраме», обнаруживается рассуждение о женитьбе брата Трима на вдове еврея и дяди Тоби на вдове Уодман, что активизирует в восприятии читателя ассоциативную связь двух фрагментов [Алпатова 2012: 13], — представляется совершенно чуждым практикам чтения тогдашнего русского читателя и, в частности, степени его знакомства с «Тристрамом» в английском оригинале.

[67] Lettre au Spectateur sur la Littérature Russe // Spectateur du Nord. 1797; рус. пер. цит. по: [Карамзин 1866: 478].

сти вторичной, подражательной. «Господин Карамзин принадлежит к той нежной разновидности путешественников, которых можно назвать сугубо сентиментальными (purely sentimental)», — издевательски писал Генри Брум (Henry Brougham, 1778–1868), знаменитый шотландский публицист, в крайне негативной рецензии на английский перевод «Писем...» (сделанный с немецкого перевода И. Рихтера), особенно резко насмехаясь над тем, что «в Лионе г-н Карамзин находит вдоволь сентиментальной пищи (sentimental food)», в частности вспоминает о стерновских Амандусе и Аманде. Также Брум издевается над заемной литературной банальностью швейцарских впечатлений «русского путешественника», слишком по-ученически, подражательно восходящих к Руссо: «Вот юный пастух, долина, прозрачный ручеек, зелень деревьев, сельский домик и прочие составляющие сентиментальной обстановки (sentimental situation)...» [Brougham 1804][68]. Привычки позднего европейского, прежде всего французского стернианства, с которыми Карамзин первым познакомил русского читателя, в европейской перспективе начала 1790-х годов представлялись банальной «сентиментальной» вторичностью, вроде Франсуа Верна.

* * *

Довольно очевидно, что если Карамзин, ангажированный собственной программой новой чувствительности и европейской современностью, воспринимал Стерна через призму его поздних, прежде всего французских отражений и подражаний, то мог существовать тогда же и другой русский читатель, который «просто» читал «Тристрама» по-английски, в точном немецком переводе Боде, или даже по-французски и которому оказались близки и его сентиментально-юмористический дух, и повествовательные эксперименты. Несколько приведенных в нашей статье цитат из незаслуженно забытого, никогда не переиздававшегося «Филона» И. И. Мартынова (который мог читать Стерна по-немецки или по-французски) доказывают, что это было вполне возможно. Не в меньшей степени это относится к «Путешествию в Пруссию» Ф. В. Ростопчина, написанному еще в конце 1780-х, и его же повести 1806 г. «Ох, французы!» (оба произведения были опубликованы только в 1840-е годы, поэтому не имели влияния на отечественную литературу, хотя могли быть известны Карамзину, свойственнику и единомышленнику Ростопчина [Живов 2008; Овчинников

[68] Действительно, одна из образцовых сцен «Писем русского путешественника», где Карамзин рассказывает, как отправился из Лозанны в Веве «с весельем в сердце — и с Руссовою Элоизою в руках», чтобы «видеть собственными глазами те прекрасные места, в которых бессмертный Руссо поселил своих романтических любовников» [Карамзин 1984: 149], и потом подробно рассказывает о чувствах, произведенных в нем пребыванием в описанных Руссо местах [Карамзин 1984: 150–153], перекликается с подражающим Стерну «Сентиментальным вояжером» Верна, где герой в Веве «развернув *Элоизу*, велел водить себя по всем тем местам, где мне казалось, что *Юлия* и *Сент-Пре* дышали, думали, любили... По возвращении с сей приятной прогулки, во время которой воображение представило мне, что вижу сих двух любящихся, говорю с ними, соделал их друзьями себе...» [Верн 1801: 32]. См. также: [Быкова 1969; Алексеев 1982: 150–157; Лотман 1987: 177].

1997][69]). Ростопчин знал английский и, в отличие от обычных сентиментальных европейских путешественников, которым подражал Карамзин, читал, путешествуя по Пруссии, не «Сентиментальное путешествие», а «Тристрама»: «Со мной был Тристрам Шанди» [Ростопчин 1992: 24].

Хотя история героя повести Ростопчина «Ох, французы!» Луки Андреевича Богатырева (относительно которой, прямо замечает автор, читатель может воскликнуть: «Дурное подражание Тристрама Шанди» [Ростопчин 1992: 84]) рассказывается, в отличие от «Тристрама», в нормальном хронологическом порядке, темп ее разительно нереалистичен, что сближает ее с повествованием Стерна: рождение и первоначальное воспитание героя излагаются подробно, в нескольких главах, тогда как вся дальнейшая военная карьера, оставка и женитьба сжаты в одну главу «Послужной список Луки Андреевича» [Ростопчин 1992: 101]. А рассуждение о том, почему женитьба Луки Андреевича включена в его военный послужной список, разительно напоминает планы дяди Тоби жениться на вдове Уодмен (ср., в частности, иронический перечень причин, заставляющих мужа и жену жить вместе: «1) страсть, 2) богатство, 3) знатность, 4) чины, 5) покровительство, 6) подлость, 7) скука, 8) огорчение, 9) странность, 10) свычка, 11) скотство, 12) страх, 13) так» [Там же: 102]), как и описание неудачного брака с помощью разворачивания военных метафор:

> ...сперва служба в легкой кавалерии и конной артиллерии, потом тяжелой кавалерии, осадной артиллерии, гарнизонная, инвалидная... Муж с женой в войне — редко в перемирии, сшибки частые, жена в разъездах, муж на часах ходит дозором, всех окликает, ловит курьеров, шпионов, языков. Жена, как открытый город или крепость с проломом, сдается — кто ни подступит, и берут ее подкопом, переговором или обманом, изнуренную форсированными маршами и трудами, приведя все в беспорядок и затопя окрестности. Когда муж появляется, неприятель отступает, а он исправляет все испорченное, осушает залитое, засыпает ворота. Часть гарнизона гоняет шпицрутенами, нескольких, для страшного примера, отсылает в каторжную работу и сидит вооруженный у подъемного моста, увещевает, напоминает любовь, закон, присягу; но только лишь вон из крытого пути и вышел в форштат, то другой неприятель, или тот же опять, занимает его место, и крепостца, по превратности вещей в мире сем, ежедневно

[69] «Путешествие в Пруссию» Ростопчина, где, как и в повести «Ох, французы!», представлен широкий и окрашивающий всю его поэтику репертуар стернианских черт — «это и структура коротких глав, содержащих разрозненные эпизоды, и постоянные интервенции повествователя, и характер отступлений, сравнимых по объему с основным рассказом, и ироническое обыгрывание биографического нарратива, релятивирующее конструктивную функцию фабулы, и отдельные частные стилистические приемы» [Живов 2008], представляется наиболее близким претекстом того, что Канунова считала «типично стерновскими средствами» разрушения традиционной формы романа в «Рыцаре нашего времени» Карамзина («...причудливое построение глав, своеобразная игра романной формой ‹...›, стерновская манера авторского контроля над действием, непрерывного иронического комментирования...» [Канунова 1975: 262–263]).

> переходит из рук в руки ‹...›. Теперь, прошу сказать, можно или нет поместить в послужной список ту Женитьбу, в которой муж попадает в крепость? Можно и должно!!! [Там же: 102][70].

Ростопчин широко пользуется металитературными ироническими приемами в духе Стерна: так, глава под заглавием «Лень» состоит в разыгрывании в тексте лени: сочинитель повествует о том, как, ленясь, никак не может начать свой рассказ [Ростопчин 1992: 88]. Названия главок часто становятся элементом их текста: «Глава IV. — Что за название? / Да ведь надобно как-нибудь назвать книгу! ‹...›» [Ростопчин 1992: 87]; то же: «Глава XIX. — Должно бы — / Найти другое слово для означения воспитания нравственного ‹...›» [Там же: 99 (разрядкой мы выделяем названия глав)][71]. Он также прибегает к типографским экспериментам — изображает ужас смерти посредством нескольких строк многоточий:

> Скольких захватила смерть без покаяния, в разврате, в тяжких грехах, и тут, вместо того, чтоб употребить последние дни, часы, минуты на полезное, подумать о душе, о ближних, все мы почти сетуем, все говорим: ах, кабы знал! можно ли было ожидать! батюшки, попы! отцы мои, доктора! голубчики, бумаги! сударики, спасите! Пустите кровь! пропустите шалфейцу! припустите пиявок! Впустите ромашки! трите бок! виски! ноги! ай! ай! ай! плохо! ой! ой!
>
> ой! беда .....
> .....
> .....
> .....
> Но, час ударит! смерть махнет, — и всему конец.
> Иной умирает без исповеди, другой в долгу, третий в ссоре, четвертый в разврате. Редкий заслужил живой хорошее имя, едва из тысячи один оставит добрую память...
> Страшно!
> Умереть не хочется, а книгу писать надобно.
> Так и быть!
>
> [Ростопчин 1992: 89][72]

[70] Аналогичным образом у Ростопчина разрастаются вещные, причем самые приземленные, образы, создавая отступления и порождая в конце вполне гоголевских гомункулусов, как в главе «Жизнь покойной кареты», в которой рассказывается биография старой кареты, от ее «произведения на свет» и прохождения через множество рук до попадания к каретнику, который, когда она сломалась, распилил ее и «определил ей быть садком для кур-наседок» [Ростопчин 1992: 119]. В финале эта карета уподобляется одной «из тех красавиц, кои из прелестей своих делают открытый дом и подвижной магазейн; и согласитесь, что с каретою много сходства: она переходит так же из рук в руки, перекрашивается, чинится, клеится и продается за новую, только не к чему применить дышла и мази, — можно б, да не должно: охотники до вольных художеств отгадают» [Там же: 119].

[71] Ср. аналогичный прием в «Филоне»: «... мы из города выпозли в широкое, унылое, задумчивое, сонное умирающее.... / Поле» [Мартынов 1796 (2): 221]. В другом месте Мартынов обыгрывает соотношение названия главы и ее текста тем, что заглавие: «Способность воображения» — значительно длиннее, чем текст главы, состоящий в одном восклицании: «Эх!...» [Там же (3): 237].

[72] Длинные многоточия использованы также в «Филоне» для передачи прямой речи находящегося в лихорадке героя: «— Проклятой поход на *холодную гору*... Нет, божусь,

Прежде всего Ростопчин (как и Мартынов) складом своей личности близок Стерну, он не принимает, как Карамзин, те или иные культурные роли («чувствительного путешественника», любознательного «скифа», «русского европейца» и пр.), а реализует в травелоге и в повести собственную неподражательную личность, органически родственную Стерну. Сравнив описание одних и тех же виденных Ростопчиным и Карамзиным в Пруссии мест, можно наглядно увидеть, насколько далек стиль Карамзина от стерновского. Например, в описании Потсдама:

Ростопчин	**Карамзин**
Потсдам, кроме слепых, весьма печальное для всех место. ‹...› Кроме войск нет жителей в Потсдаме. Наружность его — великолепная декорация, внутренность — казармы. Приходный иностранец должен думать, что Потсдам завоеван, жители истреблены и солдаты заменили оных. Я видел дом великолепный, с палладевым фасадом; из окон висели и сохнули чулки и белье солдатское. Нет во всем городе более трех экипажей, и, пробыв в нем несколько дней, остается лишь в памяти грустное напоминование, совокупляющее вместе разоренные огнем и мечом города, землетрясения, разрушившие Лиссабон, Мессину, Калабрию, необитаемые песчаные степи африканские. Если б у меня не осталось в памяти дома, где на королевском содержании воспитываются 300 солдатских детей, то бы, принимая город Потсдам за план, с трудом уверить бы мог себя, что он существует [Ростопчин 1992: 47].	Город вообще прекрасно выстроен; в большой, так называемой Римской улице много великолепных домов, строенных отчасти по образцу огромнейших Римских палат и на собственные деньги покойного Короля: он дарил их, кому хотел. Теперь сии огромные здания пусты, или занимаются солдатами. ‹...› На дверях больших домов висят солдатския сумы, камзолы и проч. Коротко сказать, Потсдам кажется таким городом, из которого жители удалились, слыша о приближении неприятеля, и в котором остался только гарнизон для его защиты. Не можете вообразить, как печален сей вид пустоты! [Карамзин 1984: 41].

Или Сан-Суси:

что я ни слова связнова сказать теперь не в силах. Нет... етот поход... какая разстройка во всем теле... голова... чугунная голова... кровь... жизненные соки... мышки... ах!... все в безпорядке... все... ай! ай!... — Даже теперь одна мысль о тогдашнем моем положении стоит плотиною против всех моих мыслей, какия бы мог я в другое время выложить на бумаге. - - - - - - - - - - - - - -» [Мартынов 1796 (2): 224].

Ростопчин	Карамзин
Сан-Суси по себе не что иное, как загородный дом холостого богатого господина. Охотники до картин и до оранжерей уделяли бы несколько часов на осмотрение сего места. Но, служа слишком 20 лет уединением великому коронованному мужу, обращает на себя внимание мудрого и глупца. Один ищет дух, наполнивший Европу своею славою; а другой дивится, как оная вмещалась в столь малое создание. Для умного, чувствительного, пылкого и добродетельного Сан-Суси то же самое, что на Васильевском острову дом Петра Великого, Монплезир в Петергофе. ‹...› Покойный король охотник был до статуй и до картин; не быв знатоком, хотел их иметь, накупил и был обманут. Между статуй замечательны: медный Антиноюс, настоящий древний, и мраморный Меркурий, работы славного Пигаля, а между картинами Рембрандтов Моисей, разбивающий скрижали Завета [Ростопчин 1992: 48].	Сей увеселительный замок лежит на горе, откуда можно видеть город со всеми окрестностями, что составляет весьма приятную картину. ‹...› Внутри комнаты отделаны со вкусом и богато. В круглом мраморном зале надобно удивляться колоннам, живописи и прекрасно-набранному полу. ‹...› приятный сад, украшенный мраморными фигурами и группами. Здесь гулял Фридрих со своими Вольтерами и Даланбертами. Где ты теперь? думал я. Сажень земли вместила прах твой. Любезные места твои, для украшения которых призывал ты лучших художников, теперь осиротелы и пусты [Карамзин 1984: 42].

Очевидно, что стиль Ростопчина — разнообразный, энергичный и остроумный, парадоксальный — ближе к английскому Стерну, чем галлизированный, периодический, несколько пресный и подражательный, ученический тон Карамзина. Как культурный путешественник Ростопчин, если использовать применявшиеся к Стерну термины Э. Юнга, «оригинален»: он подражает не форме, а духу Стерна. Если бы произведения Ростопчина были напечатаны в свое время, а «Филон» имел более широкий отклик, отечественное усвоение Стерна оказалась бы совершенно иным.

Общепринятое мнение, что в контексте отечественной традиции «Письма русского путешественника» были приняты публикой «чуть ли не как откровение (ее взору явилась новая, просвещенная, космополитическая чувствительность и восхитительно новый стиль», тогда как с точки зрения тогдашней европейской культуры Карамзин выступал подражательным «сентиментальным» «импортером иностранных богатств» [Святополк-Мирский 2005: 104]), в отношении темы «Карамзин и Стерн» нуждается в уточнении. В части подражания Стерну «новая чувствительность» Карамзина была «откровением» прежде всего для его круга и для широкого читателя — при этом

в России существовал другой круг просвещенных читателей, как Ф. В. Ростопчин, М. Н. Муравьев, И. И. Мартынов, немного позже М. С. Кайсаров, А. А. Бестужев, которые усвоили Стерна, не редуцированного целями литературной программы Карамзина и французским культурным посредством. Что же касается иностранных богатств, то Карамзин импортировал прежде всего богатства современные — в случае со Стерном, где вообще свойственное русской культуре опоздание относительно европейской оказалось больше обычного, составив почти 30 лет, эти современные богатства оказались в основном поздними и подражательными. Генезис карамзинского Стерна — это эпоха 1780-х годов, когда под влиянием французской рецепции, ставившей на первое место «Сентиментальное путешествие», и популярного жанра «красот» из Стерна востребовано было то, что подходило «для чувствительных сердец» (for the heart of Sensibility), а не его оригинальное «сентиментально-юмористическое мировоззрение». Карамзинский Стерн действительно был только «чувствительным», а не «сентиментальным».

Источники

Афанасьев 1984 — Сатира русских поэтов первой половины XIX в.: Антология / Подгот. текста, сост., вступ. ст. В. Афанасьева. М.: Сов. Россия, 1984.

Борн 1808 — *Борн И. М.* Краткое руководство к российской словесности. СПб.: В тип. Ф. Дрехслера, 1808.

Брусилов 1803 — *Брусилов Н. П.* Бедный Леандр или Автор без риторики. СПб.: В Тип. Гос. Мед. коллегии, 1803.

Верн 1801 — Чувствительный путешественник, или Моя прогулка в Ивердюн / Соч. г. Вернея сына / Пер. с фр. М.: В тип. Сената у Селивановского, 1801.

Воейков 1808 — *Воейков* [*А. Ф.*]. Мнение беспристрастного о Способе сочинять книги и судить о них // Вестник Европы. Ч. 41. № 18. 1808. С. 115–124.

Вольтер 1977 — *Вольтер*. Эстетика: Статьи, письма, предисловия и рассуждения / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Я. Бахмутского. М.: Искусство, 1974.

Галинковский 1801 — Красоты Стерна, или Собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь для чувствительных сердец / Пер. с англ. [Я. А. Галинковского]. М.: В Сенат. тип., 1801.

Галахов 1880 — История русской словесности, древней и новой / Соч. А. Галахова. 2-е изд., с переменами. Т. 2: От Карамзина до Пушкина. СПб.: В тип. И. И. Глазунова, 1880. С. 27–28.

Ермакова-Битнер 1959 — Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. Л.: Сов. писатель, 1959.

Жан Поль 1981 — *Жан Поль*. Приготовительная школа эстетики / Вступ. ст., пер. с нем. и коммент. А. Д. Михайлова. М.: Искусство, 1981.

Измайлов 1800 — Путешествие в полуденную Россию / В письмах, изд. В. Измайловым. Ч. 1. М.: В Универ. Тип., у Ридигера и Клаудия, 1800.

Карамзин 1797 — [*Карамзин Н. М.*]. [Предисловие] // Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. М.: В Универ. тип., у Ридигера и Клаудия. Кн. 2. 1797. С. iii–xiv.

Карамзин 1866 — Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву / Изд. с примеч. и указ. Я. Грот и П. Пекарский. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1866.

Карамзин 1984 — *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л.: Наука, 1984. (Лит. памятники).

Лессинг 1883 — *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия / Пер. с нем. И. П. Рассадин. М.: Н. И. Солдатенков, 1883.

Мартынов 1796 — [*Мартынов И. И.*] Филон // Муза. 1796. Ч. 1. Янв. С.74–88; Февр. С. 144–159; Ч. 2. Апр. С. 52–72; Июнь. С. 219–243; Ч. 3. Авг. С. 130–152; Сент. С. 211–237; Ч. 4. Окт. С. 57–78; Нояб. и дек. С. 144–172.

Письма 1789 — Письма Йорика к Елизе, и Елизы к Йорику. С приобщением похвального слова Елизе / Пер. с фр. Г. Апухтин. М.: В Универ. Тип. у Н. Новикова, 1789.

Пушкин 1937–1959 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1959.

Ростопчин 1992 — *Ростопчин Ф. В.* Ох, французы! / Сост., вступ. ст., примеч. Г. Д. Овчинникова. М.: Рус. кн., 1992.

Сталь 1989 —*Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Пер. и коммент. В. А. Мильчиной. М.: Искусство, 1989.

Стерн, Шаликов 1808 — Перевод из Тристрама Шанди / [Пер. П. И. Шаликова] // Аглая. 1808. Ч. 4. Ноябрь. С. 36.

Шаликов 1798 — *Шаликов П. И.* Плод свободных чувствований. Ч. 1. М.: В Универ. тип., 1798.

Шаликов 1808 — *Шаликов П. И.* О слоге г-на Карамзина // Аглая. М., 1808. Ч. 3. Апр. — июнь. Кн. 1–3. С. 54–59.

Шаховской 1898 — Сочинения князя А. А. Шаховского. СПб.: А. С. Суворин, 1898.

Шопенгауэр 1901 — Мир как воля и представление / А. Шопенгауэра / Пер. Ю. И. Айхенвальда. М.: Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1901. (Полн. собр. соч.; Т. 2).

Bode 1769 — [*Bode J. J. Chr.*]. Vorbericht. Der Übersetzer an den Leser // Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien nebst einer Fortsetzung von Freundeshand / Aus dem Englischen von J. J. Chr. Bode. T. 1. Hamburg; Bremen: Cramer, 1769. P. ii–xxii.

Brougham 1804 — [*Brougham H.*]. Travels from Moscow through Prussia, Germany, Switzerland, France, and England. By Nicolai Karamsin. Second edition. Translated from the German. 3 vol. 8vo. pp. 841. Sidney, London, 1803: [Rev.] // Edinburgh Review, or Critical Journal. Vol. 3. Jan. 25. 1804. P. 325–326.

Frenais 1769 — [*Frénais J.-P.*]. Avertissement du tradecteur // Voyage sentimental, Par M. Stern, Sous le nom d'Yorick / Trad. de l'Angloise par M. Frénais. Pt. 1. Amsterdam; Paris: Gauguery, 1769. P. i–vi.

Frenais 1777 — [*Frénais J.-P.*]. Avertissement // [Sterne Laurence]. La vie et les opinions de Tristram Shandy / Trad. de l'Angloise par M. Frénais. Neuchatel: Société, 1777. P. v–x.

Herder 1877 — Herders Sämmtliche Werke / Hrsg. von B. Suphan. Bd. 2. Berlin: Hempel, 1877.

Herder, Hamann 1889 — Herders Briefe an Joh. Georg Hamann. Berlin: R. Gaertner, 1889.

London 1768 — The London and Westminster guide, through the cities and suburbs ... To which is added, an alphabetical list of all the streets. London: W. Nicoll, 1768.

Londres 1788 — Londres et ses environs ou guide de voyageurs, par M. D. S. D. L. T. 1. Paris: Chez Buissons, 1788.

W. H. 1782 — *W. H.* Preface // The Beauties of Sterne: Including all his pathetic tales, and most distinguished observations on life. Selected for the heart of sensibility. London: Printed [by C. Etherington] for T. Davies; J. Ridley; W. Flexney; J. Sewel; and G. Kearsley, 1782. P. 7–9.

Справочные издания

ПФРЛ — Полной французской и российской лексикон, с последняго издания лексикона Французской академии на российской язык переведенный Собранием ученых людей. В 2 т. СПб.: В Имп. тип. 1786.

САР — Словарь Академии Российской: В 6 т. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1789–1794.

DNB — Dictionary of national biography / Ed. by L. Stephen et al. New York: Macmillan and Co.; London: Smith, Elder and Co., 1885–1900.

NCBEL — The new Cambridge bibliography of English literature. Vol. 2: 1660–1800 / Ed. by G. Watson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1971.

Литература

Алексеев 1982 — Русско-английские литературные связи (XVIII — первая половина XIX века) / Исслед. М. П. Алексеева. М.: Наука, 1982. (Лит. наследство; Т. 91).

Алпатова 2012 — *Алпатова Т. А.* Диалог Н. М. Карамзина с литературной традицией Л. Стерна на страницах «Писем русского путешественника» (приемы художественного конструирования «стернианского сюжета») // Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. No. 5. 2012. С. 9–20.

Быкова 1969 — *Быкова Т. А.* Переводы произведений Карамзина на иностранные языки и отклики на них в иностранной литературе // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX в. / Под ред. Б. Н. Беркова и др. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1969. С. 332–337.

Веселовский 1916 — *Веселовский А. Н.* Западное влияние в русской литературе. 5-е изд. М.: Типо-лит. И. Н. Кушнерев и К°, 1916.

Веселовский 1939 — *Веселовский А. Н.* Эпоха чувствительности // Веселовский А. Н. Избранные статьи / Под общ. ред. М. П. Алексеева и др.; вступ. ст. В. М. Жирмунского; Коммент. М. П. Алексеева. Л.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1939. С. 487–500.

Дроздов 2017 — *Дроздов Н. А.* «Сентиментальное путешествие» по России: ранние переводы // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX в.: Сб. статей и материалов / [Ред. кол.: В. Е. Багно и др.]. СПб.: Нестор-История, 2017. С. 229–256.

Ермакова 2011 — *Ермакова П. Ю.* Безумная Мария Лоренса Стерна в визуальных интерпретациях XVIII–XIX веков // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 1. С. 157–165.

Живов 2008 — *Живов В.* Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // Новое литературное обозрение. № 91. 2008. С. 114–140.

Зорин 2016 — *Зорин А. Л.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры XVIII — начала XIX века. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.

Иванов 2009 — *Иванов Д.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009.

Канунова 1966 — *Канунова Ф. З.* Эволюция сентиментализма Карамзина («Моя исповедь») // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры: К 70-летию ... П. Н. Беркова / Ред. кол.: Д. С. Лихачев и др. М.; Л.: Наука, 1966. С. 286–290. (XVIII век; Сб. 7).

Канунова 1975 — *Канунова Ф. З.* Карамзин и Стерн // XVIII век. Сб. 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. Памяти. ... Павла Наумовича Беркова / Ред. кол.: М. П. Алексеев и др. Л.: Наука, Ленингрд. отд-е, 1975. С. 258–264.

Кафанова 2020 — *Кафанова О. Б.* Переводы Н. М. Карамзина как культурный универсум. СПб.: Алетейа, 2020.

Кожевников 1897 — *Кожевников В. А.* Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии. Ч. 1. М.: Тип. Г. Лисснер и А. Гешель, 1897.

Кочеткова 1994 — *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994.

Кочеткова 1995 — *Кочеткова Н. Д.* Середина 1780-х годов — 1800: Сентиментализм // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 213–279.

Краснощекова 2003 — *Краснощекова Е.* «Письма русского путешественника». Проблематика жанра (Н. М. Карамзин и Лоренс Стерн) // Русская литература. 2003. № 2. С. 3–18.

Левин 1964 — *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в.: (Лексика). Л.: Наука, 1964.

Левин 1990 — *Левин Ю. Д.* Восприятие Филдинга в России XVIII века // Res philologica = Филологические исследования: Памяти Г. В. Степанова (1919–1986) / Ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1990. С. 370–379.

Лотман 1987 — *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987.

Маликова 2017 — *Маликова М. Э.* К описанию «филологического перевода» в 1930-е гг.: А. А. Франковский — переводчик английского романа XVIII в. // Studia Litterarum. Т. 2. № 3. 2017. С. 10–44.

Маслов 1924 — *Маслов В. И.* Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и нач. XIX в. // Историко-литературный сборник: посвящается Всеволоду Измаиловичу Срезневскому (1891–1916). Л.: Изд. Отд-я рус. яз. и словесности Рос. Акад. наук, 1924. С. 339–376.

Овчинников 1997 — *Овчинников Г. Д.* Повесть Ф. В. Ростопчина «Ох, французы!» // Пушкин и другие: Сб. ст. к 60-летию профессора С. А. Фомичева / Под ред. В. А. Кошелева. Новгород: Новгородский гос. ун-т, 1997. С. 210–219.

Святополк-Мирский 2005 — *Святополк-Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2005.

Сиповский 1899 — *Сиповский В. В.* Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб.: В тип. В. Демакова, 1899.

Сиповский 1910 — *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 2: XVIII век. СПб.: Тип. СПб. Т-ва печ. и изд. дел «Труд», 1910.

Соловьев 2010 — *Соловьев А. Ю.* Неизвестное произведение А. С. Хвостова // Русская литература. 2010. № 3. С. 73–85.

Соловьев 2022 — *Соловьев А. Ю.* Проблема «Россия и Европа» в русских литературных путешествиях (Фонвизин — Карамзин — Достоевский). Тарту: Univ. of Tartu Press, 2022. (Dissertationes philologiae slavicae universitatis Tartuensis; 48).

Успенский 1994 — *Успенский Б. А.* Избр. труды. Т. 2: Язык и культура. М.: Гнозис, 1994.

Фризман 1991 — Декабристы. Эстетика и критика / Сост. и примеч. Л. Г. Фризмана. М.: Искусство, 1991.

Asfour 2004 — *Asfour L.* Movements of sensibility and sentiment: Sterne in eighteenth-century France // The reception of Laurence Sterne in Europe / Ed. by P. de Voogd, J. Neubauer. London; New York: Continuum, 2004. P. 9–31.

Asfour 2008 — *Asfour L.* Laurence Sterne in France. New York: Continuum, 2008.

Baker 1898— *Baker Th. S.* The influence of Laurence Sterne upon German literature // Americana Germanica. Vol. 2. № 4. 1899. P. 41–56.

Barton 1911 — *Barton F. B.* Étude sur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-huitième siècle. Paris: Hachette, 1911.

Bossert 1904 — *Bossert A.* Histoire de la littérature allemande. Paris: Hachette, 1904.

Cook 2010 — *Cook D.* Authors unformed: Reading "Beauties" in the eighteenth century // Philological Quarterly. Vol. 89. No. 2–3. 2010. P. 283–309.

Cross 1971 — *Cross A. G.* N. M. Karamzin: A study of his literary career, 1783–1803. Carbondale: Univ. of Southern Illinois Press, 1971.

Cross 2000 — *Cross A.* Translating a title: Russian variations on Sterne's *Sentimental Journey* // Res traductorica: Перевод и сравнительное изучение литератур: К восьмидесятилетию Ю. Д. Левина / Отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Наука, 2000. С. 87–92.

Day 2004 — *Day W.G.* Sternean material culture: Lorenzo's snuff-box and his graves // The reception of Laurence Sterne in Europe / Ed. by P. de Voogd, J. Neubauer. London; New York: Continuum, 2004. P. 247–258.

Day 2010 — *Day W. G.* The dissemination of "Tristram Shandy" in Northern Europe: A preliminary survey of the subscription list in Bode's translation // Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII[e] et XVIII[e] siècles. 2010. H-S. P. 247–256. URL: https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2010_hos_2_1_2491.

Dixon 2015 — *Dixon Th.* Weeping Britannia: Portrait of a nation in tears. Oxford: Oxford Univ. Press, 2015.

Erämetsä 1951 — *Erämetsä E.* A study of the word "Sentimental" and of the other linguistic characteristics of eighteenth-century Sentimentalism in England. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia, 1951. (Annales Academiae scientiarum fennicae. Ser. B; T. 74. No. 1).

Gerard 2005 — *Gerard W. B.* "All that the heart wishes": Changing views toward Sentimentality reflected in visualizations of Sterne's Maria, 1773–1888 // Studies in Eighteenth Century Culture. Vol. 34. No. 1. 2005. P. 197–269.

Hammarberg 1991 — *Hammarberg G.* From the idyll to the novel: Karamzin's Sentimentalist prose. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991.

Howes 1974 — Laurence Sterne: The critical heritage / Ed. by A. B. Howes. London; Boston: Routledge, 1974.

Lang 1947 — *Lang D. M.* Sterne and Radishchev // Revue de Littérature Comparée. Vol. 21. Jan. — Mars. 1947. P. 254–260.

Large 2004 — *Large D.* "Sterne-Bilder": Sterne in the German-speaking world // The reception of Laurence Sterne in Europe / Ed. by P. de Voogd, J. Neubauer. London; New York: Continuum, 2004. P. 67–78.

Michelsen 1972 — *Michelsen P.* Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts. 2., durch. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.

Newbould 2015 — *Newbould M.-C.* Wit and humour for the heart of sensibility: The Beauties of Fielding and Sterne // The afterlives of eighteenth-century fiction / Ed. by D. Cook, N. Seager. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. P. 133–152.

Newbould 2016 — *Newbould M.-C.* Adaptations of Laurence Sterne's fiction: Sterneana, 1760–1840. London: Routledge, 2016.

Oates 1968 — *Oates J. C. T.* Shandyism and sentiment, 1760-1800. Cambridge: Cambridge Bibliographical Society, 1968.

Thayer 1905 — *Thayer H. W.* Laurence Sterne in Germany. New York: Columbia Univ. Press, 1905.

Tosi 2000 — *Tosi A.* Sentimental irony in early nineteenth-century Russian literature: The case of Nikolai Brusilov's *Bednyi Leandr* // The Slavic and East European Journal. Vol. 44. No. 2. 2000. P. 266–286.

Vieweg et al. 2013 — Shandean humour in English and German literature and philosophy / Ed. by K. Vieweg, J. Vigus, K. M. Wheeler. New York: Routledge, 2013.

References

Alekseev, M. P. (1982). *Russko-angliiskie literaturnye sviazi (XVIII — pervaia polovina XIX veka)* [Russian-British literary connections (18th — first half of the 19th century)]. Nauka. (In Russian).

Alpatova, T. A. (2012). Dialog N. M. Karamzina s literaturnoi tradittsiei L. Sterna na stranitsakh "Pisem russkogo puteshestvennika" (priemy khudozhestvennogo konstruirovaniia "sternianskogo siuzheta") [Dialogue of N. M. Karamzin with L. Sterne's literary tradition on

the pages of *Letters of a Russian Traveler* (devices of literary construction of a "Sternian narrative")]. *Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Rossica, 5*, 9–20. (In Russian).

Asfour, L. (2004). Movements of sensibility and sentiment: Sterne in eighteenth-century France. In P. de Voogd, & J. Neubauer (Eds.). *The reception of Laurence Sterne in Europe* (pp. 9–31). Continuum.

Asfour, L. (2008). *Laurence Sterne in France*. Continuum.

Baker, T. S. (1898). The influence of Laurence Sterne upon German literature. *Americana Germanica, 2*(4), 41–56.

Barton, F. B. (1911). *Étude sur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-huitième siècle*. Hachette. (In French).

Bossert, A. (1904). *Histoire de la littérature allemande*. Hachette. (In French).

Bykova, T. A. (1969). Perevody proizvedenii Karamzina na inostrannye iazyki i otkliki na nikh v inostrannoi literature [Translations of Karamzin's works into foreign languages and reviews of them in foreign press]. In P. N. Berkov et al. (Eds.). *XVIII vek, Vol. 8: Derzhavin i Karamzin v literaturnom dvizhenii XVIII — nachala XIX v*. (pp. 332–337). Nauka. (In Russian).

Cook, D. (2010). Authors unformed: Reading "Beauties" in the eighteenth century. *Philological Quarterly, 89*(2–3), 283–309.

Cross, A. G. (1971). *N. M. Karamzin: A study of his literary career, 1783–1803*. Univ. of Southern Illinois Press.

Cross, A. G. (2000). Translating a title: Russian variations on Sterne's *Sentimental Journey*. In V. E. Bagno (Ed.). *Res traductorica: Perevod i sravnitel'noe izuchenie literatur: K vos'midesiatiletiiu Iu. D. Levina* (pp. 87–92). Nauka.

Day, W. G. (2004). Sternean material culture: Lorenzo's snuff-box and his graves. In P. de Voogd, & J. Neubauer (Eds.). *The reception of Laurence Sterne in Europe* (pp. 247–258).

Day, W. G. (2010). The dissemination of "Tristram Shandy" in Northern Europe: A preliminary survey of the subscription list in Bode's translation. *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles, H-S*, 247–256. https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2010_hos_2_1_2491.

Dixon, T. (2015). *Weeping Britannia: Portrait of a nation in tears*. Oxford Univ. Press.

Drozdov, N. A. (2017). "Sentimental'noe puteshestvie" po Rossii: rannie perevody ["Sentimental journey" across Russia: Early translations]. In V. E. Bagno et al. (Eds.). *Iz istorii russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury pervoi chetverti XIX v.: Sbornik statei i materialov* (pp. 229–256). Nestor-Istoriia. (In Russian).

Erämetsä, E. (1951). *A study of the word "sentimental" and of the other linguistic characteristics of eighteenth-century Sentimentalism in England*. Suomalaisen Tiedeakatemia.

Ermakova, P. Yu. (2011). Bezumnaia Mariia Lorensa Sterna v vizual'nykh interpretatsiiakh XVIII–XIX vekov [Laurence Sterne's mad Maria in visual interpretations of the 18th–19th centuries]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury, 2011*(1), 157–165. (In Russian).

Frizman, L. G. (Ed.). (1991). *Dekabristy. Estetika i kritika* [The Decembrists. Aesthetics and criticism]. Iskusstvo. (In Russian).

Gerard, W. B. (2005). "All that the heart wishes": Changing views toward Sentimentality reflected in visualizations of Sterne's Maria, 1773–1888. *Studies in Eighteenth Century Culture, 34*(1), 197–269.

Hammarberg, G. (1991). *From the idyll to the novel: Karamzin's Sentimentalist prose*. Cambridge Univ. Press.

Howes, A. B. (Ed.) (1974). *Laurence Sterne: The critical heritage*. Routledge.

Ivanov, D. (2009). *Tvorchestvo A. A. Shakhovskogo-komediografa: teoria i praktika natsional-nogo teatra* [The art of A. A. Shakovskoy as comedy-writer: Theory and practice of national theatre]. Tartu Ülikooli Kirjastus. (In Russian).

Kafanova, O. B. (2020). *Perevody N. M. Karamzina kak kul'turnyi universum* [Karamzin's translations as cultural universum]. Aleteiia. (In Russian).

Kanunova, F. Z. (1966). Evoliutsiia sentimentalizma Karamzina ("Moia ispoved'") [Evolution of Karamzin's sentimentality. My confession]. In D. S. Likhachev et al. (Eds.). *Rol' i znachenie literatury XVIII veka v istorii russkoi kul'tury: K 70-letiiu ... P. N. Berkova* (pp. 286–290). Nauka. (In Russian).

Kanunova, F. Z. (1975). Karamzin i Stern [Karamzin and Sterne]. In M. P. Alekseev et al. (Eds.). *XVIII vek, Vol. 10: Russkaia literatura XVIII veka i ee mezhdunarodnye sviazi. Pamiati. ... Pavla Naumovicha Berkova* (pp. 258–264). Nauka, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).

Kochetkova, N. D. (1994). *Literatura russkogo sentimentalizma (Esteticheskie i khudozhestvennie iskaniia)* [Literature of Russian sentimentalism (Aesthetic and artistic pursuits)]. Nauka. (In Russian).

Kochetkova, N. D. (1995). Seredina 1780-kh godov — 1800: Sentimentalizm [Mid 1780s — 1800: Sentimentalism]. In Yu. D. Levin (Ed.). *Istoriia russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury. Drevniaia Rus'. XVIII vek, Vol. 1: Proza* (pp. 213–279). Dmitrii Bulanin. (In Russian).

Kozhevnikov, V. A. (1897). *Filosofiia chuvstva i very v ee otnosheniiakh k literature i ratsionalizmu XVIII veka i k kriticheskoi filosofii* [Philosophy of feeling and belief in its relations to 18th century rationalism and to critical philosophy] (Pt. 1). Typ. G. Lissner i A. Geshel'. (In Russian).

Krasnoshchekova, E. (2003). "Pis'ma russkogo puteshestvennika". Problematika zhanra (N. M. Karamzin i Lorens Stern) [*Letters of a Russian Traveler.* Problem of genre (N. M. Karamzin and Laurence Sterne)]. *Russkaia literatura, 2003*(2), 3–18. (In Russian).

Lang, D. M. (1947). Sterne and Radishchev. *Revue de Littérature Comparée, 21*(January — March), 254–260.

Large, D. (2004). 'Sterne-Bilder': Sterne in the German-speaking world. In P. de Voogd, & J. Neubauer (Eds.). *The reception of Laurence Sterne in Europe* (pp. 67–78). Continuum.

Levin, V. D. (1964). *Ocherk stilistiki russkogo literaturnogo iazyka kontsa XVIII — nachala XIX v.: (Leksika)* [Outline of the stylistics of the Russian literary language of the late 18th — early 19th century (Lexis)]. Nauka. (In Russian).

Levin, Iu. D. (1990). Vospriatie Fildinga v Rossii XVIII veka. In D. S. Likhachev (Ed.). *Res philologica = Filologicheskie issledovaniia: Pamiati G. V. Stepanova (1919–1986).* (pp. 370–379). Nauka. (In Russian).

Lotman, Iu. M. (1987). *Sotvorenie Karamzina* [Creation of Karamzin]. Kniga. (In Russian).

Malikova, M. E. (2017). K opisaniiu "filologicheskogo perevoda" v 1930-e gg.: A. A. Frankovskii — perevodchik angliiskogo romana XVIII v. [Towards the description of philological translation in the 1930s: A. A. Frankovsky as translator of the 18th-century British novel]. *Studia Litterarum, 2*(3), 10–44. (In Russian).

Maslov, V. I. (1924). Interes k Sternu v russkoi literature kontsa XVIII i nach. XIX v. [Interest towards Sterne in Russian literature of the late 18th and early 19th centuries]. In *Istoriko-literaturnyi sbornik: posviashchaetsia Vsevolodu Izmailovichu Sreznevskomu (1891–1916)* (pp. 339–376). Izdanie Otdeleniia russkago iazyka i slovesnosti Rossiiskoi akademii nauk. (In Russian).

Michelsen, P. (1972). *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts* (2nd ed., enl.). Vandenhoeck & Ruprecht. (In German).

Mirsky, D. (1926). *Contemporary Russian literature*. A. A. Knopf.

Mirsky, D. (1927). *A history of Russian literature: From the earliest times to the death of Dostoevsky*. A. A. Knopf.

Newbould, M.-C. (2015). Wit and humour for the heart of sensibility: The Beauties of Fielding and Sterne. In D. Cook, & N. Seager (Eds.). *The afterlives of eighteenth-century fiction* (pp. 133–152). Cambridge Univ. Press

Newbould, M.-C. (2016). *Adaptations of Laurence Sterne's fiction: Sterneana, 1760–1840.* Routledge.

Oates, J. C. T. (1968). *Shandyism and sentiment, 1760-1800.* Cambridge Bibliographical Society.

Ovchinnikov, G. D. (1997). Povest' F. V. Rostopchina "Okh, frantsuzy!" [Story "Oh, the French!" by F. V. Rostopchin]. In V. A. Koshelev (Ed.). *Pushkin i drugie: Sbornik statei k 60-letiiu professora S. A. Fomicheva* (pp. 210–219). Novgorodskii gosudarstvennyi universitet. (In Russian).

Sipovskii, V. V. (1899). *N. M. Karamzin, avtor "Pisem russkogo puteshestvennika"* [N. M. Karamzin, author of *Letters of a Russian Traveler*]. V tip. V. Demakova. (In Russian).

Sipovskii, V. V. (1910). *Ocherki iz istorii russkogo romana* [Essays on the history of Russian novel]. *Vol. 1, Pt. 2: XVIII v.* Tipografiia Sankt-Peterburgskogo tovarishchestva pechati i izdatel'skogo dela "Trud". (In Russian).

Solov'ev, A. Iu. (2010). Neizvestnoe proizvedenie A. S. Khvostova [An unknown work by A. S. Khvostov]. *Russkaia literatura, 2010*(3), 73–85. (In Russian).

Solov'ev, A. Iu. (2022). *Problema "Rossiia i Evropa" v russkikh literaturnykh puteshestviiakh (Fonvizin — Karamzin — Dostoevskii)* [The problem "Russia and Europe" in Russian literary travels]. Univ. of Tartu Press. (In Russian).

Thayer, H. W. (1905). *Laurence Sterne in Germany*. Columbia Univ. Press.

Tosi, A. (2000). Sentimental irony in early nineteenth-century Russian literature: The case of Nikolai Brusilov's *Bednyi Leandr*. *The Slavic and East European Journal, 44*(2), 266–286.

Uspenskij, B. A. (1994). *Izbrannye trudy* [Selected works]*, Vol. 2: Iazyk i kul'tura* [Language and culture]. Gnozis. (In Russian).

Veselovskii, A. N. (1916). *Zapadnoe vliianie v russkoi literature* [Western influence in Russian literature] (5th ed.). Tipo-litografiia I. N. Kushnerev i K°. (In Russian).

Veselovskii, A. N. (1939). Epokha chuvstvitel'nosti [Epoch of sensibility]. In A. N. Veselovskii. *Izbrannye stat'i* (V. M. Alekseev, V. M. Zhirmunskii et al., Eds.) (pp. 487–500). Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaia literatura". (In Russian).

Vieweg, K., Vigus, J., & Wheeler, K. M. (Eds.) (2013). *Shandean humour in English and German literature and philosophy*. Routledge.

Zhivov, V. (2008). Chuvstvitel'nyi natsionalizm: Karamzin, Rostopchin, natsional'nyi suverenitet i poiski natsional'noi identichnosti [Sentimental nationalism: Karamzin, Rostopchin, national sovereignty and the search for national identity]. *Novoe literaturnoe obozrenie, 91*, 114–140. (In Russian).

Zorin, A. L. (2016). *Poiavlenie geroia: Iz istorii russkoi emotsional'noi kul'tury XVIII — nachala XIX veka* [Birth of a hero: From the history of Russian emotional culture of the 18th — early 19th century]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Мария Эммануиловна Баскина (Маликова)
кандидат филологических наук, PhD
старший научный сотрудник, Отдел взаимосвязей русской и зарубежных литератур, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4
✉ *maria.e.malikova@gmail.com*

Information about the author

Maria E. Baskina (Malikova)
Cand. Sci. (Philology), PhD
Senior Researcher, Department of Comparative Literature, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, St. Petersburg, Makarov Emb., 4
✉ *maria.e.malikova@gmail.com*

А. В. Григоровская

https://orcid.org/0000-0002-9282-313X
✉ *agrigorovskaya@hse.ru*
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

Энергетическая эволюция и трансформация человека в русских и зарубежных утопиях

Аннотация. В статье анализируются взаимосвязи источников энергии и человеческой культуры в русских и зарубежных утопиях. Автор рассматривает основной способ корреляции между энергетической и антропологической эволюцией, заключающийся в их взаимном влиянии друг на друга. Утопические произведения демонстрируют эту взаимозависимость достаточно очевидно. В ранних утопиях (Платон, Т. Мор, Т. Кампанелла) технологическая стагнация (у Ф. Бэкона — стремление к модернизации) сочетается с тоталитарным устройством социума. Бэконовская модель воспроизводится в романе советского писателя И. А. Ефремова «Туманность Андромеды», однако у него открытие и внедрение инновационных источников энергии сопровождается качественным изменением человека и общества. В романе Айн Рэнд «Атлант расправил плечи» мотив «вечного двигателя» органично сочетается с мотивом трансформации человека. О «вечном двигателе» писал и Н. Г. Чернышевский, в своих рассказах подчеркивавший неразрывную связь «энергетического» и «антропологического». Анализ современных тенденций развития данной темы (на примере романа К. С. Робинсона «Министерство будущего») позволяет сделать вывод о возрождении тоталитарных нарративов в утопии, навязывающих человечеству неизбежность быстрого энергетического перехода.

Ключевые слова: энергетическая эволюция, энергетический переход, антропологическая утопия, трансформация человека, утопия, русская утопия, зарубежная утопия, ранние утопии, И. А. Ефремов, Н. Г. Чернышевский, Айн Рэнд, К. С. Робинсон

Благодарности. Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

Для цитирования: *Григоровская А. В.* Энергетическая эволюция и трансформация человека в русских и зарубежных утопиях // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 187–206.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-187-206

CC BY

Поступило в редакцию 10 мая 2023 г.; принято к печати 21 мая 2023 г.

© А. В. ГРИГОРОВСКАЯ

A. V. Grigorovskaya
https://orcid.org/0000-0002-9282-313X
✉ *agrigorovskaya@hse.ru*
HSE University (Russia, Moscow)

Evolution of energy and the transformation of man in Russian and foreign utopias

Abstract. The article analyzes the relationships between the sources of energy and of human culture in Russian and foreign utopias. The author considers the main way of correlation between the evolution of energy and anthropological evolution, which involves their mutual influence. Utopian texts demonstrate this interdependence quite clearly. Technological stagnation is combined with the totalitarian structure of society in the early utopias: in texts by Plato, Thomas More, Tommaso Campanella (in Francis Bacon's utopia it is the pursuit of modernization). Bacon's model is reproduced in the novel *Andromeda Nebula* by the Soviet writer Ivan Yefremov, however, the discovery and the implementation of innovative energy sources in this utopia is accompanied by a qualitative change of human beings and society. In Ayn Rand's novel *Atlas Shrugged* the motif of the "perpetuum mobile" is organically combined with the motif of human transformation. Nikolai Chernyshevsky also wrote about the "perpetuum mobile": in his stories he emphasized the inextricable link between "energy" and "anthropology". Analysis of current trends in the development of this topic (as seen, for example, in Kim Stanley Robinson's novel *The Ministry for the Future*) allows us to conclude that totalitarian narratives in utopia are being revived. These totalitarian narratives impose on humankind the inevitability of rapid energy transition.

Keywords: evolution of energy, energy transition, anthropological utopia, transformation of man, utopia, Russian utopia, foreign utopia, early utopias, Ivan Yefremov, Nikolai Chernyshevsky, Ayn Rand, Kim Stanley Robinson

Acknowledgments. The study was implemented within the framework of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE University).

To cite this article: Grigorovskaya, A. V. (2024). Evolution of energy and the transformation of man in Russian and foreign utopias. *Shagi / Steps, 10*(1), 187–206. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-187-206

Received May 10, 2023; accepted May 21, 2023

© A. V. GRIGOROVSKAYA

1. Энергия и человеческая культура: как и почему они взаимосвязаны

Энергетическая эволюция[1] — одна из магистральных тем, которая волнует не только ученых естественнонаучной ориентации, но и гуманитариев. Исследования, которые устанавливают тонкую, но не всегда очевидную связь между потреблением источников энергии и эволюцией человеческой культуры, относятся к междисциплинарной области науки, объединяющей антропологию, культурологию, историю и социологию.

Программной статьей в этой области является работа Л. А. Уайт [White 1943]. В ней идет речь о том, что цивилизации представляют собой не что иное, как формы организации культуры. Проходя через различные стадии развития, цивилизация постепенно наращивает свой энергетический потенциал. Уайт дает объяснение того, почему доминирующий в ту или иную эпоху источник энергии определяет уровень развития культуры и в конечном итоге уровень развития среднего человека в этой культуре: все дело в количестве энергии на душу населения за единицу времени. Иными словами, чем меньше энергии человек тратит на то, чтобы добыть себе необходимые для жизни ресурсы, тем сильнее развивается человеческая культура, так как у людей высвобождается время для занятий интеллектуальным трудом и искусством.

Кроме корреляции между динамикой развития культуры и потреблением того или иного вида энергии, существует также прямая связь между последним и социальной организацией общества. И если Уайт отождествляет технологическую и социальную эволюции, то, например, В. Смил, напротив, подчеркивает, что эта связь не столь однозначна: обладание богатыми энергетическими ресурсами не гарантирует экономический успех той или иной стране (ловушка так называемого сырьевого проклятия) [Smil 2004]. Так или иначе, социальная система, несомненно, влияет на энергетическую эволюцию (обратная связь также прослеживается), что подробно рассмотрено в уже упомянутой работе Уайт: с одной стороны, социальная система может сдерживать энергетическую эволюцию, с другой — энергетическая эволюция вызывает смену одной социальной формации на другую.

А. Е. Эткинд рассматривает, как ресурсы меняют границы между странами, их экономический уклад, образ жизни людей в них. Автор отмечает тесную связь между использованием ресурса и функционированием государства, вплоть до его географического положения: «Экономику, зависи-

[1] Данный термин не является общеупотребительным. Немецкий термин *Energiewende* ‘энергетический переход / энергетическая революция’ не синонимичен ему, так как ассоциируется исключительно с переходом к экологически чистой энергетике (хотя это и неверно: под энергетическим переходом следует понимать любое изменение в энергетической системе). В настоящей статье под «энергетической эволюцией» понимается качественное изменение энергетического ресурса, доминирующего в ту или иную эпоху в той или иной стране, вызывающее эволюцию человека и социума.

мую от ресурсов, определяет география» [Эткинд 2020: 91]. Очевидно, что ресурсы, их природа, качество и способ добычи непосредственно определяют все сферы человеческой жизни. Говоря об энергетической эволюции, мы неизбежно касаемся таких вопросов, как трансформация общественно-политических институтов, форм социального взаимодействия, доминирующих форм культуры. Изменение источника энергии вызывает эффект домино, меняя общество на всех уровнях его функционирования, но что важнее всего — это изменение касается и самого человека, его сознания и морали. Будучи формой модернизации общества, энергетическая эволюция всегда происходит параллельно с эволюцией антропологической.

В практическом отношении проблема взаимосвязи энергии и человеческой культуры встала в полный рост в 1968 г., когда итальянский ученый Аурелио Печчеи создает Римский клуб, международную организацию, цель которой — изучение глобальных проблем развития человечества. Одной из важнейших члены Римского клуба, ученые из разных стран, признали проблему энергетических ресурсов, их добычи, потребления и влияния на окружающую среду, но что еще более важно — связи источников энергии с моралью человечества. Ключевым тезисом, высказанным Печчеи в докладе «Человеческие качества» (1980), выступает признание факта нарушения равновесия между материальным прогрессом и социокультурной жизнью человека. Усложнение техники, которое к середине XX в. достигло масштабов, небывалых в истории современной цивилизации, не привело к эволюции человеческих качеств, что, в свою очередь, повлекло за собой глобальный кризис. Суть этого кризиса заключается в том, что человек оказался неспособен осознать ту ответственность, которая соответствует его новой роли хозяина мира: «...неспособность человека подняться до уровня, соответствующего его новой могущественной роли в мире, осознать свои новые обязанности и ответственность в нем» [Печчеи 1985: 43]. В более раннем докладе «За пределами века расточительства» (1978) члены Римского клуба — лауреат Нобелевской премии в области физики Деннис Габор (Великобритания) и экономист Умберто Коломбо (Италия) — утверждают, что для удовлетворения базовых потребностей растущего населения в энергии, продовольствии и сырье необходимо ускорить внедрение альтернативных источников энергии, что будет сопровождаться рядом технических и социальных проблем [Там же: 201]. Центральной из этих проблем выступает социальная и культурная подготовка нового общества к этому великому энергетическому переходу, иными словами — новые источники энергии требуют новой философии.

Вопрос о взаимодействии человека с энергетическими ресурсами выступает одной из важнейших, хотя до сих пор недостаточно изученных тем такого феномена интеллектуального творчества, как утопия. С момента своего появления в античности утопия была сосредоточена на идее трансформации социума, а позже, в Новое время, — и человека. Эволю-

ция утопического метажанра из псевдодокументального трактата в художественный текст (обычно роман) не отменяет того факта, что источник энергии, обеспечивающий функционирование утопического общества, в той или иной степени оказывается в фокусе внимания автора.

2. Тоталитаризм и технологическая стагнация в ранних утопиях

Формы общественного устройства, предлагаемые первыми утопистами, сегодня однозначно характеризуются как тоталитарные (см., например: [Шафаревич 1977]). Еще в «Государстве» (360 до н. э.) Платона была заложена «мина замедленного действия», которая впоследствии взорвется в странах, поставивших социальный эксперимент над своими гражданами. Платон мало внимания уделяет тому, как будет развиваться его идеальное государство, и причина этого в том, что никакого развития у государства, замкнутого в строгой кастовой системе, закрытого и функционирующего с помощью жесткой цензуры и пропаганды, быть не может. Но Платон создает всего лишь намек на такого Левиафана, его прообраз. Его идею подхватывает Томас Мор, который уже пишет подробную инструкцию.

В «Золотой книге» (1516) Мора, наряду с описанием политического и социального устройства государства, имеется указание на общее занятие всех утопийцев, вполне традиционное для раннего этапа развития человечества, — земледелие. Мор подчеркивает, что от него «никто не избавлен» [Мор 1989: 65]. Необходимость заниматься земледелием, причем самым примитивным (в тексте нет упоминания каких-то приспособлений для обработки земли, облегчающих работу), безусловно, связана с технической неразвитостью этого общества, которое имеет патриархальный уклад, ремесла делятся на мужские и женские, а предрасположенность к тому или иному их виду передается по наследству. Само по себе земледелие серьезно продвинуло вперед человеческую культуру, создав цивилизации Месопотамии, Египта, Греции, Рима и др.[2], но попытка Мора затормозить развитие Утопии с помощью «консервации» ее общественно-политического устройства не дает этому государству возможность обнаруживать новые способы обработки земли, а значит, лишает его шанса на эволюцию.

В Утопии поощряется размывание границ между личным и общественным, в результате человек вообще перестает осознавать собственную индивидуальность. Общественные столовые, в которых необязательно принимать пищу всем (но в то же время считается «непристойным» готовить у себя дома) и где осуществляется ненавязчивый, но всеобъемлющий контроль над каждым, — лишь один из мотивов, перекочевавший в русскую утопию в XIX в. («Что делать?» Н. Г. Чернышевского) и переосмысленный как важнейший элемент тоталитарного государства уже в XX в. Е. И. Замятиным («Мы»). Расширение личного «Я» до границ государственного «Мы» приводит такое общество к тому, что правильным и

[2] Подробнее об этом см.: [White 1943].

полезным становится лишь то, в чем заинтересовано непосредственно государство, важнейшей целью которого является сохранение существующего порядка вещей на максимально долгое время (желательно навсегда). Развитие технологий, принципиально меняющих существующую культурную парадигму общества, в приоритеты такого государства не входит, так как подрывает его основы, главной из которых выступает вера утопийца (обеспечиваемая в том числе с помощью института Церкви, когда атеиста «не признают даже человеком» [Мор 1989: 117]) в необходимость существующего порядка вещей. Следовательно, такое общество может существовать исключительно на бумаге, а попытка воплотить его в жизнь приведет к разрушению из-за столкновения с реальностью.

«Город Солнца» (1602) Т. Кампанеллы — другая утопия этого же периода, в которой модернизируются земледелие и судоходство: в тексте упоминаются и «телеги, оснащенные парусами, которые могут двигаться против ветра», и «тайные средства, которые ускоряют всходы, умножают урожай и предохраняют семена», и «особые суда и галеры, ходящие по морю без помощи весел и ветра, посредством удивительно устроенного механизма» [Кампанелла 1989: 166–167]. Кампанелла также «отменяет» институт рабства, у Мора выступающий неотъемлемой частью государственной системы Утопии, благодаря которой, собственно, и удерживается ее равновесие. Однако он, как и Мор, не выходит за пределы жесткой тоталитарной системы, в которой человек остается фактически неизменным, несмотря на процессы модернизации.

Ф. Бэкон в «Новой Атлантиде» (1627) конструирует общество, высшей целью которого провозглашается «познание причин и скрытых сил всех вещей и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным» [Бэкон 2022: 262]. Философ в своем сочинении упоминает уже не только «различные способы изготовлять перегной и сложные удобрения, делающие почву более плодородной» [Там же], но и новые виды энергии:

> Там получаем мы более быстрое движение, чем, например, полет мушкетной пули или что-либо другое, известное вам; а также учимся получать движение с большей легкостью и с меньшей затратой энергии, усиливая его при помощи колес и других способов, — и получать его более мощным, чем это умеете вы, даже с помощью самых больших ваших пушек и василисков [Там же: 270].

Отличительной особенностью бэконовской модели мироустройства выступает предельный герметизм Новой Атлантиды, сочетающийся с «воровством идей» из внешнего мира[3]. Дом Соломона является полно-

[3] И. С. Каспэ так объясняет это кажущееся противоречие: «Утопия ‹...› осторожно подпитывает свои смысловые запасы, поглощая все, что может ей пригодиться, однако чаще всего делает это тайно, избегает прямого взаимодействия, не передает дальше присвоенные ресурсы, а если и передает ‹...›, то в такой форме, которая не предполагает ответа. Иными словами, утопия пытается исключить себя из процедур обмена...» [Каспэ 2018: 82].

стью автономной организацией, неподконтрольной ни правительству, ни народу, и неизвестно, как распоряжаются своей безграничной властью ученые. Читатель ничего не узнает о том, как меняются культурная парадигма и человек в таком постоянно модернизирующемся обществе. Очевидно, что не меняются, ведь большинство открытий, видимо, просто не входят в повседневную жизнь среднего человека и оказываются засекреченными: получается «наука ради науки». То есть перед нами снова случай технологической стагнации, несмотря на огромный научный прогресс, — и снова вследствие тоталитарного устройства общества, которое препятствует модернизации.

3. Антропологическая утопия и модернизация в «Туманности Андромеды» И. А. Ефремова

Модель технократической утопии Ф. Бэкона окажется весьма востребованной в XX в. в Советской России. Так, сообщество ученых, в духе «Новой Атлантиды» посвятивших свою жизнь «поискам света», становится главным объектом изображения в утопии И. Е. Ефремова «Туманность Андромеды» (1957). Невозможно согласиться с выводами К. Г. Фрумкина, автора недавно вышедшей книги о романе, называющего его «завершением — или одним из завершающих текстов — в истории западной коммунистической утопии и при этом ‹...› одним из самых наглядных и подробных описаний коммунистического будущего в истории советской идеологии» [Фрумкин 2021: 16]. Утопия Ефремова явно нарушает все каноны официальной советской доктрины: по меткому замечанию Л. Геллера и Ф. Никё, в романе «советская реальность показывается лишь как инверсия» [Геллер, Никё 2003: 221]. Это выражается в первую очередь в форме политической организации общества в тексте, которая представляет собой прямую демократию, когда все важнейшие решения принимаются путем всеобщего голосования. В частности, проблема регулирования научных открытий, поставленная в утопии Бэкона, получает у Ефремова новое звучание: поскольку все население Земли занимается наукой, то и решения о продолжении тех или иных исследований принимает все человечество, а не элита Дома Соломона, в руках которой сосредоточена вся полнота власти.

Возникновение такого устройства социума прямо связывается Ефремовым с появлением инновационных источников энергии, позволивших человечеству полностью изменить свой общественный уклад: «Астрономы открыли путем изучения физики далеких звезд два новых пути получения внутриатомной энергии — Ку и Ф, гораздо более действенные и не оставляющие опасных продуктов распада» [Ефремов 2000: 53]. Это открытие сделало возможным создание Великого Кольца, объединившего земное человечество с иными цивилизациями, что вывело его развитие на абсолютно новый уровень. Но еще раньше люди преодолели проклятие суверенного государства («нелепое раздельное существование своих народов» [Там же: 143]), которое не позволяло им решать проблемы

глобального уровня, связанные с климатом, экологией, перенаселением, нищетой и социальным расслоением: «Но неизбежно и неуклонно новое устройство жизни распространилось на всю Землю, и самые различные народы и расы стали единой, дружной и мудрой семьей» [Там же: 49]. Под маской победы коммунизма во всем мире Ефремов «спрятал» распространение глобализации в планетарных масштабах, и отнюдь не на основах советской парадигмы, уже во время написания романа переживавшей кризис. Достаточно сказать, что в самом романе критикуется важнейший признак тоталитарного мышления — подавление инакомыслия:

> Страдания, раздоры и несчастья в далеком прошлом человечества всегда усугублялись ‹...› людьми, провозглашавшими себя в разных обличьях единственно знающими истину, считавшими себя вправе подавлять все несогласные с ними мнения, искоренять иные образы мышления и жизни [Ефремов 2000: 251–252].

Достижение высокого уровня развития общества в «Туманности Андромеды» было бы невозможно без эволюции самого человека, о которой в утопии говорится очень много и подробно. Антропологическая утопия вообще выступает ключевой частью художественного мира романа: не научно-технические изобретения сами по себе, а качественное изменение человека, рост его духовно-нравственных качеств стали причиной столь радикальных перемен в человеческом сообществе. Именно воспитание человека позволило обществу эры Великого Кольца перейти на новую ступень развития:

> Наша культура долго оставалась насквозь технической и только с приходом коммунистического общества окончательно встала на путь совершенствования самого человека, а не только его машин, домов, еды и развлечений [Ефремов 2000: 63].

Важнейшим интеллектуальным пластом утопии Ефремова были, конечно, не коммунистические мечтания европейских социал-утопистов, как утверждает К. Г. Фрумкин [2021], а в первую очередь мистико-научные искания русских космистов, что объясняется акцентом на межгалактических контактах в романе, который часто неверно интерпретируется исключительно как элемент science fiction. Так, одним из источников утопии Ефремова А. В. Юферова совершенно справедливо называет «Агнийогу» Н. К. Рериха: «Максимы “Живой этики” вдохновили писателя на создание целого нового народа не условно-фантастических, но осязаемореальных образов людей коммунистической Земли, помогли развернуть огромную панораму героических человеческих характеров уходящей в беспредельность спирали эволюции» [Юферова 1991: 44][4].

[4] Другая исследовательница творчества Ефремова, А. Ю. Сурина, делает на этом основании следующий вполне очевидный «вывод: в период, когда в СССР существовал запрет на публикацию и изучение философского наследия семьи Рерихов, космистские мировоззренческие идеи, заложенные в повестях и романах И. А. Ефремова,

Тема покорения космоса неразрывно связана с проблемой «победы над смертью», так волновавшей Н. Ф. Фёдорова и других утопистов антропокосмического течения. Именно поэтому один из героев романа Мвен Мас, к которому «с юности взывали ‹...› укором миллионы безымянных могил людей, побежденных неумолимым временем» [Ефремов 2000: 280], решается на свой рискованный эксперимент — отправку сигнала на далекую планету Эпсилон Тукана. Он собирается проверить работу новой установки на вершине тибетской горы, несмотря на всю опасность использования настолько мощной энергии, и движет им нереализованное желание бессмертия:

> Сроки пересылки в миллионы лет, недоступные для десятков тысяч поколений, означающие убийственное для сознания «никогда» даже для отдаленнейших потомков, могли бы исчезнуть от взмаха волшебной палочки [Там же: 213].

В этом эпизоде романа выражены сразу две важные идеи. Первая — раздвигание границ вселенной ценно отнюдь не само по себе, а вследствие стремления трансформировать мир вокруг себя. Новый источник энергии, используемый Мвеном Масом, играет роль субститута бессмертия, аналогом «победы над временем, над краткостью срока жизни, не позволяющей ‹...› проникать в отдаленные глубины пространства» [Ефремов 2000: 199], что возвышает человека нового мира над косной материей в традициях русского космизма: «Человечество, объединенное целью разгромить общего врага всего живого — смерть, совершит ряд изменений к лучшему, чтобы преобразовать мощные силы природы, направленные на распад и разрушение, в равные им созидательные силы» [Масинг-Делич 2020: 53]. Вторая — осознание новым человечеством того факта, что научные исследования необходимо держать под контролем. Как следует из трагического результата эксперимента Мвена Маса (тяжелые ранения Рена Боза, совместно с которым он выполнялся), общество еще «не доросло» до столь мощных источников энергии, и на Совете Звездоплавания принимается решение осудить ученого и приостановить такого рода эксперименты:

> Мудрость руководителя заключается в том, чтобы своевременно осознать высшую для настоящего момента ступень, остановиться и подождать или изменить путь [Ефремов 2000: 284].

Ситуация, в которую попадает Мвен Мас, как кажется, вызвана нетерпеливостью и повышенной эмоциональностью, однако в диалоге героя и историка Чары Нанди сообщается об обратной проблеме, которую человечество будущего еще не сумело преодолеть:

прежде всего в “Туманности Андромеды”, средствами литературы транслировали на широкую массовую аудиторию в доступной и понятной массовому читателю форме основные положения Учения Живой Этики семьи Рерихов» [Сурина 2013].

> Многое уже сделано, но все же интеллектуальная сторона у нас ушла вперед, а эмоциональная отстала... О ней надо позаботиться, чтобы ей не требовалась цепь разума, а подчас разуму — ее цепь [Ефремов 2000: 267].

Возможно, в этом причина неудачного эксперимента Мвена Маса, тем более что ученому показалось, что «на планете Эпсилон Тукана очень похожее и столь же прекрасное человечество больше позаботилось о совершенстве эмоциональной стороны психики» [Там же: 267]. Уровень духовно-нравственного развития земного человечества, каким бы высоким он ни казался нам, оказался ниже уровня духовно-нравственного развития человечества этой далекой планеты, что сделало невозможным всякий контакт даже при наличии новейших технологий. Это и есть перспектива дальнейшего совершенствования человечества Земли, само наличие которой принципиально отделяет утопию Ефремова от тоталитарных, герметичных и нарциссичных миров Мора, Кампанеллы и Бэкона. Этот мир еще не завершен, он стремится вдаль — туда, где сияют огни далекой Туманности Андромеды, олицетворения его «утопического горизонта».

4. Perpetuum mobile и «новые люди»: Н. Г. Чернышевский и Айн Рэнд

Практически одновременно с текстом И. А. Ефремова на другом конце земного шара, в США, был написан роман, на который также оказала влияние бэконовская модель утопии, — «Атлант расправил плечи» (Atlas Shrugged, 1957). Ее автор, философ Айн Рэнд, была эмигранткой, бежавшей из Советской России в 1926 г., перед началом сталинских репрессий. Она получила образование в дореволюционной гимназии М. Н. Стоюниной (Петроград) и в уже советском университете в Ленинграде. Помимо проповеди американского капитализма, ее философию и творчество характеризует сильное русское влияние, выразившееся в таком способе мышления и конструирования художественного, как «жизнетворчество». Главный роман Рэнд «Атлант расправил плечи» стал «настольной Библией» американских предпринимателей, а впоследствии ее герои стали символом «новых интеллектуалов» для предпринимателей всего мира, как в свое время герои романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» воплощали собой «новых людей», которым подражала молодежь Российской империи.

В контексте нашего исследования связь Айн Рэнд с Чернышевским кажется важной ввиду того, что оба писателя представили в своем творчестве новый источник энергии. Речь идет о perpetuum mobile, модель которого обнаруживается в архивных документах Чернышевского и описание которого присутствует в упомянутом выше романе Рэнд. На выставке «Вечное сияние чистого разума», прошедшей осенью 2022 г. в музее-усадьбе Н. Г. Чернышевского (Саратов), были представлены дневниковые записи писателя, которые свидетельствуют о том, что он не просто теоретизировал о создании perpetuum mobile, но делал расчеты и даже

создал макет двигателя нового типа. Как отмечает А. В. Семёнов, «Чернышевский мечтал облегчить труд низших классов, считая, что непомерный физический труд наравне с болезнями и смертью является препятствием для духовного развития людей» [Семёнов 2020: 192]. Немаловажно и второе замечание, высказанное в статье исследователя и заключающееся в том, что «идея о вечном двигателе — “машине” оказывается связанной с социальными изменениями — “переворотом”» [Там же]. Таким образом, русский мыслитель подчеркивал прямую связь между двумя эволюциями — энергетической и антропологической, полагая первую обязательным источником второй, а также постулировал взаимовлияние формы энергии и устройства общества.

Чернышевский выразил эти идеи и в художественной форме. В частности, в двух неоконченных рассказах «Кормило кормчему» и «Знамение на кровле (По рассказу очевидца)» (оба — 1871) он описывает создание оружия массового поражения на основе нового источника энергии, в котором сегодня легко узнается термоядерная. Альтер-эго писателя, Пожиратель Книг (ученый, который работает над созданием «вечного двигателя») размышляет:

> Мало у людей силы, чтобы делать столько работы, сколько нужно. (30) И у скота их мало силы; и дорого стоит содержать скот. (31) И выдумали люди пар, чтобы работать; и мало силы у пара, и дорого стоит топливо, чтобы делать пар. (32) И потому не могут люди наработать себе ничего столько, сколько нужно. И потому живут скудно [Чернышевский 1953: 341–342].

Здесь высказан главный постулат, который описывает связь между человеком и энергией: культура развивается только через увеличение количества энергии на человека за единицу времени и через повышение эффективности средств, с помощью которых энергия расходуется.

Чернышевский не просто предупреждал о возможности неэтичного использования средств научно-технического прогресса (это стало общим местом в научной фантастике XX в.) — он разными способами демонстрировал диалектику «энергетическое — антропологическое». В рассказе «Кормило кормчему» звучит такая мысль:

> Не потому бедность между людьми, что мало у них силы на работу, а потому, что нет правды между людьми. (34) И пока не будет правды между людьми, не поможет людям ничто [Чернышевский 1953: 342].

Иными словами, энергетический переход сам по себе не гарантирует процветание общества — необходимо отсутствие конфликтов между людьми. В «Четвертом сне Веры Павловны» из романа «Что делать?» (1863) эта идея звучит еще понятнее: «Нет, теперь еще не знают, что такое настоящее веселье, потому что еще нет такой жизни, какая нужна для него, и нет таких людей» [Чернышевский 1974: 383]. Только полное преображе-

ние человека сделает возможным свободную и счастливую жизнь человечества в преображенном с помощью новых источников энергии мире, описанном в утопическом эпизоде романа: «Они только стали умны, стали обращать на пользу себе громадное количество сил и средств, которые прежде тратили без пользы или прямо во вред себе» [Там же: 380].

Айн Рэнд «вписала» мотив «вечного двигателя» в свой главный роман ровно в той же логике диалектики «энергетическое — антропологическое». Первое упоминание perpetuum mobile в тексте содержит отсылку к загадочному заводу «Двадцатый век», на развалинах которого и обнаруживаются его обломки. Этот завод отсылает сразу к двум пространствам: пространству Текста (мастерские Веры Павловны из романа «Что делать?») и одновременно пространству Жизни (социальный эксперимент в СССР). Тенденция представлять социальные процессы в метафорической рамке технических процессов уходит корнями в традицию отождествления принципов изучения природы и социума: так, еще Р. Оуэн в утопическом проекте «общества новой нравственности» полагал естественно-математические науки основанием для «научной» организации общества [Павлова 2004: 239]. Социум будет функционировать как завод, как слаженно работающая мастерская по пошиву одежды — стоит лишь все устроить «умно, и больше ничего» [Чернышевский 1974: 169]. Развенчивая эту мнимую простоту, которая может стать реальностью лишь с помощью насилия над человеком, Рэнд последовательно излагает путь этого «человекозавода» к закономерному финалу, апогеем которого становится разрушение нового источника энергии. Вступая таким образом в полемику с Чернышевским, писательница исследует причины демодернизации, которые обнаруживает в порочном социальном устройстве и архаичной философии, не позволяющим совершиться энергетической эволюции[5].

Демодернизация коснулась того уголка Америки, куда в романе прибыли Дагни Таггерт и Хэнк Риарден в поисках руин завода «Двадцатый век»: «За городом, далеко в поле, неторопливо ходил человек, фигуру его искажало уродливое, неестественное напряжение: он тянул за собой плуг» [Рэнд 2009b: 361]. Обломки двигателя нового типа, который «мог бы привести в движение всю страну, вдохнуть в нее огонь» [Там же: 366], соседствуют с архаическим способом земледелия, который используют утопийцы в тексте Т. Мора, помещенные автором в максимально герметичную и лишенную даже шанса на технологическое развитие среду. Ор-

[5] В своей антиутопии «Гимн» (Anthem, 1934), сюжетно отсылающей к роману Е. И. Замятина «Мы», Рэнд в художественной форме покажет результаты обезличивания человека, которое отбрасывает цивилизацию на уровень развития средневекового общества. Открытие главным героем электричества не находит понимания в среде ученых этого мира: «Свечи — великое достижение человечества, одобренное всеми. И они не могут быть уничтожены из-за каприза одного человека ‹...› Пятьдесят лет ушло на одобрение Свечей всеми Советами ‹...› на то, чтобы изменить планы в связи с заменой свечами факелов» [Рэнд 2009a: 71–72]. Это иллюстрация механизма, работающего всегда одинаково: тип социальной системы, где личность человека ничего не значит и не стоит, сдерживает энергетическую эволюцию всего человечества.

ганизация социума в эксперименте, проведенном над людьми на заводе, делает невозможным внедрение нового источника энергии, ведь среда, которая создается через всеобщую уравниловку, буквально «выдавливает» из нее тех людей, которые обладают достаточными способностями для инновационных открытий.

Мотивом создания «вечного двигателя» у Рэнд, как и у Чернышевского, выступает эволюция человека через высвобождение у него времени на саморазвитие:

> Она (Дагни Таггерт. — *А. Г.*) не уставала восхищаться достижением человека, породившего новую энергию, представлявшего себе землю местом радости, а не гибельного, самоубийственного труда, но знавшего, что разумный труд по достижению этого счастья становится целью, мотивом и смыслом жизни [Рэнд 2009с: 42].

В логике писательницы, как и в логике Чернышевского, человек должен измениться, но исключительно через созидание и творчество, а не через насилие над его природой путем уравнивания с другими, не равными ему по интеллекту людьми. Глава «Атлантида» в последней части романа отсылает к модели «Новой Атлантиды» Ф. Бэкона: сообщество атлантов полностью состоит из интеллектуалов. У Рэнд научно-технократическое измерение утопии, свойственное тексту Бэкона, органично соединено с практическим, что объясняется стремлением к синтезу и преодолению разрыва между «ценностной» и «практической» типами рациональности, унаследованными ею от русской культуры.

Атлантида, где оказывается реализован проект «вечного двигателя», представляет собой «утопию традиционной Америки» [Баталов 1982: 275–278] — государство, максимально деполитизированное и при этом капиталистическое. Электростанция, которая снабжает энергией всю долину Джона Голта (изобретателя этого нового источника энергии), является символическим центром этой долины — это «продукт гениального разума, обретший форму в сети проводов, мирно потрескивавших под летним небом, втягивающий несметную энергию пространства внутрь крохотного каменного домика» [Рэнд 2009с: 42]. Она же определяет собой общественно-политическое устройство Атлантиды, которое возможно только при условии изменения природы человека.

Тесная связь этого нового источника энергии с новым сознанием человека подчеркивается через невозможность открыть дверь энергоблока, которая «не поддается никакой физической силе. Открывается она только мыслью» [Рэнд 2009с: 43]. В дверь встроен акустический замок, открываемый паролем-клятвой «Клянусь своей жизнью и любовью к ней, что никогда не буду жить для кого-то другого и не попрошу кого-то другого жить для меня» [Там же: 42]. Этот девиз «разумного эгоизма», частично заимствованный Рэнд у Чернышевского, знаменует собой новый тип модернизации, которого не было в утопии Бэкона. Сочетание трансформации человека (синтез теоретического и практического начал) с трансфор-

мацией энергетической парадигмы «новейшей Атлантиды» у Рэнд служит целям конструирования нового мира.

В «старом мире» новый источник энергии тоже известен, предсказуемо (как и в рассказах Чернышевского) став орудием массового уничтожения людей: установка «Ксилофон», разработанная в рамках «проекта Икс», напоминает звуковое оружие. Не случайно поэтому, что атланты, как и ученые в «Новой Атлантиде» Бэкона, скрывают свои научные открытия от внешнего мира: идея контроля над научными разработками, который должен осуществляться до момента эволюционного изменения человеческих качеств, оказывается заложена в сердцевине концепции утопии Рэнд. Согласно ей, все инновации принадлежат integrated man — человеку целостному, атланту, несущему за них ответственность и умеющему их использовать во благо себе и другим людям. В финале же романа атланты возвращаются в погибающий в хаосе демодернизации мир, который, обнаруживая в себе самом зло, сам же себя и разрушает — но лишь затем, чтобы быть возрожденным уже в новом качестве.

5. «Изменись или исчезни»: экологическая утопия К. С. Робинсона «Министерство будущего»

Тема возрождения мира из апокалиптического тупика оказывается актуальной и в современной литературе, которая, как уже стало общим местом, утопий (ставших, скорее, инвективой) не производит. Американский писатель К. С. Робинсон в своем романе «Министерство будущего» (The Ministry for the Future, 2020) делает неожиданную попытку вернуться к утопическим идеям прошлого, но на новейшем философском и проблемном материале. Актуальность романа подтверждается благоприятным отзывом Билла Гейтса, автора книги «Как нам избежать климатической катастрофы» (2021), охарактеризовавшего его как текст, в котором детально описаны последствия неспособности серьезно относиться к изменениям климата [Gates 2022]. Кроме того, в романе затрагивается тема перехода на «чистые» источники энергии, поэтому она представляет интерес в рамках нашего исследования.

Философский бэкграунд романа Робинсона, несомненно, отсылает к политико-экологическим работам Дж. Лавлока, Б. Латура, М. Серра. «Гипотеза Геи», впервые предложенная Дж. Лавлоком [Lovelock 2000], предлагает рассматривать Землю в качестве живого организма, а в интерпретации Б. Латура Гея получает статус субъектности [Latour 2017]. М. Серр в книге «Договор с природой» (1990) развивает идею возведения Природы в ранг правового субъекта, обосновывая ее тем, что сегодня человек «становится физической переменной, влияющей на мир через сеть взаимодействия сил и слабостей. Он больше не поглощается, как не имеющая размеров точка, он существует как некое целое, преодолевая локальное и занимая огромные тектонические плиты. Его можно видеть из космоса, как океаны планеты. Он может не только вооружиться и раздавить этот мир благодаря своим наукам и технологиям или найти средства для его

контроля, но и надавить на него массой одного своего присутствия...» [Серр 2022: 54]. Нетрудно заметить, что Серр выражает здесь представление о человечестве как о едином организме, составные части которого уже не важны и которыми можно пренебречь в ситуации глобальной природной катастрофы. Это допущение открывает простор для разного рода злоупотреблений, которые уже описаны в классических (и не очень) антиутопиях — от «Мы» Е. И. Замятина до «Сферы» Д. Эггерса.

Однако «Министерство будущего» — роман, который отсылает скорее к ранним утопиям, в которых, например, уделяется внимание регулированию численности населения в целях равновесия с природой (Т. Мор), чем к антиутопиям XX в. Человечество должно сплотиться перед лицом надвигающейся климатической катастрофы: именно этот мотив становится ведущим в конструировании нового мира, в котором проигранная война с Природой становится причиной для установления над миром глобального контроля в лице организации, именем которой назван текст. В конечном счете благие намерения утопистов в этом романе оборачиваются тем же, чем и всегда: «Если экологический баланс (а не благо человека) становится важнейшей ценностью, то является морально оправданным устранение того, кто это баланс нарушает — человека» [Сычев 2018: 58]. Устранение несогласных с политикой Министерства даже не скрывается автором, а представляется закономерным и неизбежным: для этого существует так называемый тайный отдел, о существовании которого, впрочем, лишь догадывается главный министр Мэри (что словно бы снимает с нее ответственность за преступления, совершаемые организацией). Однако в том, что этот тайный отдел существует, сомнений не возникает, так как на страницах романа красочно описаны способы кровавого устранения олигархов, не согласных с мерами по снижению карбонового следа.

О том, что изменение мышления человека, выросшего в современном обществе потребления, не будет простым и легким, пишет А. Е. Эткинд: «Речь идет о глубоко непопулярных мерах; никто не знает, как их проводить в демократических обществах в мирное время. Климатическая катастрофа начнется через двадцать лет, а воздерживаться надо сейчас; люди не настолько рациональны, чтобы это делать. Наводнения начнутся в условной Голландии, а воздерживаться от мяса и бензина надо и в условной Швейцарии; люди не настолько добры, чтобы это делать» [Эткинд 2020: 473]. Именно «непопулярные меры» и принимаются Министерством будущего, учрежденном в Цюрихе в 2025 г. «Великая жара» приходит сначала в Индию, но ограничить потребление углеводородов необходимо всему миру: в этом факте кроется глобальная взаимосвязь всех со всеми, которая стала реальностью. Но эта всеобщая взаимосвязь еще не осознана человеком, привыкшим мыслить категориями «свое — чужое». И снова речь идет о новом типе культуры, который рождается с изменением доминирующего источника энергии (от эпохи углеводородов к гипотетической эпохе «зеленой» энергетики) — о культуре, которая меняет сознание человека, в то же самое время творясь им же. В утопии Ефремова «Туманность

Андромеды» процесс изменения сознания человека занял века, Робинсон же предлагает человечеству проделать эту работу за пару лет (мотивируя тем, что у людей просто нет времени ждать, ведь природа уже занесла свой дамоклов меч над цивилизацией), что, конечно, можно осуществить только через насилие.

Отличительной особенностью организации, которая позиционируется как Министерство будущего (т. е. как министерство, отвечающее за образ будущего), выступает ее явная прогрессистская направленность:

> Этот новый Вспомогательный орган ‹...› отвечает за защиту всех живых существ настоящего и будущего, которые не могут говорить за себя, путем утверждения их правового статуса и содействия их физической защите [Робинсон 2021: 22].

Будущие поколения обретают правовой статус, становясь полноправными участниками юридических отношений, а данное министерство берет на себя ответственность представлять интересы тех людей, которых еще даже нет в живых. Эта коллизия плавно переводит повествование, которое явно мыслится автором в рамках утопии, в антиутопическую плоскость. Не случайны поэтому и напрашивающиеся параллели с оруэлловскими Большим Братом и Министерством правды (и министерствами других абстрактных категорий). Постулируемое «благо большинства» здесь заменяется на «благо нерожденных», что по сути одно и то же в своей объектной неопределенности.

В попытке придать субъектность природе, защите которой вроде бы и посвящен роман, Робинсон прибегает к приему олицетворения, дав возможность «говорить», например, фотону: «Я мчусь, я излучаюсь. Я несусь, я свечусь. Выпущенный на волю, я торкаюсь в центре солнца миллионы лет, прежде чем выскочить на поверхность и улететь прочь» [Робинсон 2021: 231]. При этом характеры людей обрисованы на удивление слабо: кроме повествования о министре Мэри, нам подробно рассказывают только о судьбе американца Фрэнка, получившего посттравматическое расстройство во время «Великой жары» в Индии, где он был волонтером. Небольшие зарисовки из жизни ученых, работающих в ледниках Антарктиды, безымянной девушки, пережившей наводнение в Калифорнии, или такой же безымянной арабской беженки, оказавшейся в швейцарском лагере, не содержат детальных психологических портретов. Таким образом, правомерно говорить о возрождении в романе Робинсона традиции тоталитарных обезличивающих нарративов. Миссия по спасению будущих поколений, возложенная на Министерство будущего, полностью заслонила собой нужды поколений нынешних: утопия, сделав круг, вернулась к своему истоку.

Заключение

Проследив динамику развития темы «энергетическая эволюция и человек» в утопии от ранних текстов к современным, следует констатировать, что в них иллюстрируется одна и та же ситуация взаимозависимости уровня развития утопического общества и используемых в этом обществе источников энергии. Представленная в этой работе выборка текстов намечает основные этапы развития мировой утопической мысли, пунктирно обрисовывая вектор движения от технологической стагнации в герметичном тоталитарном обществе «малого формата» в ранних западноевропейских утопиях к претензиям на переход к «зеленой» энергетике путем формирования уже мирового тоталитарного государства в современной американской литературе (когда модернизация подменяется деиндустриализацией).

Модернизация, даже присутствуя в ранних западноевропейских утопиях, никогда не становится всеобщей, игнорируя изменение сознания человека. При этом русские утопии Нового времени (к которым следует отнести и тексты Айн Рэнд, русской эмигрантки), наследуя модели Ф. Бэкона, отмечены мотивом трансформации человека. Переходу на новый технологический уровень развития цивилизации в них предшествует качественное изменение нравственности, морали и этики человечества, и это изменение никогда не происходит одномоментно. Оно всегда связано со сложными процессами внутри самого общества, как правило вызванными катастрофами мирового масштаба. Однако равновесие внутри системы всегда сохраняется, что и позволяет авторам утопий конструировать счастливое будущее, которое сегодня кажется невозможным, но столь желанным.

Возврат в литературу утопических проектов (одна из первых ласточек — проанализированный роман К. С. Робинсона) свидетельствует о достаточно тревожных тенденциях в массовом сознании на Западе. Тревожность отнюдь не исчерпывается самим фактом возрождения утопии как метанарратива, но обеспечивается реальностью опасности климатической катастрофы, которую предлагается предотвратить архаическим способом — через насилие, несмотря на то что этот способ дискредитировал себя еще в прошлом веке.

Источники

Бэкон 2022 — *Бэкон Ф.* Новая Атлантида // Классическая утопия: [Сб.: Переводы] / Т. Мор, Т. Кампанелла, Ф. Бэкон, С. Де Бержерак М.: АСТ, 2022. С. 225–274.

Ефремов 2000 — *Ефремов И. А.* Туманность Андромеды. М.: ОНИКС, 2000.

Кампанелла 1989 — *Кампанелла Т.* Город Солнца // Зарубежная фантастическая проза прошлых веков. Социальные утопии / Пер. с лат., англ., фр.; Сост., вступ. ст., примеч. И. Семибратовой. М.: Правда, 1989. С. 133–188.

Мор 1989 — *Мор Т.* Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии // Зарубежная фантастическая

проза прошлых веков. Социальные утопии / Пер. с лат., англ., фр.; Сост., вступ. ст., примеч. И. Семибратовой. М.: Правда, 1989. С. 19–130.

Робинсон 2021 — *Робинсон К. С.* Министерство будущего / Пер. с англ. С. Рюмина. М.: Эксмо, 2021.

Рэнд 2009a — *Рэнд А.* Гимн / Пер. с англ. Д. В. Костыгин. М.: Альпина Паблишерз, 2009.

Рэнд 2009b — *Рэнд А.* Атлант расправил плечи: В 3 ч. Ч. 1: Непротивление / Пер. с англ. Ю. Соколова, В. Вебера, Д. Вознякевича. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009.

Рэнд 2009c — *Рэнд А.* Атлант расправил плечи: В 3 ч. Ч. 3: А есть А / Пер. с англ. Ю. Соколова, В. Вебера, Д. Вознякевича. М.: Альпина Бизнес Букс, 2009.

Чернышевский 1953 — *Чернышевский Н. Г.* Кормило кормчему // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 16 (дополнительный). М.: Гос. изд-во худ. лит., 1953. С. 338–350.

Чернышевский 1974 — *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях // Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1974. С. 3–455.

Литература

Баталов 1982 — *Баталов Э. Я.* Социальная утопия и утопическое сознание в США. М.: Наука, 1982.

Геллер, Никё 2003 — *Геллер Л., Никё М.* Утопия в России / Пер с фр. И. Булатовского. СПб.: Гиперион, 2003.

Каспэ 2018 — *Каспэ И.* В союзе с утопией: Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Масинг-Делич 2020 — *Масинг-Делич А.* Упразднение смерти: Миф о спасении в русской литературе XX века / [Пер. с англ. М. Абушика]. СПб.: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2020.

Павлова 2004 — *Павлова О. А.* Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2004.

Печчеи 1985 — *Печчеи А.* Человеческие качества / Пер. с англ. О. В. Захаровой. М.: Прогресс, 1985.

Семёнов 2020 — *Семёнов А. В.* Поиски истины, или Вечный двигатель Н. Г. Чернышевского // Пропагандист великого наследия: Сб. науч. тр. и материалов / Отв. ред. Е. В. Степанова. Саратов: Амирит, 2020. С. 190–196.

Серр 2022 — *Серр М.* Договор с природой / Пер. с фр. С. Рындина. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2022.

Сурина 2013 — *Сурина А. Ю.* Космизм Ивана Ефремова в контексте учения Живой Этики // Космічне мислення в сучасному світі: Матеріали Міжнар. наук.-громад. конф., м. Київ, 6–7 груд. 2013 р. / [Редкол.: С. Л. Крук (гол. ред.) та ін.]. Хмельницький: Хмельниц. обл. центр Всеукр. культур.-освіт. асоц. Гуман. Педагогіки [та ін.], 2013. [Цит. по электрон. републикации: Иван Антонович Ефремов. URL: http://www.i-efremov.ru/publikacii/kosmizm-ivana-efremova-v-kontekste-ucheniya-zhivoy-etiki.html].

Сычев 2018 — *Сычев А. А.* Экотопия и мораль // Ведомости прикладной этики. № 52. 2018. С. 47–62.

Фрумкин 2021 — *Фрумкин К. Г.* Соблазны «Туманности Андромеды»: Лейтмотивы коммунистической утопии от Томаса Мора до Ефремова и Стругацких. М.: ЛЕНАНД, 2021.

Шафаревич 1977 — *Шафаревич И. Р.* Социализм как явление мировой истории. Париж: YMCA-Press, 1977.

Эткинд 2020 — *Эткинд А.* Природа зла. Сырье и государство. М.: Нов. лит. обозрение, 2020.

Юферова 1991 — *Юферова А. В.* Иван Ефремов и «Агни Йога» // Наука и религия. 1991. № 4. С. 40–44.

Gates 2022 — *Gates B.* A scary but hopeful novel about climate change: Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future* // GatesNotes: The Blog of Bill Gates. 2022. June 6. URL: https://www.gatesnotes.com/The-Ministry-for-the-Future?WT.mc_id=20220611130000_SummerBooks2022_BG-TW_&WT.tsrc=BGTW.

Latour 2017 — *Latour B.* Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime. Cambridge: Polity, 2017.

Lovelock 2000 — *Lovelock J.* Gaia: A new look at life on Earth. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.

Smil 2004 — *Smil V.* World history and energy // Encyclopedia of energy. Vol. 6 / Ed. by C. C. Cleveland. Amsterdam: Elsevier, 2004. P. 549–561.

White 1943 — *White L. A.* Energy and the evolution of culture // American Anthropologist. Vol. 45. No. 3. Pt. 1. 1943. P. 335–356.

References

Batalov, E. Ia. (1982). *Sotsial'naia utopiia i utopicheskoe soznanie v SShA* [Social utopia and utopian consciousness in the USA]. Nauka. (In Russian).

Etkind, A. (2020). *Priroda zla. Syr'e i gosudarstvo* [The nature of evil. Raw materials and the state]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Frumkin, K. G. (2021). *Soblazny "Tumannosti Andromedy": Leitmotivy kommunisticheskoi utopii ot Tomasa Mora do Efremova i Strugatskikh* [The temptations of "Andromeda Nebula": The leitmotifs of Communist Utopia from Thomas More to Efremov and Strugatsky]. LENAND. (In Russian).

Gates, B. (2022, June 6). A scary but hopeful novel about climate change: Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future*. *GatesNotes: The Blog of Bill Gates*. https://www.gatesnotes.com/The-Ministry-for-the-Future?WT.mc_id=20220611130000_SummerBooks2022_BG-TW_&WT.tsrc=BGTW.

Heller, M., & Niqueux M. (1995). *Histoire de l'utopie en Russie*. Presses Universitaires de France..

Iuferova, A. V. (1991). Ivan Efremov i "Agni Ioga" [Ivan Efremov and "Agni Yoga"]. *Nauka i religiia, 1991*(4), 40–44. (In Russian).

Kaspe, I. (2018). *V soiuze s utopiei: Smyslovye rubezhi pozdnesovetskoi kul'tury* [In the union with utopia: Semantic boundaries in late Soviet culture]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Latour, B. (2017). *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*. Polity.

Lovelock, J. (2000). *Gaia: A new look at life on Earth*. Oxford Univ. Press.

Masing-Delic, I. (1992). *Abolishing death: A salvation myth of Russian twentieth-century literature*. Stanford Univ. Press.

Pavlova, O. A. (2004). *Metamorfozy literaturnoi utopii: teoreticheskii aspect* [Metamorphoses of literary utopia: The theoretical aspect]. Volgogradskoe nauchnoe izdatel'stvo. (In Russian).

Peccei, A. (1977). *The human quality*. Pergamon Press.

Semenov, A. V. (2020). Poiski istiny, ili Vechnyi dvigatel' N. G. Chernyshevskogo [The search for truth, or N. G. Chernyshevsky's Perpetuum Mobile]. In E. V. Stepanova (Ed.) / *Propagandist velikogo naslediia: sbornik nauchnykh trudov i materialov* (pp. 190–196). Amirit. (In Russian).

Serres, M. (2018). *Le Contrat Naturel*. Le Pommier.

Shafarevich, I. R. (1977). *Sotsializm kak iavlenie mirovoi istorii* [Socialism as a phenomena of world history]. YMCA-Press. (In Russian).

Smil, V. (2004). World history and energy. In C. C. Cleveland (Ed.). *Encyclopedia of energy* (Vol. 6, pp. 549–561). Elsevier.

Surina, A. Iu. (2013). Kosmizm Ivana Efremova v kontekste ucheniia Zhivoi Etiki [Ivan Efremov's cosmism in the context of The Living Ethics teaching]. In S. L. Kruk et al. (Eds.). *Kosmichne myslennia v suchasnomu sviti: Materialy Mizhnarodnoĭ naukovo-hromads'koĭ konferentsiï, m. Kyïv, 6–7 hrud. 2013 r.* Khmel'nyts'kyĭ oblasnyĭ tsentr Vseukraïns'koĭ kul'turno-osvitn'oĭ asotsiatsiï Humannoĭ Pedahohiky (republ. at http://www.i-efremov.ru/publikacii/kosmizm-ivana-efremova-v-kontekste-ucheniya-zhivoy-etiki.html). (In Russian).

Sychev, A. A. (2018). Ekotopiia i moral' [Ecotopia and morality]. *Vedomosti prikladnoi etiki, 52*, 47–62. (In Russian).

White, L. A. (1943). Energy and the evolution of culture. *American Anthropologist, 45*(3, pt. 1), 335–356.

* * *

Информация об авторе

Анастасия Васильевна Григоровская
доктор филологических наук
научный сотрудник, Международная лаборатория исследований русско-европейского интеллектуального диалога, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 105066, Москва, Старая Басманная ул., д. 21/4
✉ *agrigorovskaya@hse.ru*

Information about the author

Anastasiya V. Grigorovskaya
Dr. Sci. (Philology)
Research Assistant, The International Laboratory for Research on Russian-European Intellectual Dialogue, HSE University
Russia, 105066, Moscow, Staraya Basmannaya Str., 21/4
✉ *agrigorovskaya@hse.ru*

В. Г. Андреева

https://orcid.org/0000-0002-4558-3153
✉ *lanfra87@mail.ru*

Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
(Россия, Москва)

Усадебный топос в романе Б. К. Зайцева «Золотой узор»: своеобразие воплощения и рецепция прозы Л. Н. Толстого

Аннотация. Статья посвящена анализу своеобразия усадебного топоса и его роли в романе «Золотой узор», выявлению некоторых значимых перекличек в изображении усадебного пространства Л. Н. Толстым и Б. К. Зайцевым. В задачи работы входят осмысление типологии и характеристики усадеб в художественном мире романа Зайцева, уяснение отношения автора к форме усадебной жизни в прошлом, к возможности и значимости сохранения памяти о ней. Усадебный топос играет в романе Зайцева важную роль: он организует хронотоп произведения, способствует выстраиванию автором пути персонажей к осознанию ценности дома и семьи. Автор статьи доказывает, что психологический портрет и поведенческие характеристики главной героини романа «Золотой узор» созданы писателем с опорой на образ Анны Каренины Толстого. Ориентируясь на находки Толстого, Зайцев реализует в художественном мире своего романа мотив пренебрежения к земле, мотив хозяйствования в усадьбе, противопоставление природного и машинного; творчески использует реализованные предшественником в романе «Анна Каренина» и ряде других произведений внефабульные связи, основанные на многоуровневом сопряжении различных элементов художественной изобразительности.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, Б. К. Зайцев, усадебный топос, рецепция, русская классика, дворянская культура, родовые имения, типология усадеб, хозяйство, хронотоп

Благодарности. Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051.

Для цитирования: *Андреева В. Г.* Усадебный топос в романе Б. К. Зайцева «Золотой узор»: своеобразие воплощения и рецепция прозы Л. Н. Толстого // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 207–223.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-207-223

Поступило в редакцию 10 мая 2023 г.; принято к печати 14 июня 2023 г.

© В. Г. АНДРЕЕВА

V. G. Andreeva

https://orcid.org/0000-0002-4558-3153
✉ *lanfra87@mail.ru*
A. M. Gorky Institute of World Literature,
Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)

The estate topos in B. K. Zaytsev's novel *The Golden Pattern*: originality of implementation and reception of L. N. Tolstoy's prose

Abstract. The purpose of this article is to analyze the originality of the estate topos and its role in the novel *The Golden Pattern*, and to identify some significant parallels in the depiction of estate space by Tolstoy and Zaytsev. Our tasks include assessing the typology and characteristics of estates in the artistic world of Zaytsev's novel, clarifying the writer's attitude to the form of estate life in the past and to the possibility and significance of preserving the memory of it. The estate topos plays an important role in Zaytsev's novel: it organizes its chronotope, helps the writer lay out the characters' path to an awareness of the value of home and family. We show that the writer created the psychological portrait and behavioral characteristics of the protagonist of *The Golden Pattern* with the image of Tolstoy's Anna Karenina as a reference point. Thanks to a focus on Tolstoy's discoveries, Zaytsev implements in the artistic world of his novel the motif of disregard for the land, the motif of managing the estate, the opposition of the natural and the machine. At the same time, he creatively uses non-plot connections, which his predecessor developed in the novel *Anna Karenina* and a number of other works, and which are based on a multi-level interlinkage of various elements of artistic representation.

Keywords: L. N. Tolstoy, B. K. Zaytsev, estate topos, reception, Russian classics, gentry culture, family estates, estate typology, economy, chronotope

Acknowledgments. This study was carried out in the IWL RAS with support from Russian Science Foundation grant No. 22-18-00051, https://rscf.ru/project/22-18-00051.

To cite this article: Andreeva, V. G. (2024). The estate topos in B. K. Zaitsev's novel *The Golden Pattern*: Originality of implementation and reception of L. N. Tolstoy's prose. *Shagi / Steps, 10*(1), 207–223. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-207-223

Received May 10, 2023; accepted June 14, 2023

© V. G. ANDREEVA

Борис Константинович Зайцев — один из самых известных писателей конца XIX — первой половины XX в., большую часть своей жизни проведший в эмиграции после отъезда из России в 1922 г. Роман «Золотой узор», публиковавшийся в парижском журнале «Современные записки» в 1923–1925 гг., а в 1926 г. вышедший отдельным изданием, стал его первым крупным произведением, написанным за рубежом и при этом прочно связанным с Россией, пронизанным воспоминаниями о ней. Исследователи творчества Зайцева уже не раз отмечали автобиографическую основу романа «Золотой узор», сходство сложностей и драматических моментов, которые переживает его главная героиня Наталья Николаевна, с событиями из жизни автора. На фоне ряда исследований о реализации в романе дорогой для писателя дореволюционной русской жизни существует определенный пробел в осмыслении изображения Зайцевым усадебного топоса, а также использовании им традиций русской классической литературы.

В литературоведении в целом не так много работ, посвященных аналитическому изучению усадебного бытия и его особенностей в произведениях Зайцева. Ю. А. Драгунова перечисляет рассказы, повести, пьесы и романы писателя, в которых присутствуют образы усадеб, и пишет, что функциональное наполнение этого образа «меняется в соответствии с эволюцией философско-этических взглядов автора и со становлением его художественно-эстетической системы» [Драгунова 2018: 78]. Исследовательница делает ряд важных наблюдений по поводу специфики образа русской усадьбы в творчестве писателя, но не называет в списке произведений Зайцева, изображающих усадебную жизнь, «Золотой узор». Между тем в этом романе показана прочная связь бытия главных героев с усадебной жизнью, встречается немало образов разных домов и имений. Идеальному образу усадьбы в творчестве Зайцева посвящена работа М. В. Скороходова, однако в задачи исследователя входило обозрение общих проблем и подходов в воссоздании писателем основ усадебной жизни. М. В. Скороходов отмечает важные моменты преемственности в изображении усадебной жизни у Зайцева («С усадьбой в отечественной словесности традиционно связаны мотивы любви, расставания, тревоги, и Зайцев выступает продолжателем этих традиций» [Скороходов 2020: 54]), но не рассматривает подробно роман «Золотой узор». Важные наблюдения по поводу этапов духовного развития героев произведений Зайцева и мотива возвращения в усадьбу делает Н. В. Михаленко [2019], однако предметом ее изучения являются повесть «Аграфена» и роман «Дальний край».

Существует еще одна проблема, связанная с обозначенной темой и с изучением освоения Зайцевым традиций и находок русской классической литературы, с творческим их использованием. Исследователи достаточно подробно рассматривают тургеневские мотивы в ряде произведений Зайцева; так, Н. А. Куделько пишет, что «тургеневское» фактически пронизывает пьесу Зайцева «Усадьба Ланиных», отмечая ее сходство с пьесой

Тургенева «Месяц в деревне»: эти драматические произведения «содержат в названиях ключевые слова: *деревня* и *усадьба*. Обе пьесы объединяет образ дворянской деревенской усадьбы, именно образ, потому что усадьба у драматургов — и место действия, и главное действующее "лицо"» [Куделько 2009: 82–83]. О. Н. Михайлов подчеркнул сходство юности и молодости Зайцева с таковыми в жизни классиков русской литературы XIX в., отметив в связи с этим его тягу к благополучному усадебному прошлому и некоторое сознательное игнорирование им проблем дворянского оскудения: «Начальные годы Зайцева очень напоминают детство великих предшественников — С. Т. Аксакова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого. Повсеместное дворянское оскудение конца XIX века, обрисованное в бытовых подробностях Терпигоревым-Атавой (а затем запечатленное и Буниным, уже в формах высокой прозы и классически ясной поэзии), словно бы и не коснулось Зайцевых» [Михайлов 1995: 260–261]. Однако до сих пор исследователи не обращали должного внимания на аллюзии к произведениям Толстого и на толстовские мотивы в романе Зайцева «Золотой узор».

Целью данной статьи являются анализ своеобразия усадебного топоса и его роли в романе «Золотой узор» и выявление некоторых значимых перекличек в изображении усадебного пространства Толстым и Зайцевым. В задачи работы входят осмысление типологии и характеристики усадеб в художественном мире романа Зайцева, уяснение отношения автора к форме усадебной жизни в прошлом, к возможности и значимости сохранения памяти о ней.

Действие романа «Золотой узор» начинается в самом конце XIX в. и приходится на первые два десятилетия XX в. — дореволюционный период и революцию. Автор не обозначает времени или каких-либо дат, но, судя по возрасту сына главной героини, Андрея, которого расстреливают в финале романа, читатель может ретроспективно оценить примерные сроки начала произведения. Повествование в романе ведется от лица героини Натальи Николаевны — яркой, впечатлительной, жизнелюбивой, обращающей внимание на многие детали и символы (элементы пейзажа, природных явлений, выражения лиц людей и т. п.) — те значимые подробности жизни, на которые мало обращают внимание занятые люди: в ее рассказе воплощается импрессионистическая манера, характерная для отдельных произведений Зайцева. А. В. Курочкина справедливо отмечала, что в начале романа ощущаются «радостное упоение жизнью, любовь к милым мелочам и деталям московского быта», характерные как для героини Зайцева, так и для самого писателя [Курочкина 2007: 79]. Уже на первой странице произведения юная героиня получает пророчество от влюбленного в нее вдумчивого молодого человека («Вы родились под знаком ветра. Ветер — это покровитель ваш. И яблонка цветущая» [Зайцев 1999–2001 (3): 15]), которое на протяжении всего текста символически связывается с усадебной жизнью. В романе Зайцева одаренная героиня часто отмечает окружающие ее узоры, причем почти всегда они связаны с хронотопом произведения, с ощущением Натальей прошлого и будуще-

го, настоящего момента и проходящего времени: узоры из облаков, которые казались дорогой в будущее, жизнь, как узоры света, узоры золота среди листвы и в небе, яркие маленькие карты пасьянса, слагающиеся в новые узоры, узоры инея и лунные узоры, узоры звезд, «узор снежинок на терновом венце сына» и др. [Зайцев 1999–2001 (3): 21, 28, 61, 65, 94, 114, 140, 188]. В определенный момент сама героиня понимает, что узор — это метафора ее жизни, ее времени на этой земле: «Ах, ничего не знаю, кто прядет узор жизни моей» [Там же: 72], «легкий узор жизни моей» [Там же: 159]. Само название романа показывает причудливость и вместе с тем закономерность переплетения людей и судеб, сцепления ситуаций.

По нашему мнению, в создании данной метафоры и идейно-композиционной основы построения романа Зайцев во многом опирался на находки Толстого, реализованные в его романах, прежде всего в «Анне Карениной». Не случайно сам Зайцев, рассуждая о творчестве Толстого, писал, что «“Война и мир” и “Анна Каренина” — это новые миры, которых не знал европейский роман...» [Зайцев 1999–2001 (9): 100]. Именно ориентируясь на творческие находки Толстого, Зайцев пришел к построению произведения на основании во многом внефабульных связей. На примере творчества Толстого писатель прекрасно передал отличие русского романа от западноевропейского:

> Европейский роман фабулистичен (потому чаще всего и условен), построен на развертывании и основном ядре, проделывающем некоторый круг — подъема, зенита, развязки. Толстой же сплетал свою ткань из отдельных нитей, отдельных жизней, судеб, лиц. Поэтому роман Толстого рекообразен, у него обширная и сложная форма с текучими узлами, водоворотами, вновь мирным течением — вроде симфонии, называемой жизнью [Там же: 100].

Часть фразы о романах Толстого, отмеченная нами в цитате разрядкой, показывает, что Зайцев видел тот узор, который позднее попытался воплотить в своем повествовании. Метафора «золотой узор», «узор жизни» у Зайцева соответствует «формуле» «бесконечный лабиринт сцеплений», которую использовали в переписке Толстой и Н. Н. Страхов при рассуждении о построении романа «Анна Каренина». Говоря об этой формуле и ее реализации в художественном тексте «Анны Карениной», автор данной статьи ранее отмечал: «В романе Толстого словно существует несколько уровней связи, или, лучше сказать, присутствующий в нем “бесконечный лабиринт сцеплений” дает литературоведу возможность все более утончающегося и проникновенного понимания художественного мира. На поверхности для восприятия лежат интриги и столкновения героев, более глубоким оказывается осознание “родства”, похожести или непохожести персонажей друг на друга, их возможностей влиять на жизнь остальных людей. Еще тоньше и труднее для объяснения связь, образованная едиными условиями и законами, существующими в художественном мире романа, и выражающаяся

наиболее ярко с помощью созданной автором рифмовки жизненных ситуаций, системы мотивов и символов» [Андреева 2010: 88].

Усадебный топос в романе Зайцева органично вплетен в узор жизни главной героини, он составляет основу орнамента, поскольку и для самого писателя, и для Натальи Николаевны ассоциируется с ушедшей в прошлое жизнью дореволюционной России. О. А. Богданова справедливо отмечает, что в предреволюционные годы XX в. русская помещичья усадьба стала «средоточием утопических стремлений и мечтаний о должной жизни, идеальным локусом, снимающим кричащие противоречия окружающей действительности, возвышающим и облагораживающим человеческую личность мудрым сочетанием природных и культурных влияний» [Богданова 2019: 183]. Главная героиня романа не живет с детства в богатом родовом гнезде. При этом она постоянно перемещается, значительная часть ее жизни связана с различными домами и усадьбами разного типа, которые не просто становятся для Натальи временным пристанищем, но во многом формируют героиню и ее духовный мир.

Самостоятельная и активная Наталья привязана к отцу, который ранее служил в глубокой провинции, а к ее юности уже управлял огромным заводом на окраине Москвы. Автор романа, подчеркивая жизнелюбие отца героини, отмечает его происхождение «из помещичьей семьи» и указывает на тягу именно к усадебному образу жизни: «И скучал, на заводе своем сидючи. Любил деревню и охоту, лошадей, хозяйство, а завод, на самом деле, ведь унылейшая вещь» [Зайцев 1999–2001 (3): 16]. В романе описана городская усадьба-особняк при заводе, предназначенная для жизни заводского руководства. Зайцев в нескольких кратких описаниях особняка и времяпрепровождения хозяина и его гостей представляет жизненные неудобства, с которыми они сталкиваются. Несмотря на своеобразную поэзию литья стали, изображение притягивающего взгляд технологического процесса («...бело-фиолетовая струя ослепляла нас, над нею вились звездочки золотые. Главный мастер сквозь лиловое стекло смотрел на выпуск стали, как на солнце при затмении» [Там же: 18–19]), нахождение особняка сразу же за стенами завода делает его мало предназначенным для жизни, тем более для близкого к природе бытия. Небо и солнце от человека там закрыты пылью, у читателя создается ощущение приближающегося конца жизни, связанного с оторванностью от высокого:

> Тут, по небольшим рельсам, лошадь везла вагонетку, валялись кучи ржавого железа, пахло чем-то остроме таллическим и едким. Невеселая стояла пыль. Казалось, никогда над сумрачными корпусами и над трубами, откуда дым не уставал струиться, — не взойти солнцу, не восстать небу лазурному [Там же: 18].

На страницах романа появляется толстовский мотив пренебрежения к земле и ее утилитарного использования людьми. Героиня вспоминает, что сидение на террасе у дома не приносило ей удовольствия, она ощущала, как сотрясаются дом и предметы вокруг нее:

> Сидишь на террасе — она в маленький сад выходила — вдруг рядом за забором паровозик свистнет, потащит, пятясь задом, какие-то вагоны, обдаст дымом молоденькие тополя в саду, и весь наш дом дрогнет [Зайцев 1999–2001 (3): 16].

В повествовании героини нередко идет речь о стали, раскиданном вокруг завода железе и людях, постоянно что-то делающих с металлом. Это возрождает в памяти читателя в том числе мотив механизации, появляющийся в романе Толстого «Анна Каренина» и далее активно используемый писателями рубежа веков. Вспоминается и сон Анны Карениной — «страшный кошмар, несколько раз повторявшийся ей в сновидениях еще до связи с Вронским»: «Старичок-мужичок с взлохмаченною бородой что-то делал, нагнувшись над железом...» [Толстой 1928–1958 (19): 332]. Конечно, здесь уместно говорить лишь об отдаленных перекличках художественных миров: толстовские образы-символы, имеющие для Анны и Вронского свою трактовку (не случайно обоим влюбленным снится похожий сон), ориентированы на интерпретацию их взаимоотношений и внутренних ощущений. Однако в проекции будущих изменений в России и революционных событий толстовское упоминание «старичка-мужичка» имеет и глубокое пророческое значение — писатель символично помещает его в сон Анны, связывает с чуждым и страшным, смертоносным. А героиня Зайцева называет завод «проклятым»: прокатка рельсов и изготовление гвоздей, эта работа с железом связывается автором с ситуацией выживания людей в новых условиях, с грядущими революционными событиями в стране.

Изготовление рельсов на заводе, где работает отец Натальи, также связывает романы Зайцева и Толстого: топос железной дороги в «Анне Карениной» является одним из основных. В обоих произведениях усадебный топос включается в характерное для рубежа веков противопоставление, с одной стороны, естественного бытия на лоне природы, гармоничной усадебной жизни, а с другой — существования человека в городской обстановке в эпоху машинного шума. Стефан Л. Баер, рассуждая о «Вишневом саде» А. П. Чехова, где это противопоставление также ярко выражено, пишет: «Я считаю, что пьеса Чехова в значительной степени построена на “битве” между двумя главными образами — сада и машины — чтобы символически представить происходящий в современной ему России переход от так называемого пасторального мира старого дворянства к новому миру бизнеса и промышленности, где власть и богатство определяются способностью изменяться» [Baehr 1999: 99][1]. Чехов в этой пьесе представляется исследователю «в большей степени “свидетелем”, чем “судьей”»

[1] «I will argue that Chekhov’s play is in large part structured on a “battle” between two master images — those of the garden and the machine — to symbolically represent the transition occurring in his contemporary Russia from the would-be pastoral world of the old nobility to a modern world of business and industry where the ability to change determines power and wealth» [Baehr 1999: 99].

[Baehr 1999: 111][2]. Повествователь у Толстого и Зайцева является по сути дела всеведущим, но писатели не берут на себя роль судьи, только иллюстрируют постепенное вытеснение садов и приусадебных территорий из больших городов. В художественном мире романа Зайцева машины не просто становятся антитезой природному миру, они ассоциируются с новой эпохой разрушения, о которой говорит герой «Золотого узора» Георгиевский:

> За золото и за машины, власть подымет руку брат на брата — никто, конечно, не достигнет ничего, все проиграют, но уж такова судьба: то, что накоплено — само же расточает человечество, думая, что чего-то достигает [Зайцев 1999–2001 (3): 82].

Натура хозяина и помещика побуждает отца Натальи бросить завод и приобрести настоящее имение. Он говорит: «Приезжайте ко мне петь в деревню. Бросим к черту все заводы. Будем пиво пить, дупелей стрелять, осенью за зайчишками, знаете... Я себе наконец имение купил, вот вы мне и споете там» [Зайцев 1999–2001 (3): 23]. В тексте сообщение о приобретении имения предваряет известие о грядущем замужестве Натальи: семейная жизнь героини будет во многом связана с пребыванием в усадьбе. Поразительно, но не свое, не потомственное имение и Наталья, и ее отец воспримут как родовое — это ощущение связано с их причастностью к многовековой дворянской культуре, с осознанием себя частью единого русского усадебного мира.

Символично, что Наталья вместе с супругом Маркелом, или Маркушей, сначала поселяется в городском доме и лишь после рождения у них сына приезжает на лето к отцу в имение. Немалое внимание Зайцев уделяет описанию городских усадебных домов и отдельных квартир. Дом на Спиридоновке, на углу Гранатного переулка, напоминает Наталье корабль. Причем стоит он в окружении особняков — городских усадеб с парками:

> Рядом с нами, по Гранатному, особняк Леонтьевых с колоннами, в саду, как будто бы усадьба. Гигантский тополь подымается из-за решетки сада, осеняет переулок [Зайцев 1999–2001 (3): 24].

Оставшись в Москве, Наталья с супругом периодически отправляются для отдыха на Земляной вал к аристократу и большому любителю искусства Георгию Александровичу Георгиевскому, который «жил в особняке у Сыромятников, со своими книгами, старинными медалями, монетами, картинами» [Там же: 27–28]. Наталья Николаевна рассказывает о своей любви к дому Георгиевского:

> Я любила его тихий дом с бюстом Юпитера Отриколийского в прихожей, с инкрустированными шкафами, маленьким зеленым

[2] «But to me Chekhov in this play seems to be more “witness” than “judge”» [Baehr 1999: 111].

> кабинетом, где висел недурной Каналетто, на шкафу мрачно воздымалась маска Петра Великого с выпученными глазами, и всегда было прохладно: окошко выходило в сад, смутно струивший зеленью и влагой [Зайцев 1999–2001 (3): 28].

Читатель понимает, что стараниями хозяина городская усадьба была фактически превращена в музей. Важно наличие при этой усадьбе настоящего сада: в 1812 г. при пожаре сгорели многие строения по обе стороны Земляного вала, остатки Земляного вала решили снести, а на его месте проложить мощенную камнем дорогу. Владельцев участков, которые стояли вплотную к новой улице, обязали разбить на своих землях палисадники.

В новую и уже обжитую усадьбу отца Наталья едет с сыном и мужем. Наблюдательная героиня знает цену всему устроенному в жизни, она понимает, как тяжело бы ей пришлось без преданно-услужливых рук верных людей. Отец Натальи в новоприобретенном имении Галкино чувствует себя настоящим хозяином, как будто именно его предки видели молодыми деревцами те могучие ракиты и столетние березы, мимо которых проезжают все, кто следует в усадьбу. «Наша жизнь в Галкине мало чем отличалась от обычного помещичьего быта», — отмечает героиня [Зайцев 1999–2001 (3): 33]. Отец Натальи покупает загородную дворянскую усадьбу, скорее всего среднепоместную, — такой вывод можно сделать из описания дома и самой территории усадьбы, сада и парка:

> Нам приготовлены были д в е к о м н а т ы в мезонине, мы взошли туда по у з к о й, т е с н о й л е с е н к е, я распахнула окна. Через сад, полого шедший вниз, были видны луга и речка. Вдалеке шумела мельница, солнце охватило предвечерним светом те далекие березы парка, где мы проезжали, а над ними, вправо, высился бугор, весь в нежных зеленях, тоже под лаской солнца (разрядка моя. — *В. А.*) [Там же: 32].

Усадьба Галкино, как мы понимаем, имеет небольшую ландшафтную часть под садом и парком, от окружающего мира она отделена естественным способом — посадками деревьев (структурно-функциональные особенности русской усадьбы прекрасно описаны в статье [Лётин, Лётина 2011: 280]).

Чай на террасе, уходящий вниз к реке сад, «где розы расцветали по бокам дорожки» [Зайцев 1999–2001 (3): 32], удивительная окружающая природа, семейные ужины с вином — все это действует на главную героиню не всегда успокоительно, поднимает в ней особенное волнение. Именно в усадьбе Наталья ощущает себя на родной земле, но там же к ней приходит истинно дворянское чувство нереализованности, неудовлетворенности спокойной жизнью.

Автор показывает, что обеспеченность усадьбы Галкино обусловлена не столько стараниями мужиков, сколько мудрым распорядком. Мотив хозяйствования в усадьбе связан с образами отца Натальи и молодой учительницы, которая становится сначала его помощницей, а позднее женой.

Не случайно, представляя эту женщину Наталье, отец говорит не про свои чувства или моральную поддержку с ее стороны, а именно про помощь в хозяйстве, а сама Наталья отмечает «загорелые и огрубелые руки» учительницы, работающей в огороде. Отец Натальи не столько барин, сколько именно рачительный хозяин: Зайцев умело показывает его различие с Георгиевским, которому отец Натальи прощает все аристократические манеры, кажущиеся ему крайними, — постоянную тягу к чистоте, необходимость регулярного принятия душа, смены одежды и содержания последней в великолепном виде.

Хозяйственные замечания отца Натальи, его непосредственное участие во всех делах усадьбы и бдительный контроль показывают достойный уровень экономического благосостояния. Галкино из «Золотого узора» можно сравнить с имением Покровское из романа Толстого «Анна Каренина», в котором главенствует рачительный Константин Левин. Эффект представления успешного хозяйства достигается Толстым благодаря описанию дел и переживаний Левина, который сам наблюдает, как рассевают клевер, осматривает коров, контролирует все виды работ в имении. Приблизительно такого же эффекта добивается и Зайцев, описывая работы в имении, горячую пору уборки урожая. Примечательна ситуация, когда отец Натальи выговаривает мужикам по поводу неудачно запряженной лошади не в связи с угрозой жизни его зятю, которая только что миновала, а в связи с переживанием об инструментах: «Говорил, не запрягать Любезную! Эх, чертова голова. Все мне грабли изломаешь» [Зайцев 1999–2001 (3): 34]. Как и Толстой, Зайцев использует мотив воспитания помещиком крестьян, пишет о необходимости постоянного контроля над ними. Досада, периодически овладевающая отцом Натальи при виде неаккуратности мужиков, напоминает неудовольствие Левина:

> Он послал за плотником, который по наряду должен был работать молотилку. Но оказалось, что плотник чинил бороны, которые должны были быть починены еще с масляницы. Это было очень досадно Левину. Досадно было, что повторялось это вечное неряшество хозяйства... [Толстой 1928–1958 (18): 162].

Галкино являет собою не только очень живописное место, но и во многом самодостаточное имение, в котором трудятся люди от земли, а не «нереальные» «кабинетные» субъекты. Тем резче и пронзительнее звучит в романе мотив насильственного разрушения усадеб; сначала Георгиевский привозит вести о восстаниях и поджогах усадеб, а потом читатель видит уже реальные поджоги и бунты. «Георгий Александрыч, пока нас не сожгли еще, пойдемте, я вам покажу усадьбу», — говорит Наталья. «“Ты показала бы молочную, конюшню...” — отец опять махнул рукой» [Зайцев 1999–2001 (3): 35].

Георгиевский справедливо отмечает, что Наталья не хозяйка, что ее трудно «вообразить хранительницей отцовского добра»: в данном случае молодая героиня отражает одну из сторон русской творческой интелли-

генции, часто неспособной без помощников и толковых управляющих организовать налаженное хозяйство. Самостоятельно не созидая ничего в усадьбе и полностью полагаясь на отца, его распоряжения, Наталья понимает, что именно эта форма бытия для нее максимально приемлема, — помимо наблюдения за окружающей природой, героиня ощущает в усадьбе особенную благодать:

> Мы пили бесконечные чаи на террасе нашей, увитой хмелем, и в просвете колонн мирно в солнце вечереющем теплели луга, озеро у мельницы, как серебряная инкрустация, и по взгорью дальние березы парка. Помню я хрустальность, тишину и теплоту этого вечера, одного из тех, когда жизнь может показаться сладким бредом, нежною игрой светоблагоуханья [Зайцев 1999–2001 (3): 37].

Зайцев часто использует прием контраста: умиротворение героини сменяется тревогой и болью в связи с пожаром в соседнем имении — полностью сгорает дом Степана Назарыча, всю жизнь упрямо собиравшего на него деньги. Раздумья трогают героиню ненадолго — сама Наталья объясняет этот факт молодостью и беззаботностью. Н. И. Пак отмечает, что Зайцев и постфактум был не склонен рассуждать об усадебном закате, он хранил в памяти идеал усадьбы в ее высшем смысле: «Для писателя усадьба важна не в ее материальной данности, хотя и описывает он ее с удовольствием и скорбит о ее разрушении, а именно как некое отражение ее прообраза — мира высшей реальности, исполненного истинной Любви. Любви, которая дарована человеку для его домостроительства на земле» [Пак 2020: 234].

В «Золотом узоре» немало описаний усадеб — загородных и городских, в том числе вилл и замков. Уже будучи в Европе, неуспокоенная Наталья отправляется к художнику Александру Андреевичу. Она посещает его «отдельный дом в саду, рядом с особняком»: «Деревья, тонкие акации шпалеркой, сетка тени на снегу ослабшем, и капель с крыльца — и дверь на блоке, а над ней скульптура, голова Минервы в шлеме. Выше, как в оранжерее, вся стена стеклянная, и когда войдешь, сразу светло, пахнет и красками, и глиной...» [Зайцев 1999–2001 (3): 45]. Чуть позднее Наталья бежит от этого художника из Парижа с едва знакомым ей сероглазым англичанином, они проезжают «старинный замок Шантильи», видят памятник великому Конде перед фасадом, лебедей в пруду, бродят в парках со столетними дубами. По всей видимости, автор не случайно проводит свою героиню такой дорогой: Наталья осматривает один из самых знаменитых и роскошных замков Франции, принадлежавший великому Конде — Людовику (Луи) II де Бурбон-Конде, знаменитому французскому полководцу, генералиссимусу. Шантильи, т. е. Шантийи — красивейший замок Иль-де-Франс в стиле французского Ренессанса, который представляет удивительный по объему и роскоши усадебный мир с парком и садами, фонтанами, скульптурами и необычайной планировкой. Упоминание в романе Шантийи подводит читателя к мысли о кардинальном

различии России и Западной Европы. То, что произошло с Шантийи, словно в кривом зеркале отражает судьбы русских усадеб, в огромном количестве уничтоженных в начале XX в. или заброшенных и окончательно обветшавших со временем: несмотря на то что Шантийи переходил к разным хозяевам, перестраивался, однажды был распродан и даже частично подвергнут разбору, европейцы смогли сохранить его как истинную архитектурную жемчужину усадебной культуры Франции.

Через некоторое время Наталья уезжает из Рима в пригород, под Фраскати к знакомой маркизе на двухэтажную виллу с аллеей мелколиственных дубов и многочисленными клумбами, полностью залитую светом, но прохладную внутри. Это по сути дела бегство героини Зайцева из столицы к вольной жизни на природе. Ее чувственные ощущения во многом напоминают поездку в Италию Вронского и Анны Карениной. Как и герои Толстого, Наталья не может долго пребывать за границей: наступает время, когда ее непреодолимо начинает тянуть домой. М. А. Хатямова пишет о внутреннем перевороте, который происходит в Наталье: «Духовный перелом в героине совершается все же не от полноты наслаждений (духовных и физических), интеллектуального напряжения или служения искусству. Для автора возможен лишь один путь кардинального духовного изменения — через религию» [Хатямова 2007: 57]. Разумеется, нельзя говорить о глубокой религиозности Натальи, но во время пения в церкви она сначала становится тише и смирнее, а потом с особенной силой вспоминает об оставленном в России сыне.

Тут уместно провести еще одну параллель между Анной Карениной и Натальей: обе героини бегут за границу, оставляя свои семьи, обе возвращаются в Россию с мыслью о сыновьях и приезжают на время в имения: Анна — в родовое имение Вронского Воздвиженское, Наталья — к отцу и мужу в Галкино. По всей видимости, создавая сцену встречи Натальи с сыном, Зайцев обращался к эпизоду встречи Анны Карениной с Сережей. Вслед за Толстым Зайцев проникновенно показывает волнение и стыд героини, которая возвращается домой после побега. При встрече с сыновьями обе женщины плачут, а дети удерживают их от слез; и Анна, и Наталья удивляются рассудительности сыновей и их реакции на действия отцов: в «Золотом узоре» Андрюша успокаивает мать и толково объясняет, что причин для слез нет, что все здоровы, а его папа (муж Натальи) уехал из имения в Москву.

Возвращаясь в Галкино, Наталья понимает, как дороги ей основы этой крепкой сложившейся жизни, ощущает в себе течение помещичьей крови. Яблонька из пророчества влюбленного студента теперь воплощается для героини не в виде тонкого и гнущегося деревца, а в виде «хрустких яблок» — символа спокойной и сознательной жизни хозяйки имения: «Во мне текла помещицкая кровь, мне вкусны были запахи деревенские, и утренние дымки над избами, и туман осенний над ложбинами, и хрусткие яблоки» [Зайцев 1999–2001 (3): 86]. Зайцев показывает период зрелости своих героев, который наступает для них с осознанием ценности усадьбы, не легкости, а сменяющих ее оседлости и степенности. Наталья с трудом

узнает в плотном человеке, который грузно вылезает из тарантаса, своего супруга Маркушу. Важнее всего то, что герой за это время еще сильнее, чем сама Наталья, прирастает к усадьбе: «Сидел он крепко, точно сросся с этим стулом, домом и усадьбой» [Зайцев 1999–2001 (3): 87]. Примечательно, что в ссоре между супругами, когда Маркуша пытается напомнить жене о ее предательстве и долге, он говорит Наталье именно об усадьбе, и его слова достигают результата — Наталье становится больно после его сбивчивых фраз: «Я ничего не думаю, я говорю, что если ты, да... то я... и весь мой дом... Одним словом, можешь всем располагать...» [Там же: 88].

Вернувшись в усадьбу Наталья воспринимает ее уже иначе, чем раньше: она приезжает теперь не гостьей к отцу на лето, а зимовать, помогать в меру своих сил. Память воскрешает для героини самые яркие воспоминания, в которых большое значение имеют символы, к примеру, «два прекрасных, запоздало-золотистых и прозрачных яблока», которые снимает с верха яблони постаревший отец [Зайцев 1999–2001 (3): 92]. Анализируя роман Зайцева «Дальний край», Н. В. Михаленко отмечает, что усадебный сад становится местом познания героями самих себя и мира, рассматривает жизнь в усадьбе как этап осознания своего пути после этапа странничества [Михаленко 2019: 281]. Точно так же происходит и с Натальей в «Золотом узоре»: после возвращения, после нового витка московских увлечений, странной заботы о девушке Душе (которую опекали одновременно и Наталья, и Маркел, будучи увлечены ею каждый по-своему) Наталья с новой силой осознает ценность усадьбы, ее оздоравливающую силу.

Первая часть романа завершается известием о поражении русской армии и отъездом героев из Москвы, четыре раза Наталья повторяет наречие *действительно* — для героини наступает время рационального осмысления жизни: «Мы из Москвы уехали действительно. Действительно, я скоро позабыла Душу. Действительно, мир той весною не был заключен. Действительно, наши дела военные шли горестно. Весною нас разбили, и все Галкино привольное было полно стонов войны» [Зайцев 1999–2001 (3): 105]. Вторая часть романа начинается с описания вечера семьи в усадьбе, причем дважды повторяется вводное выражение *как обычно* — Наталья наконец-то осознает привычный и дорогой для нее своим постоянством порядок жизни в имении (однако в скором времени он будет поколеблен):

> В один мне очень памятный июльский вечер мы, как обычно, ужинали на балконе. Как обычно, свечи в колпачках горели, освещая свежую редиску, черный хлеб и масло на серебряной подставке. С лугов пахло сыростью обычной и всегдашней теплой нежностию сена [Зайцев 1999–2001 (3): 105–106].

С большой любовью Наталья описывает свои прогулки с Маркелом по просторам имения, последний сбор яблок:

> ...мы много были вместе, мы окапывали яблони, яблоки собирали — Маркел с корзиной и снималкой лазил по деревьям, а потом мы приносили отцу лучшие [Там же: 107].

Очень поздно к Наталье все-таки приходит тяга к своей земле, ощущение привязанности к родным местам, но по иронии это время оказывается прощальным: «Дни нашего гнезда кончались» [Зайцев 1999–2001 (3): 108].

В изображении Зайцевым природы на Страстной неделе также видны некоторые толстовские мотивы, присутствующие в романе «Воскресение». В частности, и у Толстого, и у Зайцева разгул стихии передает смуту в людских душах. Так, Нехлюдов приезжает к тетушкам «в конце марта, в Страстную пятницу, по самой распутице, под проливным дождем...» [Толстой 1928–1958 (32): 51]. Бодрость и возбуждение, предшествующие будущим несчастьям, ощущают на Страстной неделе и герои Зайцева:

> В разливе есть веселое, как и в пожаре. Славно гудят воды в развороченном мосту, гнется лозняк, несутся талые обломки льда [Зайцев 1999–2001 (3): 125].

Впервые Наталья, нередко задумывающаяся о человеческой жизни, так свободно и просто соотносит временное и вечное. Особенную значимость для нее приобретают потомственные реликвии русской аристократии, как правило находившиеся в усадебных храмах и церквях:

> Над церковью нашей деревянной, скромной, ветер попритих. Древние камни могил княжеских, с темною вязью надписей замшелых, так торжественны, и так громадна сила Ангела, в сей день таинственно отваливающего плиту [Там же: 126].

Героиня ощущает свою семью наследницей и Древней Руси, и усадебной России нескольких последних веков.

Глубоко символично, что усадьба видится Наталье живой, пока жив ее отец, даже пока его тело находится в родном доме до похорон. Со смертью отца его кабинет «с инженерскими журналами, скромным верстаком, ружьями злосчастными, оленьими рогами» превращается в часовню [Зайцев 1999–2001 (3): 158]. А после похорон усадьба, в которой продолжаются тяжбы Любы (супруги отца Натальи, на которой он женился, когда дочь уже была взрослой) и мужиков, и вовсе перестает интересовать Наталью — для ее живой натуры усадебное бытие составляют не вещи и не окружающая обстановка, а люди.

А. В. Курочкина уделяет большое внимание образу свечи в прозе Зайцева, и в частности в романе «Золотой узор»: «Будучи символом человеческой жизни, он играет важную роль в сюжете произведения. Писатель возлагает на него особую смысловую нагрузку: очень важно, чтобы свеча не погасла, чтобы теплился в душе огонек надежды, поддерживающий интерес человека к жизни. Горящая свеча, вынесенная из церкви и не потухшая до дома, символизирует долгую и праведную жизнь, залогом которой является тесная, неразрывная связь с Богом и церковью» [Курочкина 2007: 60]. В романе Зайцева символ свечи встречается не раз. Отметим, что смысл его соотносим с аналогичным у Толстого — в романе «Анна Каренина» со свечой ассоциируется жизнь героини: «И свеча, при кото-

рой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей всё то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда погасла» [Толстой 1928–1958 (19): 349]. Несмотря на упадок усадебной культуры в России, закат Российской империи, потерю отца и сына, вынужденный отъезд за границу, Наталья на протяжении всего романа зажигает свечи или видит их зажженными: в героине Зайцева живет неугасимая жажда жизни и медленно пробуждается вера.

Таким образом, усадебный топос играет в романе Зайцева важную роль: он организует хронотоп произведения, способствует выстраиванию автором пути героини к осознанию ценности дома и семьи. Благодаря усадебному топосу и аллюзиям к произведениям Толстого Зайцев очень лаконично, но глубоко изображает жизнь дворян, работу в имении, трансформации русского общества в начале XX в. Во многом с опорой на художественные находки Толстого он использует мотивы пренебрежения к земле и хозяйствования в усадьбе, противопоставляет природное и машинное. Зайцев считал Толстого безусловным новатором и не случайно писал о нем:

> Этому человеку были даны величайшие силы — кто в его веке с ним сравнится? Он и прошел великаном. Созидал сам, сразился с Богом, миром, обществом, человеком, всему сказал: «не так, а вот этак», и пытался переставить вещи с одного места на другое [Зайцев 1999–2001 (9): 99].

В «Золотом узоре» Зайцев осмыслил и творчески использовал реализованные Толстым в романе «Анна Каренина» внефабульные связи, основанные на многоуровневом сопряжении персонажей, мотивов, символов, различных элементов художественной изобразительности. Именно усадебный топос становится в романе центром таких многочисленных сцеплений. Психологический портрет и поведенческие характеристики главной героини романа «Золотой узор» созданы писателем с опорой на образ Анны Карениной Толстого.

Источники

Зайцев 1999–2001 — *Зайцев Б. К.* Собр. соч.: [В 11 т.]. М.: Рус. книга, 1999–2001.

Толстой 1928–1958. — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Худ. лит., 1928–1958.

Литература

Андреева 2010 — *Андреева В. Г.* Символика в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Т. 16. № 4. 2010. С. 88–92.

Богданова 2019 — *Богданова О. А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология / Отв. ред. Е. Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019.

Драгунова 2018 — *Драгунова Ю. А.* Русская усадьба в творчестве Б. К. Зайцева // Орловский текст российской словесности. Вып. 11: Материалы Всерос. науч. конф.

(5–6 октября 2017 года) / [Ред. кол.: Е. А. Михеичева, П. А. Ковалев, А. Е. Масалов]. Орел: [Орловский гос. ун-т им. И. С. Тургенева], 2018. С. 77–80.

Куделько 2009 — *Куделько Н. А.* Мир усадьбы в пьесах И. С. Тургенева и Б. К. Зайцева («Месяц в деревне», «Усадьба Ланиных») // Спасский вестник. Вып. 16: Материалы Всерос. Тургеневской конф. к 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 21–25 сент. 2008 г., Спасское-Лутовиново / [Ред.-сост. Е. Н. Левина]. Тула: Гриф и К, 2009. С. 82–87.

Курочкина 2007 — *Курочкина А. В.* Лирическая проза Б. Зайцева. Уфа: РИЦ БашГУ, 2007.

Лётин, Лётина 2011 — *Лётин В. А. Лётина Н. Н.* Типологические, структурно-функциональные, семантико-символические основания изучения русской усадьбы XVII — начала XX в. // Ярославский педагогический вестник. Т. 1. № 4. 2011. С. 279–284.

Михайлов 1995 — *Михайлов О. Н.* Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995.

Михаленко 2019 — *Михаленко Н. В.* Библейские аллюзии в «усадебном тексте» Б. К. Зайцева (Повесть «Аграфена» и роман «Дальний край») // Проблемы исторической поэтики. Т. 17. № 2. 2019. С. 272–288. https://doi.org/10.15393/j9.art.2019.6642.

Пак 2020 — *Пак Н. И.* Усадьба в тетралогии Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба» // Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм / Под ред. О. А. Богдановой. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 225–234.

Скороходов 2020 — *Скороходов М. В.* Идеал усадьбы в жизни и творчестве Б. К. Зайцева // Русская словесность. 2020. № 6. С. 52–58.

Хатямова 2007 — *Хатямова М. А.* К проблеме персонифицированного повествования: «Золотой узор» Б. К. Зайцева // Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. Гуманитарные науки (филология). 2007. № 8 (71). С. 55–60.

Baehr 1999 — *Baehr S. L.* The machine in Chekhov's garden: Progress and pastoral in the *Cherry Orchard* // The Slavic and East European Journal. Vol. 43. No. 1. 1999. P. 99–121. https://doi.org/10.2307/309908.

References

Andreeva, V. G. (2010). Simvolika v romane L. N. Tolstogo "Anna Karenina" [Symbolism in L. N. Tolstoy's Novel "Anna Karenina"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova, 16*(4), 88–92. (In Russian).

Baehr, S. L. (1999). The machine in Chekhov's garden: Progress and pastoral in the *Cherry Orchard*. *The Slavic and East European Journal, 43*(1), 99–121. https://doi.org/10.2307/309908.

Bogdanova, O. A. (2019). *Usad'ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiia* [Estate and dacha in Russian literature of the 19th–21st centuries: Topic, dynamics, mythology]. IMLI RAN. (In Russian).

Dragunova, Iu. A. (2018). Russkaia usad'ba v tvorchestve B. K. Zaitseva [The Russian estate in the works of B. K. Zaitsev]. In E. A. Mikheicheva, P. A. Kovalev, & A. E. Masalov (Eds.). *Orlovskii tekst rossiiskoi slovesnosti, Vol. 11: Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (5–6 oktiabria 2017 goda)* (pp. 77–80) (n. e.). (In Russian).

Khatiamova, M. A. (2007). K probleme personifitsirovannogo povestvovaniia: "Zolotoi uzor" B. K. Zaitseva [On the problem of personified narration: "The Golden Pattern" by B. K. Zaitsev]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, Ser. Gumanitarnye nauki (filologiia)*, *2007*(8, no. 71), 55–60. (In Russian).

Kudel'ko, N. A. (2009). Mir usad'by v p'esakh I. S. Turgeneva i B. K. Zaitseva ("Mesiats v derevne", "Usad'ba Laninykh") [The world of the estate in the plays of I. S. Turgenev and B. K. Zaitsev ("A Month in the Country", "The Lanin Manor")]. In E. N. Levina (Ed.). *Spasskii vestnik, Vol. 16: Materialy Vserosiiskoi Turgenevskoi konferentsii k 190-letiiu so dnia rozhdeniia I. S. Turgeneva, 21–25 sent. 2008 g., Spasskoe-Lutovinovo* (pp. 82–87). Grif i K. (In Russian).

Kurochkina A. V. (2007). *Liricheskaia proza B. Zaitseva* [Lyrical prose by B. Zaitsev]. RITs BashGU. (In Russian).

Letin, V. A., & Letina, N. N. (2011). Tipologicheskie, strukturno-funktsional'nye, semantiko-simvolicheskie osnovaniia izucheniia russkoi usad'by XVII — nachala XX v. [Typological, structural-functional, semantic-symbolic foundations for the study of the Russian estate of the 17th — early 20th centuries]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik, 1*(4), 279–284. (In Russian).

Mikhailov, O. N. (1995). *Literatura russkogo zarubezh'ia* [Literature of the Russian diaspora]. Prosveshchenie. (In Russian).

Mikhalenko, N. V. (2019). Bibleiskie alliuzii v "usadebnom tekste" B. K. Zaitseva (Povest' "Agrafena" i roman "Dal'nii krai") [Biblical allusion in B.K. Zaitsev's "estate text" (The story "Agrafena" and the novel "The distant land"] *Problemy istoricheskoi poetiki, 17*(2), 272–288. https://doi.org/10.15393/j9.art.2019.6642. (In Russian).

Pak, N. I. (2020). Usad'ba v tetralogii B. K. Zaitseva "Puteshestvie Gleba" [The estate in the tetralogy of B. K. Zaitsev "Gleb's Journey"] In O. A. Bogdanova (Ed.). *Russkaia usad'ba i Evropa: diakhroniia, nostal'giia, universalizm* (pp. 225–234). IMLI RAN. (In Russian).

Skorokhodov, M. V. (2020). Ideal usad'by v zhizni i tvorchestve B. K. Zaitseva [The ideal of the estate in the life and work of B. K. Zaitsev]. *Russkaia slovesnost', 2020*(6), 52–58. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Валерия Геннадьевна Андреева
доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, Поварская ул., д. 25а
✉ *lanfra87@mail.ru*

Information about the author

Valeria G. Andreeva
Dr. Sci. (Philology)
Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a
✉ *lanfra87@mail.ru*

Л. Е. Сабурова [ab]

https://orcid.org/0000-0001-7635-6060
✉ *mila.saburova@gmail.com*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*

«Американские лекции» И. Кальвино как комментарий к романам «Невидимые города» и «Если однажды зимней ночью путник»

Аннотация. «Американские лекции» закрепились в сознании читателей как завещание Итало Кальвино, адресованное потомкам. Курс лекций, подготовленный писателем для прочтения в Гарвардском университете в 1984 г., стал последним трудом, вышедшем из-под его пера. В своей последней книге Кальвино выделяет несколько свойств литературы, которые имеют особую ценность. Благодаря своим когнитивным функциям, стимулирующим работу ума, эти свойства, по мнению писателя, помогут будущим поколениям справиться с опасностями, таящимися в языке массмедиа, размывающем понятия, и рекламных визуальных образах, засоряющих воображение. «Американские лекции» не только позволяют взглянуть на историю и теорию литературы под неожиданным углом, но и проливают свет на творческий путь самого писателя. Размышления, содержащиеся в лекциях, прежде всего связаны с поиском новых механизмов создания литературного произведения, занимавшим писателя в последний «комбинаторный» период его творчества. В лекциях Кальвино размышляет о быстроте, равнозначной проворству, подвижности, непринужденности ведения рассказа, свойственных прежде всего восточным сказкам. С «Книгой тысячи и одной ночи» романы Кальвино «Невидимые города» и «Если однажды ночью путник» сближает рамочная композиция, способная вместить потенциально бесконечное количество вставных новелл. Как и в «Книге тысячи и одной ночи», в романе «Невидимые города» интрига рамы строится на взаимоотношениях рассказчика и правителя. Напротив, двигателем сюжета в романе «Если однажды ночью путник» становится заимствованное у Шахерезады искусство прервать рассказ в кульминационный момент развертывания сюжета. Кроме того, согласно идеям, содержащимся в лекциях, крупная форма, состоящая из одних лишь зачинов, актуализирует потенциал романа как жанра, концентрирующего свою силу именно в начале повествования. Оба рассмотренных романа лежат в русле экспериментов писателя с формой «романа-карты» или же «гиперромана», способного вместить потенциально неограниченное количество образов и сюжетных комбинаций.

© Л. Е. САБУРОВА

Ключевые слова: комбинаторный метод, постмодернизм, «Американские лекции», Итало Кальвино, итальянская литература XX в.

Для цитирования: *Сабурова Л. Е.* «Американские лекции» И. Кальвино как комментарий к романам «Невидимые города» и «Если однажды зимней ночью путник» // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 224–239.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-224-239

CC BY

Поступило в редакцию 3 марта 2023 г.; принято к печати 31 марта 2023 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024
Articles

L. E. Saburova [ab]

https://orcid.org/0000-0001-7635-6060
✉ *mila.saburova@gmail.com*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *A. M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*

"American Lectures" by Italo Calvino as commentary on the novels *Invisible Cities* and *If on a Winter's Night a Traveler*

Abstract. "American Lectures" (*Six Memos for the Next Millennium*) are well established in the minds of readers as a testament of Italo Calvino addressed to posterity. The course of lectures prepared by the writer for delivery at Harvard University in 1984 was the last work from his pen. In his last book, Calvino identifies several features of literature that are of particular value. Thanks to their mind-stimulating cognitive functions, these features, according to the writer, will help future generations cope with the dangers that are inherent in the language of media with its vague concepts and in visual promotional images that clog our imagination. "American Lectures" not only allow us to look at the history and theory of literature from an unexpected angle, but also shed light on Calvino's own creative path. The reflections contained in the lectures are primarily related to the search for new mechanisms for creating a literary work, which occupied the writer in his last, "combinatorial", period. In his lectures, Calvino reflects on speed, which is equivalent to agility, mobility, ease of storytelling, which above all are characteristic of oriental fairy tales. Calvino's novels *Invisible Cities* and *If on a Winter's Night a Traveler* are like *The Thousand and One Nights* thanks to a frame composition capable

© L. E. SABUROVA

of accommodating a potentially infinite number of inserted short stories. As in *The Thousand and One Nights*, in the novel *Invisible Cities* the plot of the frame is built on the relationship between the narrator and the ruler. By contrast, in *If on a Winter's Night a Traveler* the engine of the plot is the art, borrowed from Scheherazade, of interrupting the story at the climax of the unfolding plot. In addition, according to the ideas contained in the lectures, a large form made up solely of beginnings actualizes the potential of the novel as a genre that concentrates its power precisely at the beginning of the narrative. Both novels considered here are in line with the writer's experiments with the form of "map-novel" or "hyper-novel", capable of accommodating a potentially unlimited number of images and plot combinations.

Keywords: combinatorial method, postmodernism, "American Lectures", Italo Calvino, 20th century Italian literature

To cite this article: Saburova, L. E. (2024). "American Lectures" by Italo Calvino as commentary on the novels *Invisible Cities*, *If on a Winter's Night a Traveler*. *Shagi / Steps, 10*(1), 224–239. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-224-239



Received March 3, 2023; accepted March 31, 2023

В 1984 г. уже снискавшему к тому времени мировую известность итальянскому писателю Итало Кальвино (1923–1985) было предложено подготовить курс «Нортоновских лекций» по поэтике, до того прочитанный такими мэтрами, как Х. Л. Борхес, Т. С. Элиот и др. Кальвино сразу же согласился, сочтя предложение почетной привилегией. Материал и тему будущих выступлений писатель должен был выбрать самостоятельно.

Результатом тщательного отбора материала и интенсивной работы стали пять лекций; последнюю, шестую лекцию и возможные дополнения писатель планировал доработать уже в Америке. В сентябре 1985 г. Кальвино скоропостижно скончался, не успев отбыть в США. Так называемые «Американские лекции» были изданы после смерти писателя под названием «Шесть предложений для следующего тысячелетия» [Calvino 1995: 633–755]. Книга, отличающаяся широтой культурологического охвата и простотой изложения, очень скоро стала пользоваться популярностью не только среди специалистов, но и у самой широкой публики.

Каждая из пяти лекций Кальвино посвящена одному из свойств литературы, представляющемуся писателю особенно ценным. Эти свойства, по мнению Кальвино, непременно следует сохранить в культуре следующего тысячелетия, так как именно они являются мотором развития человеческого мышления. Таковы легкость, быстрота, точность, наглядность, многообразие. Кроме того, в книгу входит и шестая лекция, подготовленная писателем для возможного дополнительного выступления и по-

священная проблеме начала и завершения литературного произведения. В своих лекциях Кальвино намеренно нарушает каноны традиционного литературоведческого исследования по теории и истории литературы [Asor Rosa 1996]. Писатель смело проводит параллели между произведениями разных эпох и национальных традиций, обращаясь к философским и культурологическим концепциям, привлекая научную литературу из других областей знания. Представляется, что свою миссию Кальвино видел скорее в постановке задач, в приглашении читателя к диалогу, а не в разработке новой всеобъемлющей теории развития литературной мысли.

Более того, в своем последнем труде, по праву считающемся завещанием писателя, Кальвино старался предупредить современного человека об опасности, подстерегающей его в новую эпоху господства массмедиа. Согласно мысли писателя, неиссякаемый поток информации и визуальных образов может ввергнуть мир в водоворот энтропии. Безликий, утративший точность и всякую экспрессивную ценность язык СМИ, а также лавина шаблонных изображений лишают человека индивидуальности, истощают воображение, размывают понятия, а значит, притупляют способность к познанию. Ведь главная ценность литературы в понимании Кальвино заключена именно в ее особой когнитивной функции. Стремясь спасти человечество от погружения в хаос, он выделил самые близкие ему как писателю свойства литературы, о которых и собирался рассказать студентам Гарварда. Вместе с тем благодаря лекциям удается узнать о литературных предпочтениях Кальвино, особенностях его писательской кухни, проследить творческий путь. Лекции становятся ключом к пониманию всего наследия писателя [Bozzola, De Caprio 2021], но главным образом романов последнего периода, который принято называть постмодернистским или комбинаторным.

Зачастую создавая большую форму, Кальвино как будто составляет каталог разных историй, каждая из которых обладает лишь ей присущими характеристиками. Как правило, повествование выстраивается в серию новелл, окаймленных общей рамой, задающей произведению единые стиль и тональность. Переход от отдельно взятой «дискретной» истории к «континууму» письма, образующему единое целое, Кальвино осуществляет в последний период своего творчества при помощи комбинаторного метода. Такой способ письма он описывает в лекции о многообразии. Кальвино охвачен идеей максимально исчерпать многочисленные варианты развития сюжетов, установления логических связей [Milanini 1990: 29–41].

Особое место в сознании писателя занимают визуальные образы. В лекции о наглядности Кальвино признается, что именно они являются отправной точкой для создания ассоциативного ряда, вскоре выстраивающегося в историю. Кальвино предпочитает занимать позицию наблюдателя, предполагающую максимальное дистанцирование от мира вещей. Именно такая внеположенность миру способствует нетривиальному ви́дению — «остранению» [Belpoliti 2006: 5–42]. По Кальвино, «для того

чтобы увидеть, достаточно заострить зрение» [Calvino 2001: 1473]. Так рождается важный для него концепт «размышление глаза». В системе координат писателя литература превращается в плод работы «глаза-разума», побуждаемого желанием прочесть мир как «неиссякаемое пространство». Стремление каталогизировать реальность воплощается в многообразных детально проработанных описаниях как предметного мира, так и умственных процессов.

Среди самых значимых и часто встречающихся в произведениях Кальвино визуальных метафор можно назвать такие, как город, лабиринт, карта, сеть, спираль и зеркало [Belpoliti 2006: 65–108]. Эти метафоры сопряжены в сознании писателя с методами познания мира. Карта и лабиринт олицетворяют разные способы считывания действительности: первая является метафорой восприятия внешнего, доступного глазу, познаваемого мира, а вторая метафора символизирует работу ума. По мнению М. Бельполити, описание реальности посредством визуальных символов роднит Кальвино с голландскими живописцами, их объединяет желание нанести мир во всей его сложности на какую-то поверхность (будь то книжная страница или холст) [Ibid.: 44]. К примеру, город становится визуальной эмблемой, отображением размышлений человека о мире, природе и собственном «я», совокупностью человеческих идеалов и предрассудков.

* * *

В «Американских лекциях» Кальвино называет «Невидимые города» [Кальвино 2001] книгой, в которой он высказался наиболее полно. В этом романе-карте, где город выступает как метафорическое пространство ума, писатель, по его словам, «сумел совместить в одном символе все свои суждения, опыт и догадки» [Calvino 1995: 731].

С размышлениями о символическом значении образа города, кроме того, связаны статьи писателя, посвященные теории утопии Ш. Фурье. Согласно Кальвино, теория Фурье, помимо построения мира, способного удовлетворить желания каждого, подразумевает принципиально иное знание и понимание собственных чаяний. Писатель считает, что восприятие Фурье лишь как предвестника современной урбанистики приравнивает утопию к «провалившейся мечте о счастье» [Calvino 1995: 275]. Между тем Кальвино предлагает другую интерпретацию теории Фурье: «...утопия — город, который мы не способны заложить, он может построиться только сам по себе камень за камнем внутри нас, когда мы будем в силах его вообразить» [Ibid.: 281]. Литература, противопоставленная реальности и тесно связанная с мифом, в понимании Кальвино точнее всего отражает человеческие желания и страхи [Ibid.: 243]. Именно в литературной форме, следуя идее писателя, может воплотиться проекция города, воспроизводящего наше сознание.

Кальвино начал работать над книгой в 1960-е годы, время от времени заполняя страницы описаниями городов. Поначалу такие зарисовки служили писателю «дневником, в котором он фиксировал свои размыш-

ления и состояния» [Calvino 1992: 1362], как правило основанные на недавних впечатлениях от увиденного или произошедшего. По стилистике и процессу создания зарисовки, по словам Кальвино, были «схожи со стихотворениями» [Ibid.: 1359].

Идея книги о Марко Поло, между тем, появилась благодаря предложению режиссера М. Моничелли написать сценарий для будущей экранизации «Книги чудес света» Марко Поло. По мысли Моничелли, только Кальвино было под силу сохранить присущую тексту сказочную поэтичность и вместе с тем иллюзию достоверности. Несмотря на то что прославленный режиссер проехал ради нового фильма от Венеции до Пекина, картина так и не была снята. Кальвино, напротив, выполнил свое обещание и принес 50 страниц, которые, по воспоминаниям режиссера, «скорее походили не на сценарий, а на персидский гобелен» [Monicelli 1986: 72].

На презентации книги в 1972 г. одним из источников нового романа Кальвино называл «Книгу чудес света» [Calvino 1992: viii]. Как и «Книга чудес света», роман Кальвино прежде всего строится на визуальных образах, о которых повествует Марко Поло, выступающий рассказчиком. Из «Книги чудес света» в роман Кальвино переходят два города: Квинсай и Венеция. Вторым источником «Невидимых городов», по признанию автора, стала «Книга тысячи и одной ночи» [Ibid.: viv]. С нею роман Кальвино сближает рамочная композиция, способная вместить потенциально бесконечное количество вставных новелл. В «Американских лекциях» Кальвино во многом разъясняет природу своего восхищения «Тысячью и одной ночью». Свою вторую лекцию он посвящает быстроте мышления, отражающейся на структуре, стиле и содержании литературного произведения. Стремительность мысли, а следовательно, и повествования, сопряжена с проворством, подвижностью, непосредственностью. Всеми этими качествами в понимании писателя обладают прежде всего восточные сказки. Как и в «Книге тысячи и одной ночи», в романе Кальвино интрига рамы строится на взаимоотношениях рассказчика и правителя. Шахерезада сплетает истории для того, чтобы спастись от жестокости тирана, а Марко Поло наполняет пустыню правителя визуальными образами, пытаясь победить его меланхолию. В объединяющей книгу раме главным становится диалог этих двух героев: рассказчика Марко Поло и слушателя Кублай-хана, который вместе с тем играет роль комментатора, собеседника и судьи. Однако перед героем «Невидимых городов» стоит еще более сложная задача, чем перед восточной сказительницей. В беседах с Кублай-ханом требуются не занимательные сюжеты, а искусство живописца.

Беседы Марко и Кублая становятся свидетельством недоверия к словам. Поначалу Марко, не знающий восточных языков, изъясняется с ханом «прыжками, криками, исполненными изумления или страха, лаем, кликами животных или же используя предметы, которые он доставал из переметных сум» [Кальвино 2001: 152]. Именно благодаря такой особой манере общения между ними устанавливается невербальный контакт.

Как только выучивший язык Марко прибегает к помощи слов, Кублай теряет интерес к беседе. В результате в ходе развития повествования собеседники практикуют несколько форм взаимодействия: общаются жестами, располагают фигуры на шахматной доске или же без движения в тишине угадывают мысли друг друга. Главный принцип диалогического общения с Кублаем формулирует Марко Поло: «...тот, кто слушает меня, улавливает только те слова, которых ждет» [Там же: 225]. Отрицание вербальной коммуникации сообщает всей книге характер метафоры, переводящей повествование в область игры разума.

В образе Кублай-хана автор рисует мудрого и просвещенного монарха, охваченного тоской. В силу опыта и знаний Кублай понимает, что империя — «сплошная катастрофа без конца и края, что разложение ее слишком глубоко» [Кальвино 2001: 142], а его неограниченная власть ничего не стоит. Империя в свете размышлений Великого Хана приобретает планетарный характер, а Марко Поло превращается в проводника Кублая не только по отдельным невидимым городам, но и по скрытой сущности мира. Венецианский купец ценен для императора как чужеземец, смотрящий на беды империи непредвзятым взглядом. Сам император, «чужеземец для любого подданного», лишен представления о концепте дома, но небеспристрастен. Марко Поло, напротив, кажется, путешествует как раз для того, чтобы больше сблизиться с домом: «...чем чаще он воскрешал в воспоминаниях этапы своих странствий, тем более приближался к постижению ‹...› маленькой венецианской площади, где играл ребенком» [Там же: 156]. Все города, о которых повествует Марко, приобретают ясные черты лишь при сравнении с Венецией. Венеция становится прототипом всех городов, единственным настоящим городом, который пытается разгадать рассказчик. Так, Кублай-хан и Марко Поло знаменуют собой два пути постижения мира. Дорога Великого Хана лежит от внешнего к внутреннему, и, напротив, путеводной звездой Марко Поло служит «внутренняя Венеция», сквозь призму которой он познает внешнее. Путь Кублай-хана тернист и нередко приводит его в отчаяние. За «обманчивыми оболочками многообразных ценностей империи» он видит «просто кусочек струганого дерева, ничто...» [Там же: 219]. Для Марко Поло и «кусочек дерева» становится одним из звеньев мировой истории, которую он готов поведать Кублаю. Великий Хан старается разгадать идею, властвующую над миром, поэтому интересуется «аркой», а не камнями, ее составляющими, в то время как венецианец предупреждает: «Без камней нет арки» [Там же: 192] — только опираясь на малое, можно достигнуть великого. В завершение «Невидимых городов» писатель помещает своего рода рецепт возможного позитивного развития общества, вкладывая его в уста рассказчика. Признав, что «здесь и теперь» для живущих ныне сущий ад, Марко Поло рисует два пути, позволяющих избежать страданий: примириться с таким положением дел или же «распознавать в аду тех и то, что не имеет к аду отношения» [Там же: 248], а затем стараться увеличить их численность.

Оглавление романа «Невидимые города» является его неотъемлемой частью и выполняет функцию своего рода путеводителя по книге ввиду ее усложненной структуры. В предисловии Кальвино уверяет, что принцип расположения глав отличался простотой, однако в целом конструкт книги представляет собой чрезвычайно замысловатую систему. Пытаясь объяснить свою приверженность затейливым построениям, Кальвино писал: «В последние годы мне не приносит радости то, над чем я работаю, если не ставит передо мной сочинительскую задачу большой сложности, почти неразрешимую комбинаторную проблему» [Calvino 1972: 11].

Структура книги может быть изображена в виде фигуры, которую сам Кальвино называл «близкой к идеалу невесомости» [Calvino 1972: 11]. Книга разделена на девять частей, помеченных римскими цифрами, в начале и в конце каждой из которых содержатся главы без названий, обозначенные многоточиями. Все города определяют три параметра: глава, серия и порядковый номер. Три категории распределения городов предполагают три способа прочтения книги. Главы без названий представляют собой четвертый способ: это 18 фрагментов, напечатанных курсивом и составляющих сюжетную раму книги. Числа в структуре книги соотносятся с ее образным рядом [Zancan 1996: 890–899]. Если микрорамы из девяти глав сложить с 55 описаниями городов, получится число клеток на шахматной доске, которая является одним из ключевых образов повествования. Именно шахматная доска служит в воображении Кублай-хана моделью карты его империи.

Свое тяготение к столь тщательной работе со структурой Кальвино отчасти объясняет в «Американских лекциях». В лекции о точности Кальвино обращается к своему писательскому опыту. Он признается, что в последние годы, «подобно ученику, получившему задание описать звездное небо и описать жирафа» [Calvino 1995: 692], чередует эти процессы, то погружаясь в работу над структурой, то растворяясь в детальном описании — «искусстве, которым сегодня напрасно пренебрегают» [Ibid.]. В итоге в поисках точности автор следует двумя путями: с одной стороны, отказывается от случайных поворотов сюжета в пользу абстрактных схем, отражающих глобальный характер замысла, с другой — на уровне языка старается как можно точнее воспроизвести чувственный пласт действительности. В результате «Невидимые города» представляют собой работу именно в этих двух направлениях. Усложненная структура книги (присвоение главам категорий, предполагающих разные способы прочтения произведения) становится попыткой описания звездного неба, а вставные зарисовки путешествий Марко Поло (детальные изображения особенностей того или иного города) — описанием жирафа.

Вставные новеллы лишены явных интертекстуальных связей и вмещают только голос рассказчика. Описания городов выполняют функцию эмблем или аллегорических построений [Mengaldo 1975: 421]. Оба пласта текста — беседы рассказчика и правителя в рамочном повествовании и вставные зарисовки городов — не содержат прямых отсылок друг к другу и

потому могут быть прочитаны как самостоятельные повествования. Сюжетообразующая рама и вставные зарисовки разнятся и по стилю. Если диалоги Марко Поло и Кублай-хана представляют собой философские размышления, то зарисовки городов написаны ритмизованной прозой, в которой перечисления играют роль организующего текст приема, например: «...сколько всяких окон — с колонкой, мавританские, копьевидные, со стрельчатыми сводами, под витражами-лунами и витражами-розами» [Кальвино 2001: 196].

В «Американских лекциях» мы снова находим размышления о роли повторяющихся приемов, к которым в данном случае относятся перечисления. В лекции о быстроте Кальвино напоминает, что техника устного рассказа в народной традиции связана с повторами (к примеру, в сказках, построенных на преодолении серии препятствий). С детства мы испытываем радость от прослушивания историй, содержащих повторы ситуаций, фраз, формул, которые каждый раз ждем с придыханием. «Если в поэзии и песнях рифмы акцентируют ритм, — полагает Кальвино, — то в прозе именно повторяющиеся формулы рифмуются между собой, создавая определенный ритмический рисунок» [Calvino 1995: 661]. В «Невидимых городах» именно перечисления в описаниях создают эффект поэтического текста.

По признанию писателя, в название книги легла идея, согласно которой за каждым доступным взору городом скрывается другой, невидимый [Calvino 1972: 11]. Именно он представляет главный интерес и важность, обнажая подлинную сущность места и его жителей. В оглавлении невидимые города из рассказов Марко Поло сопровождаются либо ассоциацией («города и память», «города и желания», «города и знаки», «города и глаза», «города и обмены» и др.), либо наделяются характеристикой («утонченные города», «непрерывные города», «скрытые города» и др.). По звучанию названия городов похожи на старинные женские имена «византийского или восточного происхождения» [Calvino 1972: 11], что придает зарисовкам вид экзотических фантазий, не привязанных к реальности (Филлида, Евтропия, Дзирма и др.). Как потенциально бесконечен список воображаемых городов, так бесконечны и их описания, напоминающие ребусы, в которых скрыт визуальный образ или идея. Кальвино как будто стремится нанести на карту все виды возможных городов, рожденных фантазией: город-паутину; город на ходулях; город-ковер; город-драгоценность; город, где вместо воздуха грунт; город, который минуешь, не заезжая; город, который пленяет и из него не выбраться; город, которому знакомы лишь отбытия, но не возвращения; город, о котором мечтают в молодости, а достигают лишь в старости и др. Среди воображаемых городов Кальвино рисует и свой вариант свифтовской Лапуты, названный Бавкидой. Это город на ходулях, напоминающих изящные ноги фламинго. Жители Бавкиды предпочитают не спускаться на Землю, которую слишком ненавидят или же, напротив, слишком любят. Высокоразвитые

умы Бавкиды лишь неустанно разглядывают Землю в телескопы, «зачарованные собственным отсутствием» [Кальвино 2001: 188].

В первую очередь идея такого романа-карты, романа-сети соотносится с размышлениями Кальвино о современном романе, содержащимися в лекции о многообразии. Феномен множественности, по мнению писателя, нашел воплощение в современном романе, устроенном как энциклопедия. Мир в нем понимается как «система систем», в которой каждая отдельная система обусловливает другие и в свою очередь ими обусловлена. Многослойное, многообразное воссоздание мира во всей его сложности, объемности или «множественности» Кальвино называет самым серьезным вызовом для литературы. С точки зрения писателя, познание как исследование множественности стало не только главной темой модернистской литературы, но и движущей силой постмодернизма (хотя сам термин представлялся Кальвино недостаточно точным [Calvino 1995: 732]). Согласно Кальвино, сегодня уже невозможно вообразить какую-либо совокупность, которая не была бы потенциальной, предположительной, многообразной [Ibid.: 728]. По такому принципу строится роман Кальвино о невидимых городах — т. е. образах реальности, рожденных воображением.

В лекции о визуальности писатель признается, что всегда воспринимал воображение как путь проникновения в «надындивидуальное, надсубъективное», т. е. в нечто схожее с душой мира. В понимании Кальвино воображение — важнейший инструмент познания, так как основой для литературного произведения служит синтез спонтанной логики образов и сознательно выстроенного плана. Кальвино предлагает свое, близкое ему как писателю определение творческого воображения. Воображение — это гамма потенциально возможного, «того, чего нет, не было и, вероятно, никогда не будет, но гипотетически оно могло бы быть» [Calvino 1995: 710]. Писатель уверен, что черпать ресурсы из такого хранилища потенциального многообразия вариантов необходимо для любой формы познания. Ум поэта и в решающий момент ум ученого прибегают к образному ассоциативному мышлению, являющемуся самой быстрой системой установления связей и проведения отбора из бесконечных форм возможного и невозможного. Фантазия — своего рода механизм, учитывающий все существующие комбинации. Именно такой потенциально бесконечный перечень самых разнообразных комбинаций возможного и невозможного вместили в себя «Невидимые города».

* * *

Последний роман писателя «Если однажды зимней ночью путник», опубликованный в 1979 г., был во многом подготовлен размышлениями, содержащимися в провокационном выступлении Кальвино «Кибернетика и привидения» (1967) [Calvino 1995: 205–225]. Кальвино решает облечь в художественную форму идею о лидирующей роли читателя, в сознании которого и происходят самые значимые для развития литературы процессы [Nicoli 2020]. Согласно концепции Кальвино, «...произведение по-

настоящему рождается, оценивается, уничтожается или же напротив постоянно обновляется только в контакте с читающим глазом» [Ibid.: 221]. Именно этот завершающей этап жизни литературного текста, достигшего адресата, ложится в основу сюжета последнего романа писателя. Обычно находящийся за пределами рамок художественного произведения и приобретающий значимость лишь после выхода книги читатель теперь оказывается главным героем повествования. Чтение же осмыслено в книге как процесс принципиально «непоследовательный и фрагментарный», именно благодаря такой динамике приобретающий ценность: «...чтение — процесс беспредметный; точнее, подлинным его предметом является оно само» [Ibid.: 219].

В свете поставленной задачи «Если однажды зимней ночью путник» прежде всего следует рассматривать как метароман, содержащий рефлексию по поводу природы чтения, процесса письма, романа как жанра [Москалев 2009: 104–142]. Часто повествование приобретает форму пародийного осмысления постструктуралистских идей и постмодернистских техник, как будто превращаясь в наглядное пособие по умерщвлению автора и истощению потенциала всех возможных сюжетов. Авторская ирония прежде всего направлена на исследователей литературы, которые уже давно перестали интересоваться «героями и их судьбами». По сюжету романа современное литературоведение сосредоточено на таких вопросах, как «полиморфно-перверсивное желание», «гомология значимых структур», «девиантное поведение» и др. [Кальвино 2000: 99].

Этот роман Кальвино обладает рамочной композицией, в основу которой ложится повествовательный принцип, еще больше напоминающий «Книгу тысячи и одной ночи». В «Американских лекциях» Кальвино замечает, что «искусство, позволяющее Шахерезаде каждую ночь оставаться в живых, основано на умении мастерски сплетать одну историю с другой, а кроме того вовремя прервать рассказ» [Calvino 1995: 665]. Внутри метаромана о читателе и читательнице помещено десять зачинов романов, разнящихся по жанру и стилю. Каждый неоконченный роман, подобно сказкам Шахерезады, становится двигателем сюжета рамы. Такова внешняя структура книги; внутреннее построение сложнее и регулируется 42 семиотическими квадратами, составленными в соответствии с событиями, происходящими с главными героями.

Кроме того, рамочная составляющая романа «Если однажды зимней ночью путник» представляет собой один из редких примеров «ты-повествований» [Зусева-Озкан 2014: 43], в котором повествование ведется от второго лица. С одной стороны, благодаря такому приему настоящий читатель максимально идентифицирует себя с главным героем — «Читателем», а с другой — метароман приобретает диалогический характер, вовлекая читателя в размышления автора на правах собеседника. Все вставные романы, напротив, написаны от первого лица и воспринимаются как проекция воображаемых приключений читательского «ты».

Адресатом и потребителем жанра романа в книге становится «среднестатистический читатель», скорее склонный к окказиональному чтению и обладающий эклектичным вкусом. Иначе выстраиваются отношения с книгами у героини-«Читательницы». Людмила — читательница по призванию, ее претензии к прочитанному всегда четко сформулированы, а предпочтения выверены. Вместе с тем она ни в коем случае не претендует на роль профессионала, исследователя литературы. Эта позиция отдана в книге двойнику-антиподу Людмилы — ее сестре Лотарии, неспособной получать от чтения удовольствие. Людмилой, напротив, движет лишь интуитивная любовь к чтению, поэтому все вставные зачины романов обусловлены именно теми пожеланиями, которые читательница высказывает в конце каждой главы. Таким образом, повествование развивается, подчиняясь альтруистическому пристрастию к чтению.

Несмотря на то что «Читатель» становится главным героем повествования, он лишен индивидуальности, и это и позволяет каждому легко себя с ним идентифицировать. Повествование, в центре которого находится читатель, как кажется, должно было бы ослабить роль автора. Тем не менее, сохраняя характерную для фигуры читателя пассивность, против воли главный герой оказывается вовлеченным в водоворот событий, из которых не может выбраться. Неожиданно для самого себя он становится двигателем сюжета, который разворачивается вне зависимости от его решений или желаний. Читатель всерьез удручен тем, что «с недавнего времени все пошло наперекосяк. Как будто на свете остались одни незавершенные или растерянные по дороге сюжеты» [Кальвино 2000: 266]. По сути, проблематика книги завязана не на фигуре читателя как такового, а на самом процессе чтения. Миссия «Читателя» сводится к тому, чтобы сделаться потенциальным хранителем и дешифровщиком всех историй, заложенных во всех возможных книгах, которые, в сущности, составляют единую, совокупную книгу, некий универсальный прототекст. Согласно этой идее, названия вставных романов преобразуются затем в единый текст, в свою очередь становящийся новым зачином.

Не главный герой «Читатель», но процесс чтения, понятый как соприкосновение с единым прототекстом, освобождает автора от веками возложенной на него ответственности за написанное. Кальвино утверждал: «Чем дальше мы продвигаемся, различая разные слои, образующие авторское “я”, тем чаще мы замечаем, что многие из них не принадлежат автору как личности, но коллективной культуре, исторической эпохе, глубоко запрятанным свойствам человеческой натуры ‹...› может быть, это “я” — фантом, пустое место, отсутствие» [Calvino 1995: 218]. Выразителем схожих идей в книге становится знаменитый автор романов, пребывающий в творческом кризисе Сайлас Флэннери. Автор измучен обязанностью каждый раз сочинять нечто новое и завидует переписчику, который, одновременно читая и записывая, побеждает пустоту белого листа, а еще больше фальсификатору, создающему безукоризненные апокрифы, не стремясь к новизне. Флэннери восклицает: «Как дивно бы я писал, если

бы меня не было! Если бы между чистым листом бумаги и клокотанием слов и сюжетов ‹...› не возникало бы это обременительное средостение, сиречь я сам!» [Кальвино 2000: 179]. Вместе с тем именно Сайлас решает дальнейшую судьбу читателя, стараясь разлучить героя с приглянувшейся ему самому «Читательницей». Так, согласно логике повествования «Читатель» с «Читательницей» находятся внутри романа Сайласа Флэннери, который, возможно, является мистификацией переводчика Гермеса Мараны. В свете столь усложненной системы двойников, выстроенной вокруг фигуры автора, усиливается пародийная природа его функции и в рассуждениях метаромана.

Как и в прежние времена, когда «после всевозможных перипетий герой и героиня либо шли под венец, либо умирали» [Кальвино 2000: 268], союз «Читателя» и «Читательницы» завершается свадьбой, композиционно закольцовывая роман и не внося порядок в хаотичное повествование внутри рамы. Объектом рефлексии обоих читателей книги становится не столько литература в целом, сколько жанровые особенности романа. Размышляя в «Американских лекциях» о проблеме начала и завершения литературного произведения, Кальвино утверждает: несмотря на то что в теории зачин и финал выглядят как симметричные величины, они отнюдь не являются таковыми в плане эстетическом. Согласно мысли Кальвино, история литературы может похвастаться множеством запоминающихся зачинов, в то время как оригинальные по форме или содержанию финалы встречаются значительно реже. Писатель полагал, что такая диспропорция особенно характерна для жанра романа, вкладывающего все силы в момент завоевания читателя. Кальвино признается, что именно благодаря размышлениям об этой особенности жанра у него родилась идея создания романа «Если однажды зимней ночью путник», состоящего лишь из одних зачинов [Calvino 1995: 752].

Идея Кальвино заключалась в том, чтобы вставные эпизоды читались не как структуры с продуманным открытым финалом, а создавали ощущение прерванного повествования [Calvino 1992: 1382], причем в самый интригующий момент развертывания сюжета. Исходя из того, что потенциальное продолжение утеряно, но все же существует, читатель вынужден, основываясь на жанровых и стилистических характеристиках имеющегося фрагмента, мысленно восстановить недостающую часть конструкта. Характерная для литературы XX в. стратегия построения повествования на сочетании текстов разных стилистических регистров и жанровой принадлежности воплощается в книге Кальвино благодаря разнообразию вставных зачинов. Наибольшую рельефность работа в разной стилистике приобретает, когда в основе текстов лежит единая сюжетная схема. К примеру, Р. Кено в «Упражнениях в стиле» [Кено 2001] опубликовал 99 разнящихся по стилю вариантов одного и того же «случая из жизни». Фрагменты вставных романов в книге Кальвино тоже строятся по единой повествовательной схеме: главный герой, одновременно являющийся рассказчиком, попадает в нетипичную для себя ситуацию, встре-

тив героиню, а вместе с ней угрозу в лице нескольких врагов, и лишается власти над собственной жизнью. Во всех романах эти заданные обстоятельства воплощаются в зависимости от определенного типа повествования: в первом случае лишенного конкретики, запутанного и туманного; во-втором — напротив, насыщенного подробностями и физиологичного; интроспективного и наполненного символами; посвященного историческим потрясениям; жестокого и пропитанного цинизмом; продиктованного экзистенциальной тоской и навязчивыми маниями; построенного по законам геометрии; в центре которого извращенный эротизм; почвеннического и, наконец, апокалиптического. Десять представленных фрагментов романов, по словам Кальвино, относятся к тем типам повествования, которые представлялись ему «наиболее интересными» и выстраивались в своего рода «отрицательную автобиографию: романы, которые он мог бы написать, но отказался от такого замысла» [Calvino 1992: 1372]. Книга, построенная как мозаика из других ненаписанных или неоконченных произведений, коррелирует с главной идеей романа Кальвино, согласно которой «каждая книга рождается благодаря существованию других книг» [Ibid.: 1373], в результате чего природа литературы должна пониматься как принципиально интертекстуальная.

В «Американских лекциях» Кальвино признается, что мучительные сомнения, связанные с выбором начала и окончания для будущего произведения, сделали из него автора рассказов, а не романов. Свою вечную дилемму Кальвино формулирует так: «...можно ли рассказывать одну историю, когда вокруг вселенная?» [Calvino 1995: 752]. Вместе с тем он полагает, что сегодня установка «писать коротко» успешно работает и в рамках большой формы, строящейся по кумулятивному, модульному, комбинаторному принципу. Произведения с такого рода «комбинаторной структурой» писатель называет «гиперроманом» [Ibid.: 727]. По мнению Кальвино, при всей кажущейся искусственности и механистичности в итоге именно такой многосоставной конструкт обладает наибольшим потенциалом для эксперимента. Создание романа на основании ряда фиксированных правил и ограничений «не душит нарративную свободу, а, напротив, ее стимулирует» [Ibid.: 729]. В «Американских лекциях» Кальвино подтверждает, что «Если однажды зимней ночью путник» представляет собой именно гиперроман [Ibid.: 727].

* * *

Согласно размышлениям Кальвино о создании крупной литературной формы, которые мы находим в «Американских лекциях», главной задачей современного писателя становится каталогизация всех возможных вариантов и форм, потенциально заложенных в литературном произведении. Для реализации столь масштабного проекта писатель должен обратиться не столько к конструированию конкретного текста, сколько к изобретению механизма, способного генерировать другие гипотетически возможные тексты. В соответствии с такой задачей романы «Невидимые города»

и «Если однажды зимней ночью путник» построены по принципу, позволяющему превратить словесную ткань в орнамент, который бы не замыкался, а содержал потенциал к бесконечному самовоспроизведению.

Источники

Кальвино 2000 — *Кальвино И.* Если однажды зимней ночью путник / Пер. с итал. Г. Киселева // Кальвино И. Собр. соч.: [В 3 т.]. [Т. 3]: Если однажды зимней ночью путник: Роман, повесть, новеллы. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 8–269.

Кальвино 2001 — *Кальвино И.* Невидимые города / [Пер. с итал. Н. А. Ставровской] // Кальвино И. Собр. соч.: [В 3 т.]. [Т. 2]: Замок скрестившихся судеб: Романы, рассказы. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 141–249.

Кено 2001 — *Кено Р.* Упражнения в стиле / Пер. с фр. СПб.: Симпозиум, 2001.

Calvino 1972 — *Calvino I.* Nel regno di Calvinia // L'Espresso. T. 18. No. 45 (5 novembre). 1972. P. 9–13.

Calvino 1992 — *Calvino I.* Romanzi e racconti. Vol. 2. Milano: A. Mondadori, 1992.

Calvino 1995 — *Calvino I.* Saggi (1945–1985). Vol. 2. Milano: A. Mondadori, 1995.

Calvino 2001 — *Calvino I.* Lettere (1940–1985). Milano: A. Mondadori, 2001.

Литература

Москалев 2009 — *Москалев М. В.* Границы литературы в творчестве И. Кальвино: Дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2009.

Зусева-Озкан 2014 — *Зусева-Озкан В. Б.* Рамочный и вставной нарративы в метаромане И. Кальвино «Если однажды зимней ночью путник» // Narratorium. 2014. № 1 (7). С. 42–47.

Asor Rosa 1996 — *Asor Rosa A.* "Lezioni americane" di Italo Calvino // Letteratura italiana: Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria.Vol. 4. Parte 2 / A cura di A. Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1996. P. 952–996.

Belpoliti 2006 — *Belpoliti M.* L'occhio di Calvino. Torino: Einaudi, 2006.

Bozzola S., De Caprio 2001 — *Bozzola S., De Caprio C.* Forme e figure della saggistica di Calvino: Da Una pietra sopra alle Lezioni americane. Roma: Salerno, 2021.

Mengaldo 1975 — *Mengaldo P.V.* L'arco e le pietre // Mengaldo P. V. La tradizione del Novecento: Da D'Annunzio a Montale. Milano: Feltrinelli, 1975. P. 406–426.

Milanini 1990 — *Milanini C.* L'utopia discontinua: Saggio su Italo Calvino. Milano: Garzanti, 1990.

Monicelli 1986 — *Monicelli M.* L'arte della commedia / A cura di L. Codelli; Pref. di T. Pinelli. Bari: Dedalo, 1986.

Nicoli 2020 — *Nicoli E.* Italo Calvino e Lucrezio: dalla fase combinatoria alle "Lezioni americane" // Ragione e furore: Lucrezio nell'Italia contemporanea / A cura di F. Citti, D. Pellacani. Bologna: Pendragon, 2020. P. 195–212.

Zancan 1996 — *Zancan M.* Le città invisibili di Italo Calvino // Letteratura italiana: Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria.Vol. 4. Parte 2 / A cura di Asor Rosa A. Torino: Einaudi, 1996. P. 875–929.

References

Asor Rosa, A. (1996). “Lezioni americane” di Italo Calvino. In A. Asor Rosa (Ed.). *Letteratura italiana: Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria* (Vol. 4, Pt. 2, pp. 952–996). Einaudi.

Belpoliti, M. (2006). *L’occhio di Calvino*. Einaudi.

Bozzola, S., & De Caprio, C. (2012). *Forme e figure della saggistica di Calvino: Da Una pietra sopra alle Lezioni americane*. Salerno.

Mengaldo, P. V. (1975). L’arco e le pietre. In P. V. Mengaldo. *La tradizione del Novecento: Da D’Annunzio a Montale* (pp. 406–426). Feltrinelli.

Milanini, C. (1990). *L’utopia discontinua: Saggio su Italo Calvino*. Garzanti.

Monicelli, M. (1986). *L’arte della commedia* (L. Codelli, Ed., T. Pinelli, Intro.). Dedalo.

Moskalev, M. V. (2009). *Granitsy literatury v tvorchestve I. Kal’vino* [The boundaries of literature in the works of Italo Calvino] (Cand. Sci. (Philology) Diss., Lomonosov Moscow State University). (In Russian).

Nicoli, E. (2020). Italo Calvino e Lucrezio: dalla fase combinatoria alle “Lezioni americane”. In F. Citti, & D. Pellacani (Eds.). *Ragione e furore: Lucrezio nell’Italia contemporanea* (pp. 195–212). Pendragon.

Zancan, M. (1996). Le città invisibili di Italo Calvino. In A. Asor Rosa (Ed.). *Letteratura italiana: Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria* (Vol. 4, Pt. 2, pp. 875–929). Einaudi.

Zuseva-Ozkan, V. B. (2020). Ramochnyi i vstavnoi narrativy v metaromane I. Kal’vino “Esli odnazhdy zimnei noch’iu putnik” [Frame and internal narratives in the metanovel *If on a Winter’s Night a Traveller* by I. Calvino]. *Narratorium, 2014*(1, no. 7), 42–47. (In Russian).

* * *

Информация об авторе Information about the author

Людмила Евгеньевна Сабурова
кандидат филологических наук
доцент Российско-итальянского учебно-научного центра Российского государственного гуманитарного университета
Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
старший научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
✉ *mila.saburova@gmail.com*

Liudmila E. Saburova
Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Russian-Italian Educational and Scientific Center, Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Senior Research Fellow, Department of Classical Literature of the West and Comparative Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str. 25a
✉ *mila.saburova@gmail.com*

М. А. Кронгауз

https://orcid.org/0000-0003-2956-0565
✉ *mkronhaus@yandex.ru*
Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)

Стереотипы о культурных героях в комической интернет-поэзии: их развитие и разрушение

Аннотация. В статье анализируется модификация культурных стереотипов об известных людях в постфольклорном пространстве малых поэтических жанров, появившихся в интернете в 2000-х годах и обычно называемых стишками. Наиболее популярны среди них «пирожки» и «порошки». Также привлекается материал других близких жанров, представленных на сайте «Поэторий»: «экспромты», «депрессяшки», «две девятки», «артишоки». Объектом исследования становятся как реальные люди, так и вымышленные персонажи. В статье рассматриваются стишки о советском космонавте Юрии Гагарине и героях скороговорки Кларе и Карле, а также постфольклорные связи Бетховена и Ван Гога. Устанавливаются их отношения и с другими персонажами, как существующие в общем культурном пространстве (для Гагарина это Королёв, Титов и т. п.), так и появившиеся в стихотворном постфольклоре (для Гагарина это Бог и Ленин). Сближение персонажей может происходить не только на основе стереотипов, но и с опорой на случайные сходства, как внешние по отношению к языку (событие, вещь), так и языковые (например, совпадение или созвучие имен). Описывается «логика постфольклора», т. е. ассоциативные звенья, связывающие «далеких» (по времени или социальному положению) персонажей и формирующие «пантеоны» постфольклорных героев.

Ключевые слова: интернет-поэзия, новые жанры, катрен, пирожок, порошок, постфольклор, культурный стереотип, культурный герой, Гагарин, Бетховен, Ван Гог

Благодарности. Работа выполнена при поддержке гранта РНФ 19-78-10081 «Политкорректность в русском языке и в русской культуре».

Для цитирования: *Кронгауз М. А.* Стереотипы о культурных героях в комической интернет-поэзии: их развитие и разрушение // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 240–269.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-240-269



Поступило в редакцию 17 октября 2023 г.; принято к печати 9 декабря 2023 г.

© М. А. КРОНГАУЗ

M. A. Krongauz

https://orcid.org/0000-0003-2956-0565
✉ *mkronhaus@yandex.ru*
Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

Stereotypes of cultural heroes in comic Internet poetry: Their development and destruction

Abstract. ***Abstract***. The article analyzes modification of cultural stereotypes about famous people in the postfolklore space of small poetry genres that appeared on the Internet in the 2000s and are usually called *stishki* (short insignificant poems, sing. *stishok*). The most popular among them are *pirozhki* (sing. *pirozhok*) and *poroshki* (sing. *poroshok*). We also consider material from other close genres found at the website "Poetory" — https://poetory.ru: *ekspromt* (impromptu), *depressiashka* (depressing poem), *dve deviatki* (two nines), *artishok* (artichoke). Both real people and fictional characters are the object of research. The article considers *stishki* about the Soviet cosmonaut Yuri Gagarin and Clara and Karl, characters from a tongue-twister, as well as the postfolklore ties between Beethoven and Van Gogh. The article traces their ties with other characters, both those existing in a common cultural space (for Gagarin it is Korolev, Titov and the like) and those appearing in poetic postfolklore (for Gagarin these are God and Lenin). The convergence of characters can occur not only on the basis of stereotypes, but also on the basis of random similarities, both external to the language (event, thing) and linguistic (for example, coincidence or consonance of names). The "logic of postfolklore" is described, that is, associative links that connect "distant" characters (separated by time or social standing) and form pantheons of postfolklore heroes.

Keywords: Internet poetry, new genres, quatrain, *pirozhok* ('stuffed bun'), *poroshok* ('powder'), postfolklore, cultural stereotype, culture hero, Gagarin, Beethoven, Van Gogh

Acknowledgments. The work was supported by the Russian Science Foundation grant 19-78-10081, "Political correctness in the Russian language and in Russian culture".

To cite this article: Krongauz, M. A. (2024). Stereotypes of cultural heroes in comic Internet poetry: Their development and destruction. *Shagi / Steps, 10*(1), 240–269. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-240-269

Received October 17, 2023; accepted Decemder 9, 2023

© M. A. KRONGAUZ

1. О сайте «Поэторий»

Новым сетевым поэтическим жанрам[1] посвящен целый ряд лингвистических и филологических работ, и часто они начинаются подробным описанием этих жанров и мест их процветания в интернете. Среди сетевых поэтических жанров наиболее популярны «пирожки» и «порошки», появившиеся в начале XXI в. (пирожки в 2003, а порошки в 2011 г.). Популярность эту можно понимать двояко: она подразумевает и большое читательское, и довольно большое авторское сообщества[2]. Об истории пирожков и порошков можно прочесть в соответствующих статьях в Википедии, а также в целом ряде научных работ: [Дымарский 2012; Кронгауз 2019; Петренко 2017].

Наиболее полное собрание пирожков и порошков можно найти на сайте «Поэторий»[3]. На сайте есть раздел «О проекте», который начинается словами:

> Поэторий — это большой сборник представителей малых сетевых поэтических жанров, или, как их чаще всего называют в народе, пирожки, порошки и экспромты. Наш сборник постоянно пополняется и растёт.

Заканчивается же раздел так:

> Наш сайт — это попытка создать самый большой в интернете архив наилучших представителей современной сетевой поэзии. Мы собираем лучшее из лучших источников, сортируем, классифицируем и представляем вам для чтения в самом удобном виде [О проекте б. д.].

«Поэторий» предлагает минимальный поисковый аппарат, а также сортировку по жанрам, рейтингу, датам и лайкам (ил. 1).

«Поэторий» интересен и тем, что на сайте встречаются не только пирожки и порошки, но и другие жанры: «экспромты», «депрессяшки», «две девятки», «артишоки». Официального общего названия, объединяющее все малые поэтические жанры, нет, но неформально в этом значении используется слово стишки. В настоящей статье оно будет использоваться как обобщающий термин.

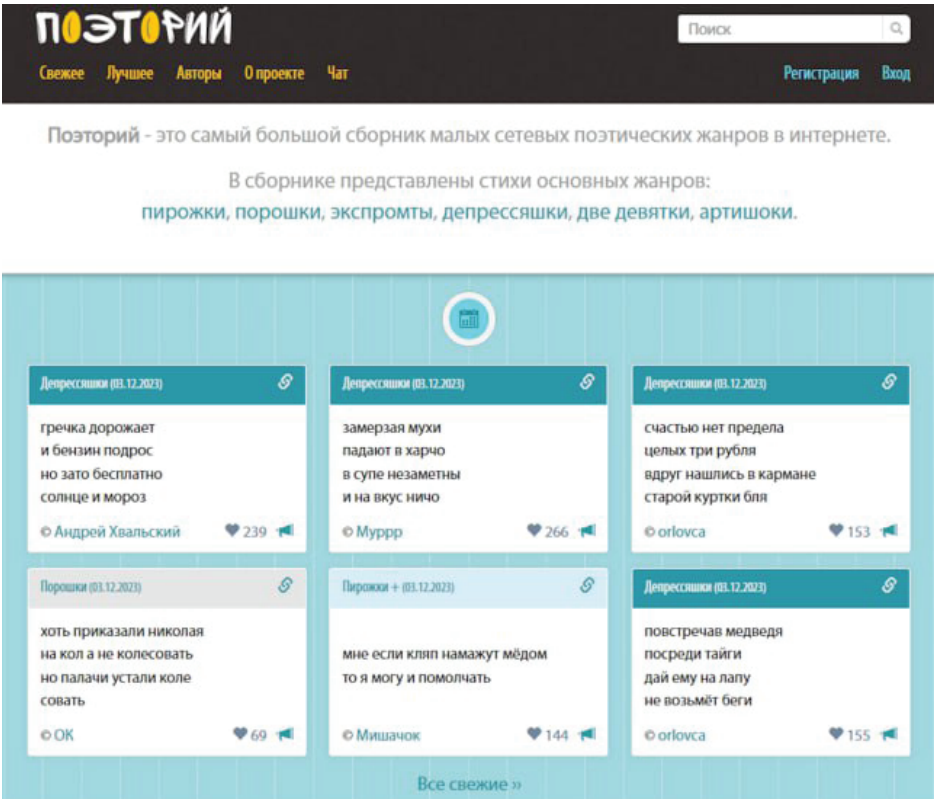
Кроме жанров, представленных на «Поэтории», в интернете упоминаются и другие: «маяки», «филашки», «лялики», «магадашки», «уходишки» [Bibigulka 2019; Стишки 2021], «полупирожки» (то же, что экспромты), «пролега» (пирожки про Олега), «про Басё и Кисё» [Олейник 2020]. Однако и названия, и сами образцы соответствующих жанров мало кому

[1] Термин *жанр* выбран здесь как наиболее общий и используемый в разных науках, в частности в лингвистике и фольклористике, например, для частушек. Литературовед, по-видимому, предпочел бы здесь термин *твердая форма*.

[2] Можно также отметить и то, что пирожки и порошки чаще других новых сетевых поэтических жанров становятся предметом исследования. Подробный обзор литературы см. в [Кронгауз 2019], а также в [Шмелева 2016; Ковшова 2023].

[3] URL: https://poetory.ru.

известны. Если учесть еще и общие генетические связи стишков, представленных на «Поэтории», включая большое пересечение авторов, то наиболее выгодной исследовательской стратегией будет сосредоточиться на этом сайте и шести названных выше жанрах. Они действительно задают общее поэтическое пространство, хотя основные закономерности, полученные в результате анализа, касаются в первую очередь двух жанров — пирожков и порошков.



Ил. 1. *Сайт «Поэторий». Скриншот. 3 декабря 2023 г.*

Fig. 1. *Website "Poetorii". December 3, 2023*

Следует отметить один важный принцип работы с сайтом «Поэторий»: в статье в основном цитируются и учитываются стишки с высоким рейтингом и большим количеством лайков, потому что на сайте, учитывая его полноту, много откровенной графомании, далеко не всегда поддающейся закономерностям. Высокая пользовательская оценка позволяет отсечь самые бессмысленные и случайные стишки.

2. О стишках

Прежде чем представить малые поэтические жанры с сайта «Поэторий», нужно упомянуть статистические данные, т. е. обозначить и общее количество стишков на сайте, и распределение их по жанрам[4]:

пирожки: 49 720	порошки: 32 884
депрессяшки: 15 650	экспромты: 7544
две девятки: 6731	артишоки: 2139
	ВСЕГО: 114 668

Из этих цифр видно, что общее количество пирожков и порошков составляет чуть более 72% от всех стишков. Понятно, что в основном в работе учитывались именно эти жанры.

Пришло время представить жанры и описать жанровые особенности, но прежде надо сказать об основных правилах представления стишков, чтобы не слишком удивить непосвященного читателя.

1. Имя автора заменено ником, сетевым псевдонимом, который пишется после последней строки стихотворения.

2. Используются только строчные буквы.

3. Отсутствуют знаки препинания (включая дефис).

Представлю жанры последовательно в соответствии с количеством стишков на сайте: от популярных к непопулярным.

П и р о ж к и — это катрены, т. е. самостоятельные завершенные четверостишия, которые написаны четырехстопным ямбом с чередованием женских и мужских клаузул. Это означает, что количество слогов в строках таково: 9 — 8 — 9 — 8. Рифм в пирожках нет. Вот примеры пирожков:

когда не стало интернета
мы вышли из своих домов
друг друга трогали руками
пытались даже говорить
© Arhistratig

аркадий пишет напоследок
что никого мол не винит
но вдруг зачеркивает строчку
и пишет пишет имена
© garwuf

П о р о ш к и исторически основаны на пирожках, но имеют два формальных отличия. Это также катрены, написанные четырехстопным ямбом с чередованием женских и мужских клаузул. Однако, во-первых, 4-я строка усечена в них до двух слогов: 9 — 8 — 9 — 2. Во-вторых, в порошках 4-я усеченная строка рифмуется со 2-й. Вот примеры порошков:

[4] В этом случае, как и во всех остальных, данные интернета приводятся по состоянию на 16 октября 2023 г.

полжизни ожидаешь счастья
но на каком то рубеже
вдруг понимаешь счастье было
уже
© tolegor

секрет покоя заключался
в наипростейшей из идей
не принимайте близко к сердцу
людей
© Цай

Депрессяшки — это катрены, написанные хореем с чередованием женских и мужских клаузул. Количество слогов в строках: 6 — 5 — 6 — 5. Рифмуются 2-я и 4-я строки. Хотя название вроде бы должно накладывать ограничения на содержание стихотворений, но в действительности оно чрезвычайно разнообразно. Примеры депрессяшек:

я был счастлив целых
сорок пять минут
дольше постеснялся
люди не поймут
© ksenku

что не ставит лайки
не переживай
может просто умер
друг твой николай
© Сыр muzz dingo

Слово экспромт может использоваться по отношению к стихам в нескольких значениях. Во-первых, в словарном значении: «Краткое стихотворение, сочиняемое без подготовки, под влиянием непосредственного чувства» [Квятковский 1940: 230]. Во-вторых, применительно к коротким стихотворениям авторов Mindless Arts Group[5]: одно или несколько четверостиший (но также реже и двустишия), написанные ямбом с количеством слогов в строках 9 — 8 — 9 — 8, последняя строка может быть усеченной, рифма может быть, но может и отсутствовать.

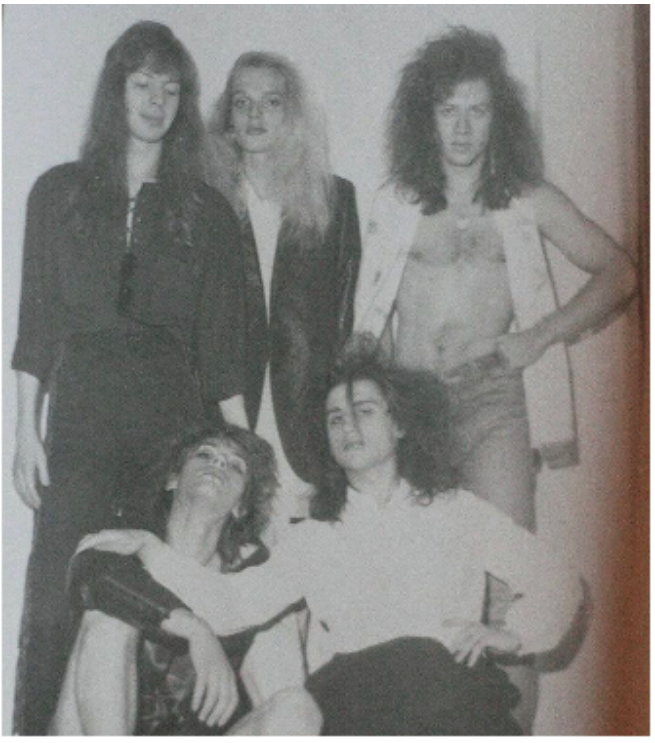
Наконец, в-третьих, это строго формально определенный подвид стишков: самостоятельное законченное двустишие, написанное без рифмы ямбом с количеством слогов в строке: 9 — 8. Экспромты в последнем значении формально составляют половину пирожка и иногда называются полупирожками. Вот примеры экспромтов:

о том что я вас пожалела
я пожалела много раз
© dingo

[5] Ленинградское неформальное творческое объединение (или группа), о котором подробнее будет сказано несколькими абзацами ниже.

не надо делать мне как лучше
оставьте мне как хорошо
© bazzlan

Как сама Mindless Arts Group, так и ее экспромты заслуживают отдельного комментария. По свидетельству Елены Леонидовны Казаниной[6], жены одного из участников группы Валерия Антонова (псевдоним Weller), «первоначальное ядро творческого коллектива составляли так называемые “профессорские сынки”: Георгий Наумов (1970–2006, псевдоним George); Артем Денисов (род. 1970, псевдоним Thomas); Денис Макеев (род. 1971, псевдоним Dennis). К ним присоединились: Сергей Иванов, Вадим Мальцев, Валерий Антонов, Илья Вихарев, Константин Батюков, Александр Корбуков и другие» (см. ил. 2).



Ил. 2. *Mindless Arts Group. Слева направо в верхнем ряду: Вадим Мальцев (Randy), Георгий Наумов (George), Артём Денисов (Thomas); в нижнем ряду Сергей Иванов (Vanning) и Денис Макеев (Dennis)*

Fig 2. *Mindless Arts Group. From left to right in top row: Vadim Maltsev (Randy), Georgy Naumov (George), Artyom Denisov (Thomas); in the bottom row are Sergei Ivanov (Vanning) and Denis Makeev (Dennis)*

[6] Елена Леонидовна написала мне личное письмо, которое я цитирую и пересказываю. Информация об объединении и его участниках, а также фотография взяты из этого письма.

Важно отметить, что слово *экспромт* в творчестве Mindless Arts Group изначально возникло как раз в основном словарном значении. После того как 11 июня 1987 г. Георгию Наумову подарили на день рождения магнитофон «Весна», у участников группы возникла идея создания абсурдных стихотворных импровизаций, когда присутствующие по очереди произносят придуманную экспромтом строчку, а далее четверостишие складывается в полноценное произведение, то есть речь шла о сочинении стихов без подготовки. Эти экспромты стали прообразом для порошков. Создатель порошков Алексей Соловьев (ник соловей) опирался, кроме пирожков, на творчество авторов Mindless Arts Group. На сайте «Порошки» (http://poroshokuhodi.ru/history.html), в частности, представлено их стихотворение, который полностью соответствует стихотворным требованиям к порошкам:

В плену аборигенов стонет
Отважный Леонард Кокто:
Ему засовывают в ноздри
Пальто.

Две девятки — это самостоятельное и законченное двустишие, написанное ямбом. В обеих строках по 9 слогов, и они рифмуются. Вот примеры:

в обитель пьянства и разврата
мне не даёт попасть зарплата
© мама тата

раз ты кричишь я жмот и нытик
верни из турции магнитик
© aleks

Наконец, артишок, самый редкий жанр из стишков, — это катрен с перекрестной рифмой. Количество слогов в строках: 11 — 9 — 11 — 2, т. е. последняя строка усечена. Три первых строки катрена написаны амфибрахием, а последняя четвертая — хореем. Вот два примера:

подумай планируя жизненный путь
зачем в универ после школы
ты молод и дерзок и можешь свернуть
роллы
© Умзар

душа безмятежно ночами спала
но глупое жадное тело
всё что не успели убрать со стола
ело
© Трехдюймовочка

3. Характерные черты стишков и типичные характеристики текста в интернете

Названные выше особенности представления стишков далеко не случайны, хотя исследователи не всегда интерпретируют их одинаковым образом. Можно говорить о единодушии только в отношении первого пункта, касающегося представления автора. И использование вместо фамилии ника, и помещение ника после стишка, а не перед ним, способствуют понижению роли автора, а в конечном счете его утрате. Действительно, при цитировании стишков как в социальных сетях и блогах, так и в СМИ ник, как правило, просто исчезает. Популярность стишков не привела к появлению популярных, известных за пределами узкого сообщества авторов. Это показательно, потому что для одностиший, где нет такого общего поглощающего пространства и таких правил представления, фигура автора сохраняет ценность[7]. С конца XX в. и в XXI в. широкой известностью пользуется Владимир Вишневский и его отдельные одностишия: «Любимая, да ты и собеседник?!.», «О как внезапно кончился диван!..» и др. Не так широко, но все же известны и другие авторы одностиший, например Наталья Резник («Я всех умней, но это незаметно»; «Сегодня дел полно! Во-первых, завтрак...») или Леонид Либкинд («Безумствовать старайтесь осторожно»; «Да, мысль пришла, но оказалась задней»).

Постепенная потеря авторства в стишках приводит к тому, что они воспринимаются как коллективное, т. е. по сути народное творчество, тем более что в произведениях разных авторов присутствует своеобразная перекличка тем и мотивов.

Менее однозначно понимается особый орфографическо-пунктуационный режим пространства стишков. К отсутствию прописных букв и знаков препинания добавляется и возможная фонетическая запись (*вапще*, *ща* и т. п.), особенно принципиальная в случае экспликации скрытых слогов. Так, в разделе «Правила» на сайте «Перашковая» прямо сказано: «Скрытые слоги следует прописывать явно (аббревиатуры и в некоторых случаях пётыр и театыр)» [Правила б. д.]. На мой взгляд, отказ от следования принципиальным правилам орфографии и пунктуации, служащим для структурирования письменного текста, приближает текст стишков к устной форме, что отчасти подтверждается и элементами письма, основанного на фонетическом принципе. Отсутствие структурирования в письменном тексте создает эффект монотонного бормотания, хотя в стишках он довольно поверхностный, потому что, как правило, при их прочтении не возникает проблем с интонацией, смысловым ударением и т. п. Важно понимать, что тяготение к устности в целом характерно для текстов в интернете. Близкое понимание приема высказывает и С. Н. Пе-

[7] В стиховедении для самостоятельного одностишия используются термины *моностих* и *одностроk*. В русской поэзии среди авторов моностихов Н. Карамзин, В. Брюсов, К. Бальмонт, И. Сельвинский, Г. Айги и многие другие. См. наиболее подробное исследование моностихов: [Кузьмин 2016].

тренко: «Текст пирожков подчиняется строгой регламентации и набирается строчными буквами, без знаков препинания. Это своеобразная имитация устной речи, характерная для языка членов интернет-сообщества: “возьми любой момент из детства / нет нет вот этот не бери / и этот тоже брать не надо / а это што ещо за дрянь”. Графическая монотонность снимает “излишнюю” патетику текста и усиливает комический эффект» [Петренко 2017: 20]. В принципе, отказ от прописных букв и знаков препинания может иметь и другие цели, но вместе с названными выше приемами и в рамках фольклорного пространства (см. следующий раздел) это приближает письменную речь к устной.

Более того, стишки в определенном смысле можно считать эталонными или типическими сетевыми текстами. Чтобы более наглядно показать это, рассмотрим типические характеристики сетевого текста, наряду с уже обсужденными анонимностью, разговорностью и пренебрежением орфографией и пунктуацией: краткость, комичность, наличие игры (в том числе языковой), конфликтность.

Выше было сказано об ослабленной выраженности авторства стишков. Формально они не анонимны, но склонны к потере автора и приобретению черт народности. Далее, для них свойственно даже не пренебрежение пунктуацией и прописными буквами, а полный отказ от них. Именно это сближает их с устной речью, что поддерживается использованием специальных лексических средств, характерных для устной речи в большей степени, чем для письменной: разговорной лексики, просторечия, брани.

Стишки относятся к короткой поэтической форме — это дву- или четверостишия. Для их обозначения также используется термин микропоэзия, например в [Проценко 2020; Ковшова 2023]. Комизм не является обязательной чертой стишков, т. е. свойствен не каждому отдельному стишку. Так, пирожки часто бывают философичны и даже печальны. Вот несколько примеров (см. также примеры выше):

ужели мама ты не видишь
какая в окнах чернота
прошу тебя не надо в садик
сквозь этот космос ледяной
© Ыыыыть

сперва жена моя сбежала
потом собака и коты
сейчас смотрю как трудно рыбкам
аквариум толкать к дверям
© Severus

Тем не менее комизм и юмор характерны для многих стишков, особенно порошков, артишоков и депрессяшек, хотя это может быть особый юмор — печальный, парадоксальный, злой, черный. В [Кронгауз 2019] описан особый механизм порождения юмора в порошках, привязанный

к укороченной строке. Стишки пропитаны игровой стихией, в том числе и языковой игрой. Важным инструментом создания комизма становится каламбур[8] в широком смысле слова, т. е. с участием не только имен нарицательных, но и собственных. Это видно в рассмотренных ниже примерах со стишками о Бетховене, где смешиваются композитор и сенбернар.

Конфликтность — одно из принципиальных свойств интернет-коммуникации, — реализуется, например в порошках, особым образом. Конфликт возникает между двумя частями порошка, причем последняя — пуант — фактически отменяет первую или по крайней мере заставляет ее переосмыслить [Кронгауз 2019].

Стишкам в той или иной степени свойственны все типические черты интернет-текста, что позволяет отнести их к прототипической интернет-литературе, называемой также сетературой.

4. О постфольклоре и постфольклорном пространстве стишков

С. Ю. Неклюдов ввел понятие пост-фольклора, противопоставив таким образом новую городскую традицию традиционному сельскому фольклору: «А может быть, правильнее считать, что “эпоха фольклора” (сначала “архаического”, а затем и “классического”) безвозвратно миновала, и перед нами — совершенно новое явление, для которого следует искать соответствующее название, ну, скажем, пост-фольклор?» [Неклюдов 1995: 4]. Он прямо не говорит об интернет-фольклоре, но характеристики постфольклора как будто бы напоминают об этом: «Городские традиции порождают свои собственные тексты, распространяющиеся как в устной, так и в письменной форме, причем оба канала коммуникации тесно переплетены» [Там же: 3]. По мере популяризации термина он стал писаться слитно: *постфольклор*. Этот термин, безусловно, стал использоваться и применительно к интернету. Так, в статье «Интернет-фольклор» в Википедии на русском языке приводится целый ряд синонимических выражений, среди которых и *постфольклор*, и *сетевой фольклор*, и *нетлор*, и *киберлор*, и др.

Применение термина *постфольклор* к сетевому творчеству подхватывает С. Н. Петренко и говорит уже непосредственно о пирожках и порошках: [Петренко 2014a; 2014b]. В диссертации Петренко два раздела четвертой главы (4.2. Генезис и поэтика стишков-пирожков и 4.3. Стишки-порошки как жанровая разновидность сетевой поэзии) посвящены этим жанрам, которые сравниваются, с одной стороны, с частушками-нескладухами, а с другой стороны, с творчеством Д. Хармса, А. Введенского, Н. Олейникова и в целом с русской абсурдистской традицией. Основой сравнения становится установка на абсурд и присутствие поэтики нонсенса. Также отмечается, что авторство носит условный характер, поскольку автор неразличим за сетевым псевдонимом, что свидетельствует о появлении связей нового типа — фольклорно-литературного гипертекста [Петренко 2017: 19–21].

[8] «Игра слов (франц. calembour), использование многозначности (полисемии), омонимии или звукового сходства слов с целью достижения комич.[еского] эффекта» [ЛЭС: 145].

К. А. Щукина также подчеркивает промежуточный характер сетевых поэтических жанров — полулитературный и полуфольклорный — и относит их к городскому фольклору [Щукина 2015: 49–50]. Она отмечает их вторичный или даже третичный характер, который дает возможность, с одной стороны, приращения смысла за счет прецедентных текстов, а с другой — и переосмысления этих текстов. Щукина также говорит о прецедентных именах, которые редко встречаются изолированно и обычно соединяются с прецедентными ситуациями или высказываниями [Там же: 52]. Наконец, она отмечает, что «зачастую в рамках одного стихотворения используются разнопорядковые или порой несовместимые понятия. Отсылка к другому тексту в значительной степени расширяет смысловое и коннотативное поле пирожков и порошков» [Там же: 54].

Об использовании в стишках прецедентных имен и текстов говорят и другие авторы [Гуторенко 2017: 96; Ковшова 2023], но кажется, что обращение к этим понятиям не имеет очевидной объяснительной силы, поскольку это явление можно описывать и более простым способом.

К понятию лингвистической креативности обращается И. А. Чемезова, ставя задачу выделения стратегий языковой игры, используемых в порошках, и опираясь на понятие прецедентной единицы. Так, она говорит о снижении, опрокидывании смыслов исходной прецедентной единицы за счет введения новых словных компонентов [Чемезова 2019: 156]. Далее она говорит о нанизывании прецедентных единиц в одном стихотворении по принципу цепочки [Там же: 157], о контаминации прецедентных ситуаций как принципа оценки социально значимого факта [Там же: 158] и других стратегиях.

Одним из образцовых примеров текстов, связанных с постфольклорным пространством, можно считать садистские стишки [Петренко 2017 (гл. 3)], имеющие достаточно четкую форму и рассматриваемые многими исследователями как один из возможных источников интернет-стишков[9]. С ними часто смешивают стихи Олега Григорьева, но в процессе перехода из литературного пространства в фольклорное они меняют форму, становясь ритмически более гладкими. Вот, например, оригинальные стихи О. Григорьева:

Я спросил электрика Петрова:
— Для чего ты намотал на шею провод?
Петров мне ничего не отвечает,
Висит и только ботами качает.

и

Девочка красивая
В кустах лежит нагой.
Другой бы изнасиловал,
А я лишь пнул ногой.

[9] См.: «На основе прежних жанров появились и новые: например, частушка и садистский стишок стали основой для появления пирожков и депресняшек...» [Грамматчикова, Хоруженко 2017: 43].

А вот в каком виде их можно найти в интернете (в том числе и без указания автора):

Я спросил электрика Петрова:
— Ты зачем надел на шею провод?
Ничего Петров не отвечает,
Только тихо ботами качает...

и

Вот девушка красивая
В кустах лежит нагой —
Другой бы изнасиловал,
А я — лишь пнул ногой.

Для настоящего исследования важно понимание корпуса стишков как постфольклорного пространства по следующим причинам: во-первых, в этом случае мы можем говорить об общих свойствах самих стишков, игнорируя авторскую специфику; во-вторых, мы можем рассматривать персонажей во всем пространстве (на всем корпусе), т. е. характеры и биографии персонажей формируются не в рамках одного стишка или в рамках творчества одного автора, а во всей совокупности стишков, где они упоминаются. Конечно, постфольклорное пространство не столь гомогенно, чтобы исключить возможные противоречия и в биографии, и в характерах. Скажем, судьба *Элвиса Пресли* в стишках противоречива: он и умер, и жив, и остался на Земле, и улетел в космос:

к воротам в рай подходит элвис
в одеждах белых и босой
живей чем ленин но мертвее
чем цой
© H_N

а после пятого стакана
мне кот василий рассказал
что элвис жив и нянчит внуков
по слухам где то под читой
© vereschagin

панк рок не умер он как элвис
в тарелке улетел домой
теперь с сатурна и венеры
сюда транслирует гриндэй
© пунк

фанаты элвиса ликуют
они услышали в метро
что элвис жыв и скоро будет
на их раёне выступать
© supposedly-me

Но в данном случае неопределенность судьбы *Элвиса Пресли* в постфольклорном пространстве стишков не отличается от неопределенности его судьбы в мифах, его окружающих. Эта неопределенность в стишках подчеркивается еще и неточностью информации и сомнительностью источников: «после пятого стакана / мне кот василий рассказал», «фанаты ‹...› / услышали в метро».

Персонажи стишков отчетливо делятся на две группы: во-первых, реальные люди и персонажи других произведений, о которых нам что-то известно заранее до чтения стишков и независимо от него (их имена обычно и называют прецедентными), во-вторых, новые персонажи, о которых нам известны только имена и, возможно, другая информация, содержащаяся в самих стишках. К первой группе относятся *Владимир Ильич Ленин*, *Александр Сергеевич Пушкин*, *Юрий Гагарин*, *Людвиг ван Бетховен*, *Ван Гог*, *Василий Иванович Чапаев*, *Клара* и *Карл* и др., а ко второй — *Олег*, *Николай*, *Аркадий*, *Оксана*, *Зухра* и др. Имя *Пётр* (или *Пётыр*)[10] может в принципе относиться и к первой, и ко второй группе. В первом случае это апостол *Пётр*, а во втором — некий *Пётр*, о котором мы ничего не знаем (кроме сказанного в стишке). В случае с *Олегом*, *Оксаной* и другими именно общее постфольклорное пространство подталкивает нас к тому, что речь идет об одном *Олеге* и одной *Оксане*, а не множестве разных *Олегов* и *Оксан*, что в свою очередь позволяет нам, объединив сведения из разных стишков, сформировать определенный типаж, а возможно, и биографические черты *Олега* и *Оксаны* [Ковшова 2023]. Автор нового стишка об *Олеге* или *Оксане* должен учитывать уже выделенную ранее характеристику персонажа. Стишки о *Пушкине* или *Ленине* должны учитывать общеизвестную информацию об этих людях, но могут отталкиваться от нее, развивать новые черты, придумывать новые биографические подробности, в общем, рисовать новые портреты, учитывая старые.

Следует отметить и существование странных персонажей, например конструктов типа *исус иванович чапаев* или *людвиг обиван бетховен*. В стишках о них просвечивают исходные персонажи. Продемонстрирую это на примере *винсента васильевича ван гоголя* или просто *ван гоголя*, о котором в корпусе «Поэтория» встречается несколько стишков разных авторов:

винсент васильевич ван гоголь
писал с натуры отчий дом
в нём нос и уши уживались
с трудом
© bro

ван гоголь уши отрезает
одно кладёт в большой конверт
а на второе долго смотрит
потом в сердцах бросает в печь
© kingpest

[10] Следует сказать, что все имена и слово *Бог* в стишках пишутся строчными буквами, но в тексте статьи они начинаются с прописной в соответствии с правилами орфографии.

ван гоголь ухо вмиг отрезав
и инфернально хохоча
швыряет в печь его но ухо
горит так скажем не ахти
© the аху

винсент васильевич ван гоголь
второе ухо просто сжог
© Вороныч

Конструкт (*винсент васильевич*) *ван гоголь* возникает, по-видимому, из-за созвучия и частичного пересечения двух имен (*Ван* (*Гог*)*оль*) и соединяет известные факты двух биографий: отрезанное ухо (от Ван Гога) и факт сожжения рукописи (от Гоголя). Отрезанное ухо подставляется в культурный стереотип вместо рукописи, и возникает составной персонаж со своей судьбой. Впрочем, возможны вариации: сжигается как раз другое ухо, а отрезаются при этом сразу два. И лишь в одном стишке сожжение отсутствует, а обыгрывается потеря уха у Ван Гога и носа в одноименной повести Гоголя, из чего вытекает, что в отчем доме, который рисует *Ван Гоголь*, нос и уши «уживались с трудом».

Некоторое несовпадение в деталях в судьбе *Ван Гоголя* не так важно для постфольклорного пространства, важнее, что у него есть проблемы с ушами, которые он отрезает и сжигает, и эта проблема фиксируется сразу в нескольких стишках.

Прежде чем перейти к анализу биографии и характера следующего известного персонажа, отмечу еще одну особенность — смешение двух одноименных персонажей, что, как уже сказано выше, можно считать видом каламбура:

бетховен дома без хозяев
грустя с роялем тет а тет
соседской суке пишет струнный
квартет
© томат

бетховену хочу отдельно
сказать спасибо что живой
пример для сук московской сторо
жевой
© Олег Олег

Важно сказать, что *Бетховен* является не только фамилией великого композитора, но и именем собаки породы сенбернар, героя одноименного фильма (1992)[11], названного в честь композитора. В этих порошках композитор как бы превращается в сенбернара, точнее говоря, естествен-

[11] Фильм имел продолжение в виде нескольких фильмов, анимационного сериала и видеоигр.

ное восприятие *Бетховена* как композитора[12] ставится под сомнение: упоминание суки заставляет нас возвращаться к первым строкам и переосмыслять их. Строго говоря, в первом порошке нельзя принять окончательное решение, потому что Бетховен совмещает черты композитора и сенбернара: с одной стороны, он сочиняет музыку, с другой — упоминание суки и хозяев сдвигает восприятие в сторону собаки.

Этот механизм совмещения двух персонажей в одном, по сути, является одним из механизмов каламбурной языковой игры. Вот ее пример в чистом виде:

сизиф лежит и отдыхает
расслаблен и со всеми мил
и каждый сразу понимает
вкатил
© Антон Зуев

В этом порошке глагол *вкатить* может значить и ‘поднять камень на гору’ (что и было главной задачей Сизифа, которую он не может решить), и ‘употребить алкоголь или наркотики’. Оба действия могут иметь в качестве последствий отдых и расслабленность, так что контекст не помогает сделать выбор.

Еще один интересный пример показывает действие каламбурного механизма при выборе между именами нарицательным и собственным:

бетховен от настойки клюквы
и баха спросит а не глюк вы
© INNI

Отсутствие прописных букв в стишках не позволяет определить, что или кого обозначает слово *глюк*. Это может быть и немецкий композитор Кристоф Виллибальд фон Глюк, и жаргонизм со значением ‘галлюцинация’. Настойка клюквы может привести к опьянению, а оно, в свою очередь, может привести и к путанице Баха и Глюка, и к появлению галлюцинации в виде Баха. Конечно, можно вспомнить, что Бах умер до рождения Бетховена, так что быть собеседником Бетховена он мог именно как галлюцинация, т. е. глюк, но эта информация не является общеизвестной для читателей, следовательно, здесь можно увидеть полноценный и неразрешимый каламбур.

5. Задача работы

Исходя из всего сказанного, можно определить задачу настоящей работы, которая состоит в рассмотрении связей и отношений персонажей в постфольклорном пространстве стишков в сравнении с культурными

[12] В иерархии одноименных людей или персонажей, как правило, существует один — выделенный, наиболее известный или близкий говорящему. Если имя используется без оговорок, то имеется в виду именно он. Так, среди многочисленных Толстых выделенным является Лев Николаевич. Это же можно сказать и о Людвиге ван Бетховене.

стереотипами о них, существующими вне этого пространства. В качестве представителя реально живших людей я выбираю первого космонавта и одного из популярных героев стишков Юрия Гагарина. Благодаря популярности Гагарина «средний» читатель стишков обладает определенным набором знаний о нем — иногда, впрочем, мифического характера. Именно эта общеизвестная информация и будет в дальнейшем называться культурными стереотипами. В пространстве постфольклора эти культурные стереотипы развиваются и обогащаются, но также могут отменяться, иначе интерпретироваться, обыгрываться, модифицироваться и т. д., т. е. жизнь героя продолжается. Например, могут домысливаться новые факты биографии, новые связи и отношения, в результате чего можно говорить о создании постфольклорного пантеона героя, в который входят не только его реальные друзья и коллеги, но и другие исторические персонажи, которых не ожидаешь увидеть рядом с ним. Это даже не всегда продолжение жизни в строгом смысле слова. Скорее здесь уместно использовать кинематографическую лексику: сиквел, приквел, спин-офф, ремейк и в особенности — ребут[13].

В качестве литературных персонажей, чья жизнь продолжается в постфольклорном пространстве, я выбираю известную пару из скороговорки — Клару и Карла с необычайно бедным набором культурных стереотипов. Все, что мы о них знаем, сводится к известной скороговорке. Однако, как показывает исследование, и здесь создается своего рода пантеон, общий для обоих героев, основанный и на известном сюжете, и на сближении героев с одноименными лицами.

6. Карл и Клара

Начну рассмотрение функционирования персонажей в постфольклорном пространстве с пары *Клара* и *Карл*, пришедших к нам из скороговорки *Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет*. Есть и другие варианты этой скороговорки, в том числе и дополнения, но этот значительно более известный. Именно на него опираются и стишки, не учитывая информацию о том, что, например, Кларе приписываются такие характеристики, как королева, карлица, краля и т. п.[14]

По запросу [карл клар] поисковая система на «Поэтории» предлагает 32 стишка. В целом ряде из них персонажи скороговорки смешиваются, как Бетховен или Ван Гоголь, с реальными людьми: Кларой Цеткин, Кар-

[13] В переводе с английского «перезагрузка». Если ремейк строится на базисе прошлой киноработы и использует тот же сюжет с теми же персонажами, то ребут предлагает совершенно новый взгляд на персонажей и происходящее в целом.

[14] Вот, например, дополненный вариант:

Карл у Клары украл кораллы,
А Клара у Карла украла кларнет.
Королева Клара сильно карала
Кавалера Карла за кражу кораллов!

лом Либкнехтом или даже Карлом Марксом. Цеткин, в частности, опознается по появлению ее подруги Розы Люксембург:

чтоб испортить дамам
праздничный досуг
карл украл у клары
розу люксембург
© ОК

карл либкнехт вместе с кларой цеткин
шли по этапу за урал
а начиналось всё с кларнетов
с коралл
© ай эм

карл маркс украл у клары цеткин
кораллов алых поцелуй
у карла на усах помада
у клары волос на губе
© i-mel

у клары карл украл кораллы
а клара сперла капитал
© Борис Борукаев

В последнем стишке, хотя и не обязательно, на Карла Маркса указывает *капитал*.

Появляются в стишках и другие, возможно менее ожидаемые Карлы и Клары:

кораллы будулай у карла
намедни выиграл в очко
и возвратил хозяйке кларе
лучко
© bespamiatnyh

слыхал украла клара цеткин
кларнет у карла фаберже
© Серёга

доструга буратину
задумался довольный карл[15]
куда б теперь приделать кларин
коралл
© ВайшуМайт

Характеры Клары и Карла в каком-то смысле обогащаются за счет информации о реальных Кларе (Цеткин, Лучко[16]) и Карле (Либкнехте,

[15] В Карле благодаря имени Буратина мы узнаем папу Карло.

[16] Советская актриса Клара Лучко сыграла жену цыгана Будулая в фильмах «Цыган» (1979) и «Возвращение Будулая» (1985).

Марксе, Фаберже). Но стоит вернуться к скороговорке и посмотреть, как развиваются события и отношения канонических персонажей. Собственно, возможностей две, и обе отрабатываются в стишках. Первая, пессимистическая, означает неизбежную старость персонажей и пришедшую с ней усталость.

кларнет от старости рассохся
и потускнел давно коралл
иных уж нет далече клара
и карл
© Трехдюймовочка

лежат нетронуты кораллы
и потускнел в углу кларнет
не то чтоб карлов не хватает
клар нет
© iДасукин

Но чаще встречается оптимистичное развитие событий, когда герои сохраняют первоначальную страстность:

пусть карл и клара постарели
но пронеся сквозь годы страсть
всё смотрят что бы друг у друга
украсть
© колик

войдя во вкус у карла клара
украла за истекший год
тромбон волынку вувузелу
фагот
© Нестер Пим

апофеоз хищений карла
украл у клары куллинан
сложнее кларе клара тырит
орган
© o-znake

Наряду с развитием ситуации в стишках присутствует и ее переинтерпретация: Клара и Карл крадут не только то, что названо в скороговорке, а кларнет и коралл оказываются не тем, чем кажутся:

поганец карл украл у клары
невинность лыжи и пальто
шапо часы но до народа
дошли кораллы и кларнет
© Станислав Шпалегов

вооружившись бас кларнетом
в квартиру проникал карлсон
и крал у клары не кораллы
крал сон
© колик

карл кларнетом водит
кларе по устам
он хотел кораллом
но коралл устал
© Старик Земляникин

карл украл у клары
восемнадцать лет
впрочем всё взаимно
виноватых нет
© Гиббон Сиаманг

как украл у клары
годы лучшие
карл от клары каждый
вечер слушает
© Чёрный Волжанин

Закончить разговор о Кларе и Карле можно философским порошком, в котором задаются вопросы, но нет ответов:

зачем карл крал кораллы клары
зачем шла саша по шоссе
зачем живём и умираем
мы все
© кын

7. Гагарин

Юрий Алексеевич Гагарин — первый космонавт, чрезвычайно популярный и в СССР, и в мире, чья жизнь сопровождалась различными мифами и, как теперь бы сказали, мемами. К последним относится и фраза «Поехали!», сказанная Гагариным во время старта ракеты. Возможно, читатель XXI в. меньше знает о биографии космонавта, чем его современники, но некоторый набор сведений о нем, включая его профессиональные связи, все-таки известен многим и может считаться набором культурных стереотипов.

По запросу [гагарин] поисковая система «Поэтория» выдает 224 стишка. Самый популярный как раз и обыгрывает фразу «Поехали!» — здесь она возникает из непонимания персонажем ситуации и подсказывается Королёвым:

а где тут руль спросил гагарин
деревня буркнул королёв
ещё спроси а где тут вожжи
ещё поехали скажи
© garwuf

Присутствие в стишке рядом с Гагариным Королёва ожидаемо, и даже их отношения учителя и ученика здесь сохранены, хотя и несколько утрированы. Интересно взглянуть на новых постфольклорных «партнеров» Гагарина и атрибуты, с ним связанные. Среди атрибутов Гагарина выделяется упомянутая выше фраза. На запрос [гагарин ехали] система выдает 16 стишков, хотя глагольная форма может использоваться и неожиданным образом или вообще заменяться другой:

поехали сказал гагарин
проверил пряжку на ремне
махнул рукой добавил тихо
ко мне
© Цай

или

вернулся старенький гагарин
на опустевший космодром
взглянул на родину печально
и прошептал приехали
© moroz

По понятным причинам важным атрибутом является и скафандр, упоминающийся рядом с Гагариным в 21 стишке. В десяти из них Гагарин выходит (или вылезает) из скафандра, правда, восемь из них принадлежат одному автору — Воронычу, так что можно говорить о цикле. Как правило, ничего хорошего после выхода Гагарина из скафандра нас не ждет:

гагарин вылез из скафандра
проверил масло свечи фильтр
ногою пнул и еле слышно
в чужое небо зарыдал
© ψ zuboskalka ψ

Менее очевидна связь Гагарина со шнурками, однако шнурки встречаются в восьми стишках о нем. И это не случайно, потому что основано на реальной истории. На встрече Гагарина с Хрущёвым и другими руководителями государства в 1961 г. на Красной площади космонавт шел к трибуне по красной дорожке, и у него развязался шнурок. Гагарин, не обращая на это внимания, шагал вперед, а шнурок болтался туда-сюда, что видно на кадрах кинохроники. Такова легенда, в действительности же это был не шнурок, а резиновая подтяжка для носка, а действие происходило в аэропорту Внуково. Но в качестве культурного стереотипа все-таки остались шнурки:

по красной площади гагарин
идет с развязанным шнурком
щас ё...тся вздыхают люди
щас ё...усь думает герой
© redlight

Олег выходит из ракеты
и наступает на шнурок
да сразу видно не гагарин
воскликнул ктото из толпы
© Honda

Еще более интересны и показательны партнеры Гагарина по стишкам: среди них *Королёв* (9)[17], *Бог* (10), *Иисус / Исус* (10), *Армстронг* (6), *Ленин* (1), *Титов* (4), *Николаев* (1), *Терешкова* (2), *Леонов* (3), *Белка* (2), *Стрелка* (1), *Укупник* (1) и др.

Часть имен понятна и ожидаема: это имена космонавтов (включая собак Белку и Стрелку) и Королёва. Напротив, совершенно неожиданно выглядит рядом с Гагариным Укупник, но оказывается, что единственный пирожок, соединивший их, как раз и построен на отсутствии связи между ними:

укупник пушкин и гагарин
бредут по набережной но
они не вместе просто ветер
друг к другу прижимает их
© zinaid

Кстати, Пушкин еще раз встречается в стишках вместе с Гагариным, чудесным образом заменяя его, но новых связей между ними не появляется. Скорее это снова случайное столкновение на основе известности персонажей:

вдруг из ракеты не гагарин
выходит пушкин александр
а все стоят и тупо смотрят
в скафандр
© SergRomich

Более мотивирована встреча с Богом, ведь Гагарин покидает Землю и отправляется в космос, где предположительно обитает Бог. Близость Гагарина к Богу утверждается в следующем пирожке:

пространство между мной и богом
всегда гагарин занимал
своей космической ракетой
своей улыбкой неземной
© terra

[17] Цифра означает количество стишков, выдаваемых системой на запрос, состоящий из двух имен.

У Гагарина с Богом сложные отношения, поскольку официальная советская идеология — это атеизм. И Гагарину приходится идти на компромисс или прямо обманывать советское руководство:

на белом облаке гагарин
поправив нимб над головой
телеграфирует на землю
приборы в норме бога нет
© Nastas'ya

хранит кусок советской плёнки
то выражение лица
когда гагарина спросили
про бога на политбюро
© Hippy

гагарин смотрит из ракеты
и видит бога но сказать
об этом значило бы плюнуть
друзьям и партии в лицо
© urri

Именно в виде такого компромисса в одном пирожке вместе с Гагариным появляется Ленин:

там бога нет сказал гагарин
когда стянули гермошлем
но ленина я видел точно
и он меня перекрестил
© Arhistratig

В остальном же и у Бога, и у Иисуса (часто в форме *Исус*) возникает нормальный контакт с Гагариным:

гагарин и исус обнявшись
идут по пояс в облаках
как думаешь они поймут нас
ох юрочка боюсь что нет
© ffairhair

жывут на небе космонавты
гагарин пётыр и исус
гагарин в новенькой ракете
исус и пётыр просто так
© Оёй

бог отмеряет на лампасы
аршин малиновой зари
в ответ ему дает гагарин
два тюбика с наклейкой борщ
© макс колесник

Правда, неожиданно возникает и противоположная идея:

гагарин вышел из ракеты
и на вопрос ну как там бог
сказал там пусто бога нету
весь бог остался на земле
© 0331

Определенные проблемы возникают и с мироустройством: оказывается, мир покоится на слонах и т. п., — однако в разных стишках это обыгрывается по-разному.

ну как мы и предполагали
земля лежит на трёх слонах
слоны стоят на черепахе
кричит гагарин в микрофон
© Honda

увидел бог летит гагарин
ну всё подумал началось
убрал слонов а шарик сунул
на ось
© Дмитрий Купревич

Очень важно, что Гагарин в стишках — это герой, который находится с нами, мертвый или живой:

я мертвый космонавт гагарин
лежу и на небо гляжу
там те же облака и звезды
как и когда я был жывым
© Покемон

Гагарин связан с современным миром и влияет на него, даже тогда, когда речь не идет о вечной жизни. Вот, например, как актуализируется Гагарин через пандемию ковида:

вот вам друзья сказал гагарин
в пробирке пыль далёких звёзд
откройте в двадцать первом веке
в районе города ухань
© АР

В целом отношение к Гагарину положительное и отчасти ностальгическое, что проявляется в целом ряде стишков:

в ядре галактики домишко
гагарин колет чурбачки
и лайка прыгает и скачет
когда заходит королёв
© ОМ

гагарина парадный китель
вчера почистила жена
нашла немного звездной пыли
и длинный волос голубой
© Hippy

нил армстронг на луну ступает
луна печальна и бела
она ж гагарина вобще то
ждала
© Lameanata

Гагарин, безусловно, положительный фольклорный герой, иногда простоватый, но добрый и симаптичный человек. Эта характеристика далеко не очевидна, потому что другие космонавты, в частности Титов или Терешкова, получают скорее негативную оценку[18]:

титова в космосе тошнило
да так что он и в пустоту
шагнул совсем не из геройства
а только чтобы не трясло
© better-days

ты осторожней с икс лучами
в открытом космосе а то
да вон ты глянь на терешкова
нормальный раньше ж был мужык
© vereschagin

Из корпуса стишков о Гагарине видно, что наибольший интерес представляют странные, но логически объяснимые сближения с другими фольклорными героями, с которыми в реальной жизни он никогда не сталкивался. Гагарин перестает быть образцовым советским атеистом и вступает в добрые отношения с Богом и евангельскими персонажами. Объяснение реализуется в определенных семантических цепочках, которые связывают пару героев. Продемонстрирую это также на двух популярных персонажах.

8. Бетховен и Ван Гог

Бетховен и Ван Гог популярны в фольклорном пространстве стишков не так, как Гагарин, но все-таки популярны. Имя [бетховен] встречается в 50 стишках и лишь в нескольких относится к собаке или по крайней мере намекает на возможность такой ассоциации:

[18] Пирожок о Титове опирается на не самый известный факт (культурный стереотип): космонавта в космосе тошнило.

мы с вами все слегка бетховен
но композитор или пёс
пожалуй это самый важный
вопрос
© ZanoZa

Общеизвестной информации о Бетховене не так уж и много: великий немецкий композитор Людвиг ван Бетховен сочинил «Лунную сонату», «Аппассионату» и песню о сурке; уже в молодости начал терять слух и окончательно оглох.

Вот как обыгрываются в стишках произведения Бетховена:

ребята людвиг ван бетховен
вяжы бетховена вяжы
и с ним сурок вижжы ребята
вижжы
© Нестер Пим

а в музыкальном антимире
бетховен весел и поёт
наброски солнечной сонаты
жену эрцгерцога обняв
© ethopmevoila

Партнерами Бетховена оказываются композиторы всех времен и народов (включая В. Шаинского и М. Таривердиева), но не только они. Глухота Бетховена является в фольклорном пространстве постоянным мотивом, который связывает героя с другими людьми, в частности, через мотивы слепоты или тьмы[19]:

в ночной тиши слепой малевич
квадрат свой чёрный написал
как потерявший слух бетховен
сонату си бемоль мажор
© bespamiatnyh

- ты только вслушайся бетховен
каков в моих стихах размер
- ты посмотри на эти ноты
гомер
© Лось Иноостровский

Великий нидерландский художник Винсент Ван Гог в фольклорном пространстве еще более популярен. Имя [ван гог] встречается в 71 стишке. Широкой публике известны названия некоторых его картин, прежде всего «Подсолнухи», а также тот факт, что он отрезал

[19] Можно говорить о метафорическом соответствии слепоты (или тьмы) в мире образов глухоте в мире звуков.

себе ухо[20]. Фольклорное партнерство с Ван Гогом может основываться как на общей профессии, так и на случайном созвучии имен. Именно по второму признаку сближается с Ван Гогом Гоголь. Выше уже говорилось о странных конструктах типа *винсента васильевича ван гоголя*. А Гоген близок Ван Гогу и по созвучию имен, и по общему ремеслу.

Интересно, что тема удаленного разным способом уха тоже может стать основой для связи. Так, в трех стишках Ван Гог сталкивается с боксером Тайсоном, откусившим кусочек уха своему противнику:

ван гог себе отрезал ухо
чтоб тайсон откусить не смог
© bespamiatnyh

хотите покажу вам что то
смущаясь тайсон говорит
и демонстрирует ван гогу
свою коллекцию ушей
© Михаил Гаевский

Надо еще вспомнить, что ухо является органом слуха, и мы окончательно достроим семантическую цепочку, связывающую Бетховена и Ван Гога и реализованную в очень популярном порошке:

пришел бетховену по почте
какой то странный коробок
с письмом дарю тебе нужнее
ван гог
© Алексай

Два гения трогательно встретились в фольклорном пространстве стишков.

Заключение

Теперь можно подвести итоги.

В пирожках и порошках (и в других стишках) активно используются культурные стереотипы, но также создаются новые. Эти новые стереотипы, если и не окончательно разрушают старые, могут вступать с ними в противоречие. Так, Гагарин, советский человек и член КППС, т. е. по определению атеист, встречается в космосе с Богом, что влияет и на его мировоззрение, и на его поведение. Ван Гог находит гуманное предназначение своему отрезанному уху (а не мочке, как в реальности), а безумие находит рациональную интерпретацию.

[20] В действительности Ван Гог отрезал себе не ухо, а лишь мочку, но в качестве культурного стереотипа закрепилось именно ухо. Мочка едва ли может рассматриваться как инструмент или символ слуха, то есть идея, лежащая в основе порошка о Ван Гоге и Бетховене (см. ниже) не могла бы быть реализована с мочкой вместо уха.

Когда мы говорим о культурных героях, мы видим, как вокруг них формируется личный «пантеон», включающий не только персонажей, но и атрибутику. Традиционные стереотипы используются как база, но в стихах они развиваются, переосмысляются и разрушаются. Сближение персонажей может происходить не только на основе стереотипов, но и с опорой на случайные сходства, как внешние по отношению к языку (событие, вещь), так и языковые. Среди последних можно выделить созвучие и многозначность. Именно поэтому важным приемом оказывается каламбур, позволяющий изменить оценку происходящего или создать многомерность.

Источники

О проекте б. д. — О проекте // Поэторий. [Б. д.]. URL: https://poetory.ru/about.

Олейник 2020 — *Олейник Т.* Пирожечь сердца людей: пирожки, порошки, полупирожки и другие жанры современной поэзии // Maxim. 2020. 25 окт. URL: https://www.maximonline.ru/longreads/_article/pirozhech-serdca-lyudei-pirozhki-poroshki-polupirozhki-i-drugie-zhanry-sovremennoi-poezii.

Правила б. д. — Правила и объяснялочки // Перашковая. [Б. д.]. URL: http://perashki.ru/Info/Rules.

Стишки 2021 — Стишки пирожки и не только...: [Группа в соц. сети «ВКонтакте»]. 2021. 14 февр. URL: https://vk.com/wall-23344120_109771.

Bibigulka 2019 — *Bibigulka*, Ликбез по микропоэзии. Пирожки, порошки и прочее // Пикабу. [2019]. URL: https://pikabu.ru/story/likbez_po_mikropoyezii_pirozhki_poroshki_i_prochee_6881355.

Литература

Граматчикова, Хоруженко 2017 — *Граматчикова Н. Б., Хоруженко Т. И.* Постфольклор и интернетлор: Учеб.-метод. пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017.

Гуторенко 2017 — *Гуторенко Л. С.* Юмористическая поэзия в русскоязычном виртуальном пространстве: предпосылки возникновения и современное состояние // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10(76). Ч. 3. С. 92–96.

Дымарский 2012 — *Дымарский М. Я.* Между жанром и творчеством, или К становлению пирожкового мышления языковой личности // Жанры речи: Сб. науч. ст. Вып. 8: Памяти Константина Федоровича Седова / [Редкол.: В. В. Деменьев (отв. ред.) и др.]. Саратов, М.: Лабиринт, 2012. С. 385–390.

Квятковский 1940 — *Квятковский А. П.* Словарь поэтических терминов / Ред. С. М. Бонди. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1940.

Ковшова 2023 — *Ковшова М. Л.* Прецедентные онимы в русской сетевой микропоэзии, или О дискурсивной многослойности «пирожков» // Междисциплинарные исследования в гуманитарных науках: Сб. материалов междунар. науч. конф., 2023 г. / Сост. Г. В. Варакина, В. Е. Добровольская, С. И. Михайлова. М.: РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2023. С. 208–212.

Кронгауз 2019 — *Кронгауз М. А.* Переосмысление текста и мотив превращения в малом жанре интернет-поэзии («порошок») // Слово.ру: балтийский акцент. Т. 10. № 4. 2019. С. 109–126. https://doi.org/10.5922/2225-5346-2019-4-9.

Кузьмин 2016 — *Кузьмин Д. В.* Русский моностих: Очерк истории и теории. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.

ЛЭС — Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987.

Неклюдов 1995 — *Неклюдов С. Ю.* После фольклора // Живая старина. 1995. № 1. С. 2–4.

Петренко 2014a — *Петренко С. Н.* О специфике порождения новых жанров интернет-фольклора: стихи-порошки // Мировая классика и молодежная культура. 2014. № 2. С. 193–197.

Петренко 2014b — *Петренко С. Н.* Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 7 (92). С. 129–134.

Петренко 2017 — *Петренко С. Н.* Жанровые модели постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX — начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Волгоградский гос. соц.-пед. ун-т. Волгоград. 2017.

Проценко 2020 — *Проценко А. А.* Сетевая микропоэзия как вид современного народного творчества // Студент и наука — 2020 (гуманитарный цикл): Материалы Междунар. студ. науч.-практ. конф., 16–20 марта 2020 г. / Гл. ред. Н. Н. Макарова; Отв. ред. М. С. Закамалдина. Магнитогорск: МГТУ им. Г. И. Носова, 2020. С. 1570–1574.

Чемезова 2019 — *Чемезова И. А.* Неустранимая тяга к креативности, или Прецедентная языковая игра в интернет-сообществах (на примере сообщества «Порошки») // Уральский филологический вестник. Сер. Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. 2019. Вып. 2(28). С. 151–161.

Шмелева 2016 — *Шмелева Е. Я. Кому пирожок?* Смеховая культура и Интернет // Карнавал в языке и коммуникации: Коллективная монография / Отв. ред. Л. Л. Федорова. М.: РГГУ, 2016. С. 324–344.

Щукина 2015 — *Щукина К. А.* Прецедентные феномены в пирожках и порошках — новых жанрах современной интернет-поэзии // Мир русского слова. 2015. № 4. С. 49–54.

References

Chemezova, I. A. (2019). Neustranimaia tiaga k kreativnosti, ili Pretsedentnaia iazykovaia igra v internet-soobshchestvakh (na primere soobshchestva “Poroshki” [Irresistible craving for creativity, or Precedent language game in Internet communities (on the example of the community “Poroshki”)]. *Ural’skii filologicheskii vestnik, Ser. Iazyk. Sistema. Lichnost’: Lingvistika kreativa, 2019*(2, no. 28), 151–161. (In Russian).

Dymarskii, M. Ia. (2012). Mezhdu zhanrom i tvorchestvom, ili K stanovleniiu pirozhkovogo myshleniia iazykovoi lichnosti [Between genre and creativity, or Towards the formation of pirozhok thinking of a language personality]. In V. V. Dement’ev et al. (Eds.). *Zhanry rechi: Sbornik nauchnykh statei, Vol. 8: Pamiati Konstantina Fedorovicha Sedova* (pp. 385–390). Labirint. (In Russian).

Gramatchikova, N. B., & Khoruzhenko, T. I. (2017). *Postfol’klor i internetlor: Uchebno-metodicheskoe posobie* [Postfolklore and Internet lore: A manual]. Izdatel’stvo Ural’skogo un-ta. (In Russian).

Gutorenko, L. S. (2017). Iumoristicheskaia poeziia v russkoiazychnom virtualnom prostranstve: Predposylki vozniknoveniia i sovremennoe sostoianie [Humoristic poetry in Russian-language virtual space: Backgrounds of the origin and current state]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2017*(10, no.76, pt. 3), 92–96. (In Russian).

Kovshova, M. L. (2023). Pretsedentnye onimy v russkoi setevoi mikropoezii, ili O diskursivnoi mnogosloinosti “pirozhkov” [Culturally laden personal names in Russian network micropoetry: The multilayered discursive nature of the *pirožki*]. In G. V. Varakina, V. E. Dobrovolskaia, & S. I. Mikhailova (Eds.). *Mezhdistsiplinarnye issledovaniia v guma-*

nitarnykh naukakh: Sbornik materialov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 2023 g. (pp. 208–212). RGU im. A. N. Kosygina (Tekhnologii. Dizain. Iskusstvo). (In Russian).

Kozhevnikov, V. M., & Nikolaev, P. N. (Eds.) (1987). *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Literary encyclopedic dictionary]. Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian).

Krongauz, M. A. (2019). Pereosmyslenie teksta i motiv prevrashcheniia v malom zhanre internet-poezii ("poroshok") [Text reinterpreration and the motif of transformation in a short form of Internet poetry (*poroshok*)]. *Slovo.ru: baltiiskii aktsent, 10*(4), 109–126. https://doi.org/10.5922/2225-5346-2019-4-9. (In Russian).

Kuz'min, D. V. (2016). *Russkii monostikh: Ocherk istorii i teorii* [Russian monostich: An outline of history and theory]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Kviatkovskii, A. P. (1940). *Slovar' poeticheskikh terminov*. [Dictionary of poetic terms] (S. M. Bondi. Ed.). Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovarei. (In Russian).

Nekliudov, S. Yu. (1995). Posle folklora [After folklore]. *Zhivaia starina, 1995*(1), 2–4. (In Russian).

Petrenko, S. N. (2014a). O spetsifike porozhdeniia novykh zhanrov internet-fol'klora: stishki-poroshki [On the specifics of generating new genres of Internet folklore: "poroshok-rhymes"]. *Mirovaia klassika i molodezhnaia kul'tura, 2014*(2), 193–197. (In Russian).

Petrenko, S. N. (2014b). Pirozhki i poroshki: setevaia poeziia mezhdu fol'klorom i literaturoi ["Pirozhki" and "poroshki": Internet poetry between folklore and literature]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2014*(7, no. 92), 129–134. (In Russian).

Petrenko, S. N. (2017). *Zhanrovye modeli postfol'klora v russkoi postmodernistskoi literature poslednei chetverti XX — nachala XXI veka* [Genre models of postfolklore in Russian postmodern literature of the last quarter of the 20th — beginning of the 21st century] (Abstract of Cand. Sci. (Philology) Thesis, Volgograd State Socio-Pedagogical University). (In Russian).

Protsenko, A. A. (2020). Setevaia mikropoeziia kak vid sovremennogo narodnogo tvorchestva [Network micropoetry as a type of modern folk art]. In N. N. Makarova, & M. S. Zakamaldina (Eds.). *Student i nauka — 2020 (gumanitarnyi tsikl): Materialy Mezhdunarodnoi studencheskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 16–20 marta 2020 g.* (pp. 1570–1574). MGTU im. G. I. Nosova. (In Russian).

Shchukina, K. A. (2015). Pretsedentnye fenomeny v pirozhkakh i poroshkakh — novykh zhanrakh sovremennoi internet-poezii [Precedent phenomena in the new genres of contemporary Internet poetry: "pirozhok" and "poroshok"]. *Mir russkogo slova, 2015*(4), 49–54. (In Russian).

Shmeleva, E. Ia. (2016). *Komu pirozhok?* Smekhovaia kul'tura i Internet [*Who needs a pirozhok?* Laughter culture and the Internet]. In L. L. Fedorova (Ed.). *Karnaval v iazyke i kommunikatsii* (pp. 324–344). RGGU. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Максим Анисимович Кронгауз
доктор филологических наук
профессор, главный научный сотрудник, Лаборатория социолингвистики, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
✉ *mkronhaus@yandex.ru*

Information about the author

Maxim A. Krongauz
Dr. Sci. (Philology)
Professor, Chief Researcher, Head of the Sociolinguistics Laboratory, Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
✉ *mkronhaus@yandex.ru*

С. С. Левочский [a]
https://orcid.org/0000-0002-2705-7133
✉ *levochskyss@gmail.com*
Е. Ф. Левочская [b]
https://orcid.org/0000-0001-8612-1361
✉ *leta.ugay@gmail.com*
А. М. Морозова [b]
https://orcid.org/0009-0009-5982-8260
✉ *hoyashidesu@gmail.com*
[a] *1-й Московский государственный медицинский университет им. И. М. Сеченова (Россия, Москва)*
[b] *Российская академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Человек, читающий стихи: ритуальная природа поэтического костра

Аннотация. В статье авторы сосредотачивают внимание на такой современной практике литературных собраний, как поэтический костер. Эта практика является важной с точки зрения формирования читателями образа поэта, которому посвящено мероприятие, а также создания и поддержания читательского сообщества. Собранные материалы в виде этнографических дневников с насыщенным описанием и интервью анализируются через призму культурной антропологии. Авторы указывают на ритуальную природу поэтических костров и связывают ее с представлениями о космосе (миропорядке). При этом космология на кострах поддерживается читателями через ряд повторяющихся действий (например, чтение стихотворений и разведение костра) и с помощью семиотизации кострового пространства через биографию поэта и собственную поэзию участников костра. Это помогает сделать поэтический костер легитимным, но одновременно с этим неформальным. Неформальность поэтического костра делает его безопасным пространством для участников и эмоциональным убежищем, но именно ритуальность позволяет им объединиться в группу.

Ключевые слова: антропология поэзии, ритуал, эмоции, литературный костер, Рубцовский костер, Цветаевский костер, поэтические чтения

Благодарности. Статья написана при финансовой поддержке Российского научного фонда, проект № 23-28-01717 «Цветаевские костры как ритуал, культурная сцена и эмоциональное убежище».

© С. С. ЛЕВОЧСКИЙ, Е. Ф. ЛЕВОЧСКАЯ, А. М. МОРОЗОВА

Для цитирования: *Левочский С. С., Левочская Е. Ф., Морозова А. М.* Человек, читающий стихи: ритуальная природа поэтического костра // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 270–296.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-270-296

CC BY

Поступило в редакцию 3 мая 2023 г.; принято к печати 17 сентября 2023 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024
Articles

S. S. Levochskiy [a]
https://orcid.org/0000-0002-2705-7133
✉ *levochskyss@gmail.com*

E. F. Levochskaia [b]
https://orcid.org/0000-0001-8612-1361
✉ *leta.ugay@gmail.com*

A. M. Morozova [b]
https://orcid.org/0009-0009-5982-8260
✉ *hoyashidesu@gmail.com*

[a] *I. M. Sechenov First Moscow State Medical University (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

The one who declaims poems: The ritual nature of the poetic bonfire

Abstract. This article provides research into poetic bonfires, a collective reading practice in modern Russia, for example, the Marina Tsvetaeva bonfire and the Nikolay Rubtsov bonfire. On the popular poets' death day or birthday, readers gather to read his or her poems and sing songs in a special place related to the poet's biography. This practice is important in the context of reading practices and the formation and maintenance of a readers/reading community. The authors interpreted through the prism of cultural anthropology collected materials such as ethnographic diaries with thick descriptions and interviews. The authors make the assumption that poetic bonfires, with their ritualistic nature, are connected with the concept of cosmos (everything has to exist in right order). The cosmology of poetic bonfires is set through the repetition of behavioral templates, for example, reading poems and making the bonfire, and by semiotization of the area where the poetic bonfire takes place through the biography of the poet and the readers' own poetry. Legitimization of the poetic bonfire depends on these factors, but at the same time, in most cases the poetic bonfire itself is informal. Therefore, the informal status of the poetic bon-

© S. S. LEVOCHSKIY, E. F. LEVOCHSKAIA, & A. M. MOROZOVA

fire makes it a safe space and a special emotional refuge for the participants. The rituality that characterizes poetic bonfires allows participants to unite as a whole group with their own rules and behavioral models.

Keywords: anthropology of poetry, ritual, emotions, literary bonfire, Rubtsov bonfire, Tsvetaeva bonfire, poetry readings

Acknowledgments. The article was written with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 23-28-01717, "Tsvetaeva bonfires as ritual, cultural scene and emotional refuge".

To cite this article: Levochskiy, S. S., Levochskaia, E. F., & Morozova, A. M. (2024). The one who declaims poems: The ritual nature of the poetic bonfire. *Shagi / Steps, 10*(1), 270–296. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-270-296



Received May 3, 2023; accepted September 17, 2023

Поэзия — что именно и как изучать?

Авторская поэзия XX в. — а интересовать нас будет именно она — казалось бы, далека от фольклорных текстов и сопровождаемых ими ритуальных форм поведения и потому малоинтересна для антрополога. Публикации, фиксирующие канонический текст, фактология авторской судьбы, сложные эффекты работы с языком — все это улавливается филологическим и историко-литературоведческим методологическими аппаратами. Однако с публикацией жизнь текста не заканчивается, а биография автора в случае его популярности продолжает дописываться и додумываться поклонниками и после его смерти. Под тексты стихов и комментарии к ним подстраивается читательская культура, иногда принимающая формы, близкие к традиционным ритуалам, иногда создающая нечто новое, но типологически близкое. Читатель включает текст или образ автора в повседневные практики и собственные жизненные сценарии и сюжеты.

Эти практики можно наблюдать на литературных собраниях, таких как поэтические вечера, слэмы, квартирники [Левочский и др. 2023], отдельным видом которых является поэтический костер. Такая форма собрания предполагает организацию мероприятия поклонниками поэта; собрание вынесено на периферию, часто за черту города в пространство литературного места, связанного с конкретным автором. В первую очередь эта форма предполагает чтение по кругу (поэтический вечер «читатели для читателей») с обязательным возжиганием костра (ср. пионерский, бардовский костер). Иногда костры дополняются чтениями в музее, ДК или на другой площадке, экскурсией, открытием выставки или музея, коллективным фотографированием. Существуют постоянные участники, называющие себя «костровитянами» или «участниками движения» [По-

левой дневник 4]. Это люди разных специальностей, работники музеев и школ, техническая и творческая интеллигенция. Часто костры инициируются группами волонтеров и поддерживаются музеями. Со временем литературные собрания могут становиться инструментом брендирования мест, связанных с жизнью поэта, и частью локальной идентичности.

В основе поэтического костра как формы коллективной активности лежит принцип самоопределения, сближающий этот тип собраний с бардовскими слетами, собраниями поклонников авторской песни в странах социалистического лагеря, а также с движением фолксингеров в США. Характерными чертами этого принципа являются неформальность, вернакулярность, требование искренности, размытость границ между зрителями и организаторами, оппозиция власти. Росен Джагалов в работе, посвященной авторской песне, указывает на «эвокативную силу местоимения “мы”», используемую многими «поэтами с гитарой». Это «резко отличалось от того типа коллективности, который насаждало национальное государство (“социалистическое” либо “демократическое”), и сознательно ему противопоставлялось» [Джагалов 2009: 206]. Эвокатив *мы* и у поэтического, и у бардовского костра имеет цель создать альтернативное официальному пространство высказывания. Выстраивание социальных связей и их воспроизведение выходят здесь на первый план, тесно переплетаясь с чтением и поддержанием биографического мифа поэта. Фольклорная составляющая авторской песни (см.: [Богомолов 2019]) проявляет себя в коммуникативной функции поэтического слова: исполнение «самодеятельных песен» у костра служило созданию и сохранению коллективной идентичности, а также воспроизведению памяти (мнемоническая функция) о литературных образцах ушедшей эпохи.

По-видимому, первыми поэтическими кострами можно считать Чуковские костры, которые начали проходить еще при жизни автора в 1950-е годы, продолжили стихийно собираться после его смерти, послужив поводом к созданию музея, и проходят в Переделкино до сих пор [Крючков 2011]. В свою очередь, они восходят к кострам пионерским. В 1920-е годы на основе скаутского создается пионерское движение, особенностями которого были подчеркнутые неформальность, самоорганизация и идеологизированность. Костер (концерт около огня) становится одним из символов этого движения, смысл которого приблизительно можно очертить следующими понятиями: неформальность, равенство, коллективность, творчество, готовность к испытаниям, стихийность, создание и поддержание новой традиции. Костер как символ заимствуется праздниками на даче Чуковского, а впоследствии — поэтическими кострами в честь других писателей как знак читательской любви. Хотя костры в честь Марины Цветаевой возникли скорее как оппозиция советской культуре, они восприняли и обжили одну из ее важных форм.

Самые распространенные поэтические костры — Цветаевские. Они зародились в 1980-е годы и проводятся в нескольких точках России и за-

рубежья. Так, организаторы Цветаевского костра в Тарусе описывают рождение идеи мероприятия в 1986 г.:

> Официальные московские инстанции тогда не жаловали любителей поэзии Цветаевой, которую считали «белогвардейской поэтессой». Во время разговора возникла мысль: а зачем искать и клянчить помещение у чинуш? Давайте соберем ее истинных поклонников в Тарусе на берегу Оки у костра [Ханаков и др. 2002: 11].

С 2010-х в Вологодской области проводится Рубцовский костер на берегу реки Толшмы [Мартюкова, Новоселов 2021].

Методология сбора материала для этой статьи традиционна для этнографических исследований. Это, во-первых, включенное наблюдение с фото- и видеофиксацией и написанием подробного полевого дневника, в котором заложены зачатки насыщенного описания: фиксируются факты, включая незаметные для неспециалиста детали коммуникации, пространственная организация мероприятий и высказывания участников, а также отдельно — комментарии-интерпретации исследователя, вписывающие увиденное в контекст предыдущего полевого опыта и знаний из других источников. Во-вторых, интервью: мини-интервью непосредственно до, после или во время костра и глубинные интервью, взятые по предварительной договоренности (см. список полевых источников).

При анализе увиденного и интерпретации костра как городского ритуала мы обращались к инструментарию разных дисциплин. Так, базовым для нас стали понятия ритуала [Байбурин 1993] и мифа [Неклюдов 2000], представление о необходимости для поддержания космоса коллективно повторять, проживать в действиях исходный нарратив. Уильям Уорнер в книге «Живые и мертвые» рассматривает символическую природу предвыборной кампании и публичного праздника, подчеркивая, что жизнь горожанина пронизана символами. Ритуальность связана с семиотизацией пространства и наличием ролей у участников костра, при этом «переживание символа означает узнавание значения из его знака», а также с «коллективными репрезентациями» — «символами, созданными группой и выражающими ее значимость» [Уорнер 2000: 116]. Ритуал для Уорнера — «любое социальное поведение, выполняемое ради выражения какого-то значения или нескольких значений, важных для соответствующей группы» [Там же: 117]. Ритуал предполагает стереотипизацию поведения и семиотизацию в соответствие с ценностями группы всех элементов: действий, пространства и вещей. С точки зрения теории информации, это передача сообществом сообщения самому себе: «Мы участвуем в ритуалах для того, чтобы передать коллективное послание себе же самим» [Лич 2001: 58]. Но такая замкнутая коммуникация не пуста — она поддерживает мир (космос) неизменным, сохраняет группу и ее коллективную память.

Вместе с тем нас интересовало, каким образом современный горожанин встраивается в общность костра и что для него значит участие в ритуале, поэтому мы задействуем понятия из истории эмоций, в частности,

«эмоциональные матрицы» [Зорин 2016], под которыми понимаем набор жизненных сценариев, в соответствии с которыми человек выстраивает свое поведение, а также оценок, формирующих его эмоциональную сферу. Поскольку нас интересует человек во время коллективного действия, то нам необходимо уделить внимание не только эмоциональному портрету отдельного читателя, но и тому эффекту, который возникает, когда люди делятся друг с другом оценками, опытом, переживаниями. Поэтому возможно рассмотреть явление поэтических костров как систему связей в аспекте концепта эмоциональных сообществ, введенного в научный контекст Барбарой Розенвейн [Rosenwein 2002]. Такой аспект исследования предполагает выявление структуры литературных сообществ и собраний через призму эмоциональный связей, причем под «эмоцией» Розенвейн подразумевает не только проявление чувств, но — и прежде всего — их социальное значение. Эмоциональные установки образуют сообщества на основе того, что они «определяют и оценивают как важное или вредное для них; оценки, которую они дают эмоциям других людей» [Ibid.: 842]. Рассматривая литературное собрание в свете концепции Розенвейн, мы можем утверждать, что участники костров действительно определяют свою принадлежность к собранию с помощью позитивных или негативных эмоциональных оценок. К таковым, в частности, относится повторяемое в интервью и публичных выступлениях требование «искренности» как некого совпадения переживания и выражения эмоции. Требование искренности порождается мечтой о пространстве (сообществе), где человек может свободно выражать свои эмоции, совпадать с собой. Такие сообщества Уильям Редди называл «эмоциональными убежищами» [Reddy 2001]. Чем более несвободен и враждебен для личности «официальный» эмоциональный режим, тем сильнее потребность в таком убежище.

В современной российской культуре жизненные сценарии и сюжеты — «эмоциональные матрицы» — во многом связаны с чтением литературы, о чем пишет С. Б. Адоньева. В частности, поэзия и практики ее чтения становятся источниками культурных императивов и шаблонов поведения: «“Императив” — безусловное требование, долженствование, а определение “культурный” необходимо потому, что область должного для каждого человека определена той культурой и обществом, в которых он родился и вырос» [Адоньева 2022: 11]. Традиционные ритуалы, рассмотренные этнографами, ориентированы на миф: в мифологическом нарративе заложены основы воспроизводимых сюжетов. Костры соотносятся с мифологизированной реальностью русской литературы, в пантеоне которой у центральной фигуры костра (так мы будем называть поэта, которому посвящен костер) есть свое место.

Для того чтобы раскрыть ритуальную природу поэтических костров и обнажить специфику представлений о хаосе и космосе, реализованных в этой практике, мы рассмотрим пространственно-временную картину, а также видимых и невидимых акторов, задействованных в собрании.

Обязательная неформальность

Поэтические костры в настоящее время занимают промежуточное положение между официальными мероприятиями, проводимыми музеями, и спонтанными собраниями по интересам. У них сложное соотношение организованного и спонтанного, официального и неофициального, институционального и вернакулярного. Суть институциональности в том, что события или явления планируются, встраиваются в стратегию организации или учреждения; это коллективность, которая навязана извне и может быть спланирована одним человеком (при одобрении ряда других). Так, сотрудник музея может написать план литературного праздника, и, если он будет одобрен, другие разыграют его как по нотам. Вернакулярность предполагает низовую инициативу отдельных людей, вкладывающих в высказывание собственные силы и идеи. Реальный сюжет праздника может возникнуть из спонтанного сочетания реакций пришедших на него людей. Иногда такие высказывания складываются в полифонию, они близки фольклорной реакции, безавторской, но подверженной цензуре коллектива.

Часто костер проводится рядом с музеем (иногда предшествует официальному открытию музея в памятном месте), но вернакулярные черты — отсутствие заданной программы, проведение мероприятия силами волонтеров — всячески подчеркиваются. На Цветаевском костре в Тарусе один из приглашенных гостей из другого региона, представитель официальной инстанции, во вступительном слове замечает, что Цветаевский костер возник раньше музея Марины Цветаевой в Тарусе (1986 и 1992 гг. соответственно), а также что это мероприятие неофициальное: «неформальное, доброе, душевное», и далее: «неформальное», «правильное, хорошее, доброе» [Полевой дневник 4]. Неофициальность в этом высказывании становится синонимом правильности.

Возникший в 2015 г. костер в микрорайоне Печаткино г. Сокол Вологодской области появился как низовая инициатива на месте, где музея нет, но мог бы быть. Дружеские связи организатора, преподавательницы вуза, с представителями других институций — библиотеки, регионального отделения Союза писателей — приводят к тому, что костер «берут под крыло» организации, и таким образом защитники значимого для цветаевского мифа дома, где в 1940-е жила Анастасия Цветаева, могут быть услышанными. Повод связан с пространством — домом, который хочется сохранить и в перспективе превратить в музей:

> Значит, дом по решению должен был быть снесен. Потому что там программа расселения ветхого аварийного жилья. И нам надо было спешить. А для того чтобы спешить и закрутилось колесико в другую сторону, в сторону сохранения, нам надо было привлекать внимание общественности. ‹...› Да, ну не в Соколе (как мы проведем?), а в лесу где-то собраться, стихи почитать, объяснить все про дом. А О. К. это поддержала. То есть в целом можно сказать, что поддержал Союз российских писателей. ‹...›

> То есть это не было программной установкой, что я организатор, какой-то сценарий пишу, кто-то с песнями выступает, кто-то со стихами, я назначаю участников, последовательность... Ничего! Просто мы — костер [ЕТ].

«Мы — костер», такое определение акцентирует коллективность костра, его вернакулярность. Здесь костер символически выражает волю людей к сохранению (в интервью используется слово *сохранение*, хотя по сути речь идет об открытии и создании) цветаевского места. Костер выступает скорее как средство, чем как цель. При этом, проведенный несколько раз подряд, он обретает свои традиции и окружается нарративами, становится знаком и маркером места. Музей также можно воспринимать как такой маркер, только уже институциональный.

Семиотизация времени и пространства

Литературные места — населенные пункты, дома, природные объекты, где бывал или жил поэт либо о которых он упоминал в своих в текстах, — важная часть читательских практик. А. Л. Зорин пишет о том, что такие практики возникли в недрах сентиментализма. Чтение книги в специальном ландшафте рассматривалось как правильное, потому что оно позволяло эмоционально погрузиться в написанное и отчасти продублировать поведение автора [Зорин 2016]. И чем больше таких мест, чем они доступнее, тем больше людей могут приобщиться к сообщаемым литературными текстами эмоциональным матрицам. Так возникли, например, паломничества к «Лизиному пруду»[1]: «Носить с собой на прогулку книги было в те годы принято. В произведениях любимых писателей искали образцов точных эмоциональных реакций на те или иные впечатления жизни, сверяли по ним свой душевный настрой. ‹...› узнаваемость литературной традиции дополнялась узнаваемостью места — читателям Карамзина было лестно выяснить, что драма, подобная тем, о которых повествовали великие, произошла и у нас и пруд, где погибла бедная Лиза, можно увидеть своими глазами, а деревья, под которыми она встречалась с Эрастом, — потрогать или украсить какой-либо приличествующей случаю сентенцией» [Зорин, Немзер 1989: 9–10].

Зорин отмечает, что и сам Карамзин путешествовал по Западной Европе с книгами, в частности с «Сентиментальным путешествием» Стерна, и «неукоснительно посещал все памятные литературные места»: «Он превосходно чувствовал, какой эмоциональный заряд таит в себе эффект соприсутствия» [Зорин, Немзер 1989: 10]. Чтение в правильном пейзаже — это перформативная практика, в которой само действие становится залогом прикосновения к смыслу, опять же в силу не аналитического восприятия, а опосредованного и комплексного эмоционального контакта с

[1] Народное название реально существовавшего водоема в Москве, который упоминался в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» как место гибели героини.

автором, вероятно посещавшим те же места, или с героем. То есть чтение выступает как повторение и обновление порядка мира, которым ритуал выступает относительно мифологического нарратива.

В большом собрании сочинений «Рубцов на Тотемской земле», выпущенным Тотемским музейным объединением, авторы и непосредственные участники Рубцовского костра дают следующую характеристику мероприятия:

> Во время этого теплого и традиционно безоблачного вечера звучат стихи и песни, в золе костра неспешно запекается картошка, а местные ребятишки подвешивают над огнем большое ведро с толшменской водой, из которой получается самый вкусный чай с дымком. В конце обязательно звучит песня на рубцовские стихи, ставшая своеобразным гимном мероприятия [Мартюкова, Новоселов 2021: 442].

На первый взгляд описание вечера звучит как перечисление действий, но это перформативные практики — они нацелены на то, чтобы повторить пребывание Рубцова на берегу реки Толшмы, где ежегодно проходит костер. Связь с местом чрезвычайно важна и легитимируется через доступные участникам источники: архивные документы и поэзию самого автора, а также через современников поэта. В воспоминаниях Ивана Серкова, друга Николая Рубцова, можно обнаружить свидетельство о прощальном вечере, когда друзья сидели на берегу Толшмы вокруг костра и Рубцов читал стихи. После этого Рубцов напишет стихотворение «Прощальный костер», чтение которого стало обязательным фрагментом посвященного ему костра [Мартюкова, Новоселов 2021: 295]. Участники собрания пытаются приблизиться к поэту через определенные практики, подразумевающие повторение мыслимого ими опыта автора.

Для одной из участниц Цветаевского костра пространства — свое и чужое — проецируются на понятную, близкую и сложную, затемненную лирику. То, что юношеские стихи воспринимаются как понятные, а эмигрантские — как сложные, типично для понимания Цветаевой и совпадает с собственными комментариями автора: «Уже в середине 1923 года, отвечая на высказанное в отзыве Г. Струве предпочтение “Психеи” “Ремеслу”, Цветаева прогнозировала свое дальнейшее расхождение с аудиторией: “Согласна, что "Психея" для читателей приемлемее и приятнее "Ремесла". Это — мой откуп читателю, ею я покупаю право на "Ремесло", а "Ремеслом" — на дальнейшее. Следующую книгу будете зубами грызть”» [Шевеленко 2002: 285].

Однако в реплике участницы костра понимание и непонимание поясняется не поэтикой, а наличием пространственных привязок: прозрачных или зашифрованных:

> *АА*: Ну, юношеская вся лирика чисто [понятна]. Вот тарусские как раз стихотворения. Там совершенно не надо ничего понимать. «Ясное утро не жарко, / Лугом бежишь налегке. / Медленно тянется барка / Вниз по Оке». Все такие стихотворения.

А есть стихи... Сейчас так навскидку... где вот именно есть контекст. ‹...›

Интервьюер: А можете привести пример стихотворения, которое вы не понимаете? Ну, совсем. У Цветаевой.

АА: Есть у нее, конечно, такое есть. Это уже вот эмигрантский период творчества. ‹...› Ну, вот, например, вот у нее вот есть там «Поэма конца». Там много образов, которые не все знают. Или «Поэма горы». Они были написаны там в Праге. И там есть какие-то такие зашифрованные вещи, что... как фигуры на шахматной доске. Это связано с местом, где оно было написано. Есть там даже географическая привязка. Вот там есть такие образы неясные в этих поэмах, которые она туда вкладывала.

Пространство как ключ к тексту возникает и в гимнах Цветаевских костров. Их участники не только ищут пространственные коды в текстах автора, но и впоследствии создают тексты, обосновывающие проведение костра в той или иной точке. При этом само место рисуется через образы-символы (река, костер), а время — через образы из поэзии самой Цветаевой (рябина) или знаковые для биографии (октябрь) [Полевой дневник 3; 4].

То, что пространство становится точкой входа в текст, соединяет в себе читательскую и устную культуры. В последней нарративы часто привязаны к ландшафтам. В отсутствии специальных средств сохранения текста, таких как письмо, пространство служит основой для мнемотехник, кодирующих рассказ через окружающий мир. Так, анализируя традиционную мифологию, А. К. Байбурин пишет: «Мнемонические символы, и не только специально созданные в этих целях (типа тотемных столбов североамериканских индейцев или шаманских карт), но и выполняющие эту роль “по совместительству” (например, священные камни, рощи, архитектурные комплексы и т. п.), образуют своего рода мнемоническую решетку, с помощью которой легко актуализируется соотнесенный с ними набор значений. Актуализации способствует то обстоятельство, что к мнемоническим символам и комплексам “привязаны” многочисленные словесные тексты от рассказов этиологического характера до запретов и предписаний, которые в свою очередь не только (и не столько) описывают и комментируют эти объекты, сколько способствуют “припоминанию” ритуальных смыслов» [Байбурин 1993: 14].

Для поэтического костра значимо не только место, но и даты его проведения. Во-первых, это выходные или дни каникул. Это удобно, чтобы собрать участников, но также дополнительно позволяет выделить сакральность времени, его исключенность из быта и будней. Во-вторых, даты расположены близко к дню рождения или смерти поэта (Цветаевские костры, зимний Рубцовский костер), к дате открытия посвященного поэту музея (летний Рубцовский костер), дате посещения поэтом места, где проводится костер (Цветаевский костер в Болшево).

Прочтение литературного произведения в правильном месте и в правильное время актуализирует дополнительную информацию, которую

недостаточно передают печатные буквы, и это в первую очередь информация эмоциональная. Идея сбора в определенное время в определенном пространстве закономерно вытекает из идеи важности окружения для восприятия текста и той мысли, что чтение стихов — это процесс не интимный, а объединяющий.

Пространственно-временная закрепленность присуща в принципе практикам почитания поэта, отражающая, по словам С. Б. Адоньевой, их культовый характер. Особая аура места говорит о невозможности полноценной актуализации стихов в отрыве от особых «литературных» мест: «Именно так это происходит в отношении Пушкина. Его поминают два раза в год — зимой и летом, в день смерти и в день рождения. Для совершения ритуальных действий отведены особые пространства: Михайловское, Мойка, Царское село, Болдино, московская квартира поэта и пр.» [Адоньева 2022: 200].

Кроме литературности места, важно его расположение в удалении от городского центра. Рубцовский костер на Толшме проводится в селе, где жил Рубцов и куда довольно сложно добраться. Участники собираются в областном центре, доезжают до районного и едут оттуда централизованно на выделенном музеем автобусе. Если говорить о пространстве самого села и непосредственно костровом огне, то он располагается на берегу реки на выходе (выезде) из села, где заканчиваются жилые дома, далее расположены кладбище и дорога, по которой можно уйти в соседние деревни (в направлении от трассы). Цветаевский костер в Петрозаводске проходит на окраине города, вдали от жилых кварталов. Территория леса используется местными как прогулочная. Ориентиром, чтобы добраться до места, служит куст рябины, находящийся в зарослях сирени, также дорога включает в себя спуск вдоль источника. В Тарусе костер возжигается в черте города, но на достаточном удалении от центра, на самом берегу Оки, близко от места, где стоял дом, в котором Цветаевы проводили лето.

Периферия, которой свойственны удаленность и пограничность, — территория неформального общения и свободных эмоциональных режимов. Романтическая идея «дикого» пространства как свободного трансформируется в практики выноса культурных мероприятий «на природу», от слетов КСП и акций концептуалистов до фестиваля «Архстояние». Место проведения поэтических костров, с одной стороны, освящено присутствием поэта, с другой — представляет собой природное пространство, противоположное городу (повседневности):

> Ну, я приезжаю. Потому что, во-первых, мне интересно. Во-вторых, это из зоны комфорта в дискомфорт и снова в какой-то комфорт. Снова вот так потом ошалело возвращаешься счастливо обратно. Там всегда что-то происходит такое интересное. Необычное [Полевой дневник 3].

Одновременно костры, в первую очередь Цветаевские, воспринимаются как сеть. Из точки костра, возжигаемого на периферии, ощущается связь со всем миром:

> В Австралии Ольга Трухачева, внучка Анастасии Ивановны Цветаевой, даже сказала, что... только, говорит, в Уганде был костер. Скоро, говорит, в Африке, папуасы какие-нибудь там, да. И у меня однокурсница в свое время выясняла, на каких континентах не было Цветаевского костра. Только как бы в Антарктиде. Хотя я сказала: «Не проблема, туда можно с листом железа как бы высадиться, да, и на это железо какое-то горючее налить и запалить». Ну, в общем, это вот такой как бы костер памяти, костер, связанный с ощущением пламени, света культуры [ЕТ].

Кроме того, между разными кострами существует преемственность. Например, в случае с Цветаевскими кострами она выражается в символической передаче огня (спичек, угольков, поленьев) от костров, обладающих более выраженной связью с биографией Цветаевой (ввиду особого места или особенно уважаемых людей-членов Цветаевского движения), кострам, которые появились недавно или в местах, непосредственно с именем Цветаевой не связанных. Так, на Цветаевский костер в Тарусе представители другого музея Московской области, по их словам, приехали специально, чтобы по примеру тарусского костра организовать свой [Полевой дневник 4]. На «новом» Цветаевском костре в Соколе огонь зажигался спичками, привезенными из Александрова, где находится старейший музей Цветаевой и регулярно проводятся цветаевские праздники [Полевой дневник 3]. В Петрозаводске на Цветаевском костре сохраняется традиция зажигания костра с поленом с предыдущей встречи, а открытие костра в 2023 г. начиналось с чтения завещания усопшего организатора о важности костровых собраний [Полевой дневник 9].

Рубцовский костер проводится только в Вологодской области, он не обладает всемирным статусом, на который претендуют Цветаевские костры, однако на чтениях в ходе зимнего Рубцовского костра 2022 г. зачитывались выдержки из переводов текстов поэта на французский, английский и китайский, тем самым подчеркивалась связь локации костра в Николе, как вслед за Рубцовым называют с. Никольское, с «большим миром».

Так человек подчеркивает связь с большим пространством культуры. Культура, Литература (с большой буквы) как безусловное благо и как единое целое лежат в основе того мифологического нарратива, который проявляет себя в костре. Культуру можно передать, сохранить; у нее есть антагонисты, стремящиеся ее уничтожить, равнодушные, неискренние. В разговорах на костре развивается тема противостояния, борьбы за поэтическое слово. «Люди тоже бьются за имя Цветаевой, не думайте, что эта борьба закончена», — говорит организатор одного костра об организаторах другого [Полевой дневник 4]. Прикосновение к поэзии Цветаевой — это прикосновение к Культуре, подвижников наполняет «желание с рук

накормить души тех, кто еще не посвящен, еще не приобщен к творчеству Цветаевой» [Полевой дневник 7].

Одна из наших собеседниц говорит о Цветаевой:

> При этом еще и как бы русская культура. Вот это вот. То есть они жили в другом мире. В другом образном мире. Даже материально. Физически это был другой мир, отличающийся от нашего. Ее лирика, сейчас вот мы ее слушаем, и она для нас такая диковинная. В общем, да, какая-то вот такая совсем... ну... То есть она — продукт своего времени. Это надо понимать [АА].

Серебряный век предстает как мифологизированное время, в котором ценности были эксплицированы. Наша собеседница, с одной стороны, экзотизирует их («они жили в другом мире»), с другой — присоединяется к движению, которое делает их доступными.

Сам огонь как центр имеет символическую нагрузку:

> Это очень важно, что ты собираешь вокруг людей, и вот огонь этого костра, он пойдет дальше по территории, он согреет многих. Он привлечет многих. Он даст многим совершенно другое дыхание, другое понимание своего существования и цели существования в этом мире. ‹...› Вот если не по принуждению, а по жару души люди приходят, понимаете, то это имеет продолжение и продолжается по всему миру [ВЯ].

При этом участники порой невольно проводят параллели между обстоятельствами жизни поэта и событиями, ими проживаемыми, — не только личными, но и общественными, и эстетическими. Так же, как поэты Серебряного века выступали против разрушения и профанации высокой культуры во время революции и после нее, участники костра противопоставляют себя миру современной псевдокультуры. В своем выступлении на костре 31 августа участница костра говорит:

> Завтра [1 сентября на городскую площадь] придут дети, и вот этот ужас они будут там слушать. Это ужасно, это ужасно. Какими-то визгливыми голосами невесть что... Вот так воспитывают наших детей: или патриотическими песнями — «Идём строем, поём хором», или вот этой бурдой просто, да? Извините, что я так резка, но достало. Вот. И поэтому вот то, что мы здесь собираемся, такие сумасшедшие, которые всё бросают и сюда приходят, да, вот это большое спасибо, что мы с вами противостоим вот тому, что происходит сейчас. Большое вам спасибо. Когда я в интернете вычитала, что из ЕГЭ убирают Пушкина, Лермонтова и иже с ними, вот, я, конечно, взвилась, как искры из ракет, да, сразу бросилась защищать. Кто-то мне сказал — я вчера была у одного прекрасного невролога, ну, по своим делам, да — мне невролог сказал, что вроде они отказ сделали, всё, вернули Пушкина. Потому что завопили все разумные люди, это невыносимо. Вот. Поэтому, друзья мои, я к чему, такое долгое у меня предисловие.

> Если мы любим Цветаеву, вот кто может, мы боремся как можем против того, что нас накрыло. Мы должны это хранить. «Но мы сохраним тебя, русский язык, / Великое русское слово», — Анна Андреевна Ахматова сказала в годы войны. И мы это должны делать. Вот как хотите — не знаю как. И мы это делаем. Не поддаёмся этой чуме просто. Всё, все меня записали, в интернет выложите? Молодцы [ЛП].

Эта параллель не только вновь отсылает к идее преемственности уже через отверженность обществом и противоборствующую позицию, но и к осознанию особой миссии участников как хранителей культуры и литературного знания. Поэтому ежегодное проведение костра становится долгом для костровитян, так как обеспечивает для них эмоциональное убежище, т. е. сообщество единомышленников, в котором они могут чувствовать себя и высказываться свободно.

Что касается малого пространства и расположения участников вокруг огня, то тут тоже все значимо. Идея костра предполагает равноудаленность от центра, в котором никто из живых находиться не может. Такая коммунитарная идея, однако, на практике соперничает с выделением дорогих гостей: основателей костра, представителей музейного начальства или приехавших издалека исполнителей. В кругу стоящих или сидящих подле костра людей выделяется «сцена», откуда исходит слово: вступительная речь, выступления, начало и конец чтения по кругу. Разделение на «сцену» и «зал» может быть фиксированным (например, на костре в Болшево сохраняется форма круга, однако сцену с аппаратурой и ряды скамеек для зрителей перепутать невозможно) или образовываться спонтанно, как на Рубцовском костре в Никольском, когда все участники костра становятся вокруг огня и только направление взглядов и разворот фигур показывает, от кого остальные ждут действий по организации программы. На петрозаводском костре несколько иная ситуация: зрители (они же участники-чтецы и организаторы) располагаются полукругом лицом к портрету Марины Цветаевой, висящему на дереве около горящего костра. Сцена формируется в пространстве между дугой зрителей и портретом, при этом не каждое выступление сопровождается выходом в центр — иногда читают с места. Таким образом, пространственная организация костра не нейтральна — огонь на природе или окраине города становится альтернативным центром на периферии по отношению к центрам профанным — столице или центру города. Внутри этой пространственной организации существует динамика: передача слова символически выступает как передача, распространение огня.

Зримые акторы: читатели

Во время коллективных чтений приобщение к литературе (культуре) как безусловному благу происходит не через медленное чтение и анализ стихов, а через действия и особый эмоциональный режим. Участники ко-

стра любят слово *искренность*. Судя по контекстам его употребления, речь идет не столько о соответствии слов эмоциям, сколько о действиях, выполняемых в ходе костра, о вовлеченности акторов в происходящее, будь то сам момент зажигания огня и сопровождающие его аплодисменты, пение гимна или чтение стихов.

«Три-четыре», — командует распорядительница костра, и круг держащихся за руки костровитян читает: «Красною кистью рябина зажглась, / Падали листья, я родилась». Кто-то раскачивается в такт, кто-то проговаривает слова. «Браво всем! Браво Марине Цветаевой и ее великой семье!» — коллективное чтение заканчивается аплодисментами [Полевой дневник 4]. При выполнении ситуативных действий, их повторяемости, костер совершается как событие. Речь идет о проживании события через повторение привычных действий. Исследователи ритуалов (А. К. Байбурин) отмечают важность эмоциональной связи участников действия с переживаемым ритуальным событием. Эмоциональный мотив узнавания мифологического нарратива в ходе ритуала можно сопоставить с требованием участников Цветаевских костров быть искренним, а не играть роль наблюдателя. Это объясняет, в частности, почему актерское чтение многими костровитянами воспринимается негативно. Однако даже к приглашенной профессиональной актрисе предъявляется требование эмоциональной вовлеченности. Вовлеченность всех участников в реальность ритуала — необходимое условие его осуществления. Профессиональная актриса смотрит на исполнение гимна со стороны, на расстоянии от других участников и костра, но когда ее собеседники начинают подпевать, она и сама включается [Полевой дневник 4]. «Искренность» участника костра — это в том числе его вовлеченность, не существование в режиме наблюдателя или в игровом режиме, а принятие реальности ритуала, которое единственное делает возможным его осуществление.

Для вовлечения гостей в историю поэта существуют специальные техники. На экскурсии в преддверии летнего Рубцовского костра нам предлагали прикоснуться к теплому камню и холодной воде, почувствовать вкус ягод и запах хвои, подчеркивая, что тех же камня и воды касался Николай Рубцов и наверняка, гуляя по лесу, так же вкушал ягоды [Полевой дневник 2]. На самом костре может работать оппозиция «замерзнуть — согреться»: после дороги в непогоду летом или по снегу зимой люди греются у огня, вспоминая, как в биографическом нарративе и поэзии Рубцова возникают образы замерзшего путника, огня, воды. Так, музейный работник, один из организаторов зимнего Рубцовского костра на Толшме, рассказывала о пути поэта осенью 1963 г. в Николу, когда тот чуть не замерз по дороге. По преданию, именно этому событию посвящено стихотворение «Русский огонек». Участники приобщаются к ситуации через восприятие, получая коллективный чувственный опыт, перекликающийся с зафиксированном в слове опытом поэта. Важным становится почувствовать (потрогать, увидеть, почуять) то же, что чувствовала центральная фигура костра, тот автор, в честь которого возжигается костер.

Для читателя значим весь человеческий опыт поэта. Отношение практик костра и биографического нарратива очень похожи на отношения ритуала и мифа: «В ритуале конструируется особого рода реальность — семиотический двойник того, что было “в первый раз” и что подтвердило свою высшую целесообразность уже самим фактом существования и продолжения жизни. Ритуальная реальность с точки зрения архаического сознания — отнюдь не условность, но подлинная, единственно истинная реальность, поскольку только ритуал дает возможность приблизиться и даже заново пережить ту драму, которой должен руководствоваться человек в своей жизни. Ритуал как бы высвечивает ту сторону вещей, действий, явлений, которые в обыденной жизни затемнены, не видны, но на самом деле определяют их истинную суть и назначение. Отсюда и двойственность всех явлений, способность быть чем-то одним в быту и совершенно другим в ритуале, та двойственность, которая обеспечивает удивительное переключение с уровня ежедневной жизни, забот и рутины на уровень актуальных ценностей» [Байбурин 1993: 16–17].

Перенятие эмоционального опыта — это не игра в поэта, а переход на уровень актуальных ценностей посредством повторения его пути в целом или отдельных, пусть крохотных, шагов, в том числе буквально пространственно. И это согласуется с концепцией внезапного и чувственного постижения лирики. На вопрос о понимании стихов Цветаевой читательница отвечает:

> Смотрите. Здесь же речь... Понимание — что такое? Все-таки опыт. Опыт. Опыт может быть неосмысленный, неотработанный. Если это слишком яркий опыт, то это травма уже. Либо, может, опыт, ну, как бы наше сознание попытается его структурировать как-то. Переварить. То есть здесь вопрос не в том, «понимаем — не понимаем», а находимся мы в резонансе с этими потоками, которые через Марину Цветаеву проходят, или не находимся в резонансе [АС].

Литература как опыт — идея, появившаяся в XIX в. вместе с массовым распространением чтения [Венедиктова 2018]. Относительно стихов речь идет об опыте эмоциональном, в том числе о соотнесении себя с эпохой. При этом читатель наделяется равными с автором правами: он входит в резонанс с текстом потому, что обладает собственной похожей судьбой или отношениями со временем, или потому, что искренне повторяет стихотворные строки. Автор же предстает как передатчик внеположного ему самому знания:

> Если есть у человека в душе какие-то ноты, которые вот [когда есть] какие-то ситуации слома эпох, то есть понимание, что тогда слом эпох, сейчас слом эпох, да, я живу, [дают почувствовать, что] я могу в этом что-то сделать. Может, что-то значу, да. То это уже... да... ну, как бы нет гарантии, что мы понимаем. Вот опять, мы просто в резонанс входим, и все. У нас свои понимания. Марина Цветаева, у нее у самой нет понимания своих стихов. Это

> поток. Как она смогла его структурировать и выдать, да, через нее что-то идет откуда-то куда-то. Она смогла это как резонатор такой. Замечательно [АС].

Поэт — медиатор между смыслами и читателем. В этой связи вопросы о качестве текста и эстетические критерии оценки стихотворений отходят на второй план. Важнее попасть в поток, принять его — и ответить. Стихи участников — это часть костровой культуры. У разных Цветаевских костров есть свои гимны. Тарусский гимн исполняется на мотив песни «Милая моя» Юрия Визбора, и его исполнение служит сигналом окончания костровых чтений. Песня Визбора на бардовских кострах часто выступает в той же функции песни-прощания, что заложено самим ее текстом («Крылья сложили палатки, их кончен полет»). В гимне Цветаевского костра идеи прощания нет, но есть идея распространения огня: «Снова пришли получить и отдать всем тепло»; «Песни и стихи унесем с собою». Говорится о встрече («Снова, Марина, нас сердце к тебе привело»), появляются знаковые для костров образы (октябрь, рябина, Ока, песни, стихи), перепеваются строчки самой Цветаевой («рябина зажглась» рифмуется с «когда ты родилась»), присутствует обращение к ней [Полевой дневник 4]. «Гимн вологодского Цветаевского костра другой. ‹...› Сокольчанин в таком возрасте уже солидном, он вот выдал какой-то текст “Цветаевской костер”. Я его прочитала и говорю: “Хорошее стихотворение, оно, в принципе, как песня зазвучит”», — рассказывает организатор [ЕТ]. Музыку к этим стихам написал автор-исполнитель из Вологды. Таким образом, это как будто ответ не просто отдельных людей, но самого места. В тексте гимна возникают «пламя рябины», «октябрьский день», «тепло». В соответствие со спецификой костра, проходящего рядом с домом, в котором жила сестра Марины Цветаевой, в тексте появляется Анастасия.

Собственные гимны или песни о костре существуют и в других точках. Участники костров — приверженцы партиципаторного режима чтения, предполагающего свободу собственного участия, даже его необходимость. И безусловный литературный авторитет адресата костра не мешает собственным поэтическим высказываниям, а напротив, провоцирует их:

> Вы знаете, тут нет какой-то жесткой программы. То есть каждый костер в зависимости от возможностей. ‹...› У нас какая задача? Смотрите. У нас задача сделать его именно народным, дать возможность людям и послушать, и почитать. Поделиться новым, если это есть [ВЯ].

Стихи, посвященные самому костру, — отдельный тип текстов со своей спецификой, отличительная черта которого — персонификация общего духа собрания в образе «живого», «мыслящего» костра:

> ...И вы, друзья! Всех перечесть
> Мешает треск горящих сучьев.
> А новых лиц — ни пять, ни шесть! —
> Их хочется запомнить лучше.

И «в легкий дар» Ее огню
(в двадцатый раз — не обознаться!)
В костер подбросить кладь свою
И то, в чем не могу сознаться;
Послушать мыслящий Костер:
Разноголосый, многоликий
Он часто на язык остер
И въедлив — пламенноязыкий!
Дождаться теплоты золы;
Взять уголек, печеных яблок.
И пепел с краешка полы
и ни пытаться откорябнуть.
[Полевой дневник 4][2]

«Мыслящий костер» — примечательный образ, метонимически применимый для участников встречи. Именно они в своем единстве образуют костер (ср. выше: «Мы — костер»). При этом возникновение этого единства людей во многом связано с костром-пламенем, который является символом встречи. На уровне телесности удаленность и изолированность пространства мероприятия от «большого мира» создает вызов. Так, на зимнем Рубцовском костре в деревне было холодно, особенно тем, кто, в отличие от постоянных участников костра, не догадался сменить городские сапоги на валенки [Полевой дневник 5]. Предмет, который многими в городе воспринимается как набивший оскомину сувенир, возвращает свою прямую функциональность. В Петрозаводске, когда наша группа наблюдала костер, был ливень и непогода. Участники относились к этому спокойно. Костровы́е[3] отвечали за поддержание костра в любых условиях, а участники были подготовлены к плохой погоде: у них были теплая одежда, дождевики, зонты, горячий чай и конфеты [Полевой дневник 6]. Становится важна функциональность костра: погреться, вскипятить воду на чай — то, зачем разжигается огонь в летних и зимних выездах на природу. Так, на Цветаевском поэтическом фестивале в Александрове долгое время жгли костры, в год пандемии фестиваль изменил локацию, и костер не состоялся, но вечернее неформальное общение сопровождалось огнем мангала, на котором организатор фестиваля готовил шашлыки для приезжих поэтов [Полевой дневник 1]. С другой стороны, костер может быть совершенно символическим: «*ВЯ*: Некоторые делают символически, если нельзя жечь огонь. *Интервьюер*: А как они это делают? *ВЯ*: Допустим, ткань, вентилятор. Театральный совершенно костер». Поэтические чтения по кругу на квартире могут проходить при зажженной свече.

[2] Запись воспроизведена по листу А4, который был передан организаторами Цветаевского костра одному из участников экспедиции на 35-м Цветаевском празднике в Тарусе (2 октября 2021 г.). Орфография и пунктуация сохранены.

[3] *Костровóй* — это своеобразная «походная должность»; в его задачу входят розжиг и поддержание огня в полевых условиях. На эту должность назначают, как правило, ответственного и надежного человека. Так, в Тарусе в 2021 г. костровым был брат одного из старейших организаторов Цветаевского костра.

Незримые акторы: поэт

Огонь, реальный или имитированный[4], придает собранию неформальную театральность (в случае имитации) и ритуальность (в случае живого огня). Он служит посредником между телесно присутствующими участниками и поминаемыми центральными фигурами костра.

Огонь — медиатор между живыми и мертвыми. Адресат костра присутствует на собрании незримо. Так, на 36-м Цветаевском костре в Тарусе несколько раз подчеркивалось незримое присутствие Цветаевой и ее близких: «Они здесь! Они рядом с нами» [Полевой дневник 4]. Такие высказывания в совокупности с вкушением на природе обязательной пищи (чай, сваренный на костре, конфеты, «цветаевский» пирог) делают костер похожим на поминальную трапезу.

В выступлениях звучат обращения к поэту:

> Мне захотелось с ней подискутировать. Хотелось, чтобы о н а [выделяет голосом] услышала здесь и сейчас. Мы четвертый год приезжаем сюда, но я не успела прочитать: «Марина, я с вами совсем не согласна. / Неужто в кошачьих сердцах нет любви?..» [Полевой дневник 4].

Во время интервью участница поэтического костра в Тарусе показала фотографию пламени с дымом, в котором угадывались профили А. С. Пушкина и самой М. И. Цветаевой:

> Ну вы представляете?! Благословил? Благословил! А вот еще — это прямо уже Цветаева сама. Потом вы на планшете увидите, вам будет близко и понятно [Полевой дневник 4].

Как знаки присутствия поэта интерпретируются объекты природы: журавли, пролетевшие над собранием, рябина, растущая по дороге к костру [Полевой дневник 6], белый голубь, севший на стол [Полевой дневник 4].

Присутствие поэта акцентируется и на уровне официальной программы:

> ...мы решили просто запускать вот два шарика. Придумали цвета, что зеленый, мне показалось, что он с Анастасией Ивановной [Цветаевой] [связан], потому что эта хвоя ее в лагере спасла от цинги, от всего. Хвою заваривали, есть нечего было. А Марина — лазурь. ‹...› Есть такая традиция, наполненные этим газом [шары], мы их отпускаем. Вот они так куда-то летят, значит, но вместе. Один раз за реку улетели, один раз за дерево зацепились на этой площадке. Один раз на город. Тут они полетели, мы были, площадка около администрации, то есть не в Печаткино был ко-

[4] При невозможности возжигания огня на одном из Цветаевских костров роль костра играла красная ткань на специально выделенной сцене; на другом Цветаевском костре, проходившем в помещении, изображение огня проецировалось на экран за спинами выступавших.

стер, да, шестой. Они полетели в Печаткино. Вот по этому берегу туда полетели, в Печаткино. К дому [М. И. Цветаевой] [ЕТ].

Все это позволяет говорить о коммеморативном характере костра — в первую очередь относительно центральной фигуры поэта (Цветаевой, Рубцова), но не только. Так, за адресатом костра тянутся образы и других поэтов. В наших полевых дневниках зафиксированы разговоры до костра: «Здесь Пушкин ночевал, а может быть, и писал стихи» [Полевой дневник 4], «Кто-то читает “От деревенских косогоров”. [Реплика участника фестиваля:] “Да он ее подколол-подколол...” — “Что значит подколол? Пригвоздил. Большего удара она ни от кого не получала” (о Мандельштаме и Цветаевой)» [Полевой дневник 1]. Участники прежних костров тоже становятся частью истории и ритуала: «Инна — голос нашего костра»; «Не успела перед смертью вернуть книгу “Скрещение судеб”, и это хороший знак»; «И Марина нас слышит, и Инна», — говорят на петрозаводском костре о недавно ушедшей исполнительнице песен на стихи Цветаевой [Полевой дневник 6].

Представление о том, что умершие слышат живых в определенных местах, распространено в разных культурах. При этом огонь может выполнять символическую функцию канала коммуникации в таких разных ритуальных практиках, как почитание вечного огня и славянский обычай «греть покойников»: «Имя свое “греть родителей” (т. е. умерших предков) обряд получил от своей главной (по народному пониманию в настоящее время) цели — согреть усопших родственников, которые и греются, невидимо для присутствующих, около обрядового костра» [Зеленин 1909: 4]. С. Б. Адоньева связывает традицию вечного огня с особыми ритуальными практиками, совершенно аналогичными практикам почитания поэта, поскольку и в первом, и во втором случае объектом почитания становятся «заложные покойники», умершие не своей смертью люди, перед подвигом которых общество испытывает вину невозвратного долга. Культ умерших неестественной смертью появился в советское время. По мысли Адоньевой, смерть раньше «положенного» времени происходила по вине общества и заставляла его эту вину искупать [Адоньева 2022: 260].

Примечательно, что неестественная смерть известных поэтов также становится важным элементом их почитания, в том числе в форме поэтических костров. Мученическая смерть поэта в результате репрессий и гонений является важным элементом коммеморативной культуры. В эссе Владислава Ходасевича «Кровавая пища» (1932) буквально утверждается, что поэт должен быть замучен и убит народом, поскольку это часть особого ритуала канонизации: «В жертву всегда приносится самое чистое, лучшее, драгоценное. Изничтожение поэтов по сокровенной природе своей таинственно, ритуально. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества» [Ходасевич 2001: 271].

Одним из первых критиков такого взгляда на сущность русской поэзии, разоблачающих отношение позднесоветской интеллигенции к погибшим поэтам как квазирелигиозный культ, был Игорь Померанцев, ко-

торый в статье «Довольно кровавой пищи» (1986) жестко отделяет поэзию от практик канонизации: «Поэты не могут навязать обществу религиозных, политических и общественных институтов, но они могут отказаться от чужих ролей и функций» [Померанцев 1987: 146].

Образы поэтов, Цветаевой и Рубцова, конструируются участниками костров — кто-то из них занимается исследованиями, кто-то читает и пересказывает воспоминания, дневники, биографии. На самих кострах обсуждают вышедшие книги, посвященные центральной фигуре. Чтение стихов сопровождается комментариями о жизни поэта — из собственных воспоминаний на Рубцовском костре и из опубликованных источников на Цветаевском. И трагическая смерть, и яркое поведение при жизни безусловно задействованы в формировании образа поэта. Холистическая модель репрезентации поэта предполагает объяснение его стихов через биографию, причем сама эта биография рассматривается как житие персонажа, находящегося на границе миров, медиатора общества и вечных ценностей, имеющего не вполне человеческую природу [Югай, Богатырёва 2021]. Именно эта модель задействуется на поэтических кострах.

Интересно, что у обоих адресатов наблюдаемых нами костров есть тексты, в которых закреплена идея простого общения с умершим. Приведем строчки из стихотворений Цветаевой («Прохожий») и Рубцова («Мое слово верное / прозвенит...»):

Не думай, что здесь — могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!
[Цветаева 1965: 58]

Мое слово верное
прозвенит!
Буду я, наверное,
знаменит!
Мне поставят памятник
на селе!
Буду я и каменный
навеселе!...
[Рубцов 2012: 280]

Оба текста принадлежат к известным и часто цитируемым. И тот и другой — о сохранении личности и жизненной энергии после смерти. С. Б. Адоньева указывает, что в советское время на смену религиозной модели бессмертия приходит бессмертие в творениях, например в актуальных для потомков литературных текстах. Их воспроизведение (стихи читаются вслух, сюжеты биографии вспоминаются) поддерживает память о создавшем их гении. Бессмертие, таким образом, обеспечивается социально: живыми и их практиками памяти [Адоньева 2022: 237].

В Тарусе, где возникла традиция поэтических костров, установлен камень с надписью «Здесь хотела бы лежать Марина Цветаева» (реализация пожелания из ее эссе «Хлыстовки»). В Никольском был разговор об установлении памятника Рубцову, но возникли разногласия о его месте. Говорит один из наших собеседников:

> ...там бы площадочку сделать, там нам памятник Рубцову прям должно поставить, с видом на эту лаву, мост подвесной. Очень хорошее место. Елене Николаевне (дочери поэта. — *Е. Л., С. Л., А. М.)* не нравится. Елена Николаевна предложила место напротив храма. Там, в березках, где крест стоит. ‹...› Никольчане, прихожане, их немного, взбунтовались. А прихожане это кто? Бабушки в основном. Бабушки, которые в принципе-то Рубцова помнят и представляют. Они говорят: «Мы не можем себе представить: мы выходим из храма, и на нас Рубцов смотрит». Понимаете? «Мы же помним его, как он валялся в траве» там, да? «Мы же помним, как он приходил, стекла бил дома», да? И так далее [АН].

Упомянутые стихи Цветаевой и Рубцова, возможно, так хорошо воспринимаются читателями еще и потому, что служат продолжением хрестоматийного текста «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» Пушкина, который занимает верховное место в пантеоне русских поэтов. С. Б. Адоньева указывает, что Пушкин был объединяющей фигурой официального и неофициального списков ключевых поэтов: «Чтить Пушкина правильно с точки зрения официальной советской школы: вспомним школьные экскурсии по “пушкинским местам”, а также его лик, по сей день глядящий на школьника с тонких тетрадок в линейку. Чтить его, соотноситься с ним важно и с точки зрения любимых или авторитетных авторов, не ангажированных советской властью авторов. Только захочешь прогулять пушкинский праздник, а дома — “Мой Пушкин!” Цветаевой, Лотман с его работами о Пушкине, Гордин с пушкинским Петербургом, “Пушкинский дом” Битова, Ахматова с царскосельскими стихами... Все это говорит о том, что перед нами культ — не в оценочном, но в терминологическом значении этого слова» [Адоньева 2022: 200]. Не случайно Адоньева упоминает текст Цветаевой — одного из авторов, наиболее значимых для интеллигентского неформального общения.

В российской культуре XIX и XX вв. поэзия выполняла множество ролей — от пропаганды до скрытого сопротивления: «Заучивание поэзии в истории русской культуры, видимо, имело одну важнейшую особенность: оно конституировало микросоциальные структуры, и эта ее способность ценилась весьма высоко — за недостаточностью других инструментов поддержания групповой солидарности. В России XIX века параллельно действовали две практики, легитимировавшие заучивание стихов наизусть: школьное обучение и светское (позднее — интеллигентское) общение. Эти практики влияли друг на друга, но их социокультурные функции были разными» [Кукулин 2012: 257]. Это придавало практике заучивания

и чтения стихов важность, ведь таким образом обнаруживалась связь с ценностными установками и с группой «своих».

Поэтический костер возникает как практика, в которой эта связь может быть выражена явно. Он воплощает следующие идеи: поэзия имеет аксиологическую природу; ее чтение и распространение исполнено смысла; поэзия приходит через фигуру гения, и он не должен быть забыт; собрание читателей и чтение вслух поддерживают творческое бессмертие автора, а для самих участников это чтение позволяет испытать полноту настоящего момента в его связи с высшими ценностями.

* * *

Поэтические костры имеют двойственную природу. Они сочетают в себе институциональные и вернакулярные практики: преимущественно привязанные к музеям мероприятия тем не менее несут в себе элементы неформальности и свободы. Последнее позволяет им быть эмоциональным убежищем для постоянных участников.

Двойственность проявляется в пространстве (в расположении самого костра и в расположении участников) и в отношении к персоне поэта (идеализация + присвоение, одомашнивание его образа). Труднодоступность места проведения костра и ряд сопутствующих обстоятельств (усталость от пеших прогулок, зависимость от погоды, походные — а потому повторяющиеся — еда и питье) в совокупности с чтением стихов позволяют пережить совместный опыт, телесный и эмоциональный.

Литературный костер несет в себе элементы коммеморативных ритуалов, а также помогает группе читателей оставаться единым целым и регулярно пересобираться.

Ритуал существует не сам по себе, это воспроизведение некоего шаблона, очевидного для участников. В ритуале скрыты мифологический нарратив и космология. Так, мы утверждаем, что Цветаевские костры имеют ритуальную природу. Каковы же нарратив и космология, поддерживаемые этими встречами? Прежде всего, как было отмечено выше, существует представление о безусловном благе — культуре, иногда ассоциируемой с дореволюционной Россией (временем формирования личности Цветаевой и поэтов Серебряного века), иногда понимаемой более широко. Культура передается через стихи, которые выступают не просто как тексты, а как посредники между внеположной поэту высшей инстанцией и читателем, что делает их практически священными текстами. Приобщение к стихам происходит на чувственном уровне и не зависит от аналитических способностей читателя. Связь Цветаевой и других поэтов — Пушкина, Мандельштама — не случайна; они часть единого пантеона, пропуском в который служит резонансная и трагическая гибель. Дух поэта остается в местах, связанных с его биографией, и проведение в таких местах костра позволяет постоянным участникам и организаторам чувствовать себя выполняющими миссионерскую функцию приобщения масс к благу культуры.

Истоки этой практики лежат в европейской читательской культуре, перенятой вместе с сентиментализмом в XVIII в., а также в советских светских ритуалах, где на место бессмертию души приходит бессмертие творений. При этом поэтические костры перекликаются с более общей славянской традицией поминовения, помогая людям современности находить опору в своей связи со значимыми мертвыми.

Источники

Опубликованные

Мартюкова, Новоселов 2021 — Николай Рубцов на Тотемской земле / Авт.-сост. Г. А. Мартюкова, А. М. Новоселов. Вологда: Древности Севера, 2021.

Померанцев 1987 — *Померанцев И.* Довольно кровавой пищи // Синтаксис. № 17. 1987. С. 142–146.

Рубцов 2012 — *Рубцов Н. М.* Стихотворения. М.: ЭКСМО, 2012.

Ханаков и др. 2002 — *Ханаков А. В., Николаева В. А., Мансуров Б. М.* Цветаевские костры, 1986–2002. М.: РУСАКИ, 2002.

Ходасевич 2001 — *Ходасевич В.* Пушкин и поэты его времени: В 3 т. Т. 2: Статьи, рецензии, заметки 1925–1934 гг. / Под ред. Р. Хьюза. Oakland, California: Berkeley Slavic Specialties, 2001. С. 267–272.

Цветаева 1965 — *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1965.

Полевые

Полевой дневник 1 — Экспедиция в г. Александров Владимирской области, Цветаевский фестиваль. Июнь 2021 г. Е. Ф. Югай. Полевой дневник, фотографии и видеозаписи.

Полевой дневник 2 — Экспедиция в с. Никольское и Тотемский район Вологодской области. Август 2021 г. Е. Ф. Югай, С. С. Левочский, А. С. Куприянова, А. М. Морозова, А. Я. Нарциссова, Л. Д. Хачатурова. Полевой дневник, фотографии и видеозаписи.

Полевой дневник 3 — Экспедиция в г. Сокол Вологодской области Сентябрь 2021 г. А. С. Куприянова, А. М. Морозова, А. Я. Нарциссова. Полевой дневник, фотографии и видеозаписи.

Полевой дневник 4 — Экспедиция в г. Тарусу Московской области. Октябрь 2021 г. С. С. Левочский. Полевой дневник, фотографии и видеозаписи

Полевой дневник 5 — Экспедиция в с. Никольское Вологодской области. Январь 2022 г. Е. Ф. Югай, С. С. Левочский, А. С. Куприянова. Полевой дневник, фотографии и видеозаписи.

Полевой дневник 6 — Экспедиция в Петрозаводск. Август 2022 г. А. С. Куприянова, А. М. Морозова. Полевой дневник, фотографии и видеозаписи.

Полевой дневник 7 — Вечер памяти А. В. Ханакова. Москва. Апрель 2023 г. А. С. Куприянова. Полевой дневник.

Полевой дневник 9 — Экспедиция в Петрозаводск. Август 2023 г. Я. А. Савицкая. Полевой дневник, фотографии и видеозаписи.

Список информантов

АА — жен., музейный работник, ок. 50 лет, Таруса, 2021 г.

АН — муж., музейный работник, ок. 30 лет, Таруса, 2021 г.

АС — жен., ок. 30 лет, Тотьма, 2021 г.

ВЯ — жен., ок. 50 лет, Таруса, 2021 г.

ЕТ — жен., ок. 50 лет, Вологда, 2021 г.

ЛП — жен., ок. 60 лет, Петрозаводск, 2023 г.

Литература

Адоньева 2022 — *Адоньева С.* Дух народа и другие духи. М.; СПб.: Т8 Издательские Технологии; Пальмира, 2022.

Байбурин 1993 — *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993.

Богомолов 2019 — *Богомолов Н. А.* Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Изд. центр «Азбуковник», 2019.

Венедиктова 2018 — *Венедиктова Т. Д.* Литература как опыт, или Буржуазный читатель как культурный герой. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Джагалов 2009 — *Джагалов Р.* Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом» / Авториз. пер. с англ. А. Скидана. Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 204–215.

Зеленин 1909 — *Зеленин Д. К.* Народный обычай «греть покойников». (Из XVIII т. Сборника Харьковского Историко-Филологического Общества, изданного в честь профессора Н. Ф. Сумцова). Харьков: Тип. «Печатное дело», 1909.

Зорин 2016 — *Зорин А. Л.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.

Зорин, Немзер 1989 — *Зорин А. Л., Немзер А. С.* Парадоксы чувствительности // «Столетья не сотрут...»: Русские классики и их читатели / Сост. А. А. Ильин-Томич. М.: Книга, 1989. С. 7–54.

Крючков 2011 — *Крючков П. М.* Дело о Доме // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 368–439.

Кукулин 2012 — *Кукулин И.* Зарифмованное сообщество // Новое литературное обозрение. 2012. № 2 (114). С. 255–260.

Левочский и др. 2022 — *Левочский С. С., Левочская (Югай) Е. Ф., Куприянова А. С.* Я / мы — Рубцов: повседневные практики присвоения поэзии // Шаги / Steps. Т. 8. № 2. 2022. С. 233–253. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-2-233-253.

Левочский и др. 2023 — *Левочский С. С., Левочская Е. Ф., Савицкая Я. А.* Антропология литературных собраний (2020–2022) // Новый мир. 2023. № 1. С. 150–178.

Лич 2001 — *Лич Э.* Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Пер. с англ. М.: Изд. фирма «Вост. лит.», 2001.

Неклюдов 2000 — *Неклюдов С. Ю.* Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. М.: АИРО-XX, 2000. С. 17–38.

Уорнер 2000 — *Уорнер У.* Живые и мёртвые / [Пер. с англ.]. М.; СПб.: Универ. кн., 2000.

Шевеленко 2002 — *Шевеленко И. Д.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М.: Нов. лит. обозрение, 2002.

Югай, Богатырёва 2021 — *Югай Е. Ф., Богатырёва И. С.* «Мудрец в поэзии и дурында в жизни»: самопрезентация современного поэта в повседневности // Шаги / Steps. Т. 7. № 1. 2021. С. 239–275. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-1-239-275.

Reddy 2001 — *Reddy W. M.* The navigation of feeling: A framework for the history of emotions. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001.

Rosenwein 2002 — *Rosenwein B. H.* Worrying about emotions in history // The American Historical Review. Vol. 107. No. 3. P. 821–845.

References

Adon'eva, S. (2009). *Dukh naroda i drugie dukhi* [The spirit of the nation and other spirits]. T8 Izdatel'skie Tekhnologii; Pal'mira. (In Russian).

Baiburin, A. K. (1993). *Ritual v traditsionnoi kul'ture: Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavianskikh obriadov* [Ritual in traditional culture: Structural-semantic analysis of East Slavic ceremonies]. Nauka. (In Russian).

Bogomolov, N. A. (2019). *Bardovskaia pesnia glazami literaturoveda* [Bard song through the eyes of a literary critic]. Izdatel'ski tsentr "Azbukovnik". (In Russian).

Dzhagalov, R. (2009). Avtorskaia pesnia kak zhanrovaia laboratoriia "sotsializma s chelovecheskim litsom" [Author's song as a genre laboratory of "socialism with a human face"]. *Novoe literaturnoe obozrenie, 100*, 204–215. (In Russian).

Kriuchkov, P. M. (2011). Delo o Dome [The House case]. *Voprosy literatury*, *2011*(3), 368–439. (In Russian).

Kukulin, I. (2012). Zarifmovannoe soobshchestvo [The rhymed community]. *Novoe literaturnoe obozrenie, 2012*(2, no. 114), 255–260. (In Russian).

Leach, E. (1976). *Culture and communication. The logic by which symbols are connected. An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology*. Cambridge Univ. Press.

Levochskiy, S. S., Levochskaia (Yugai), E. F., & Kupriianova, A. S. (2022). Ia / my — Rubtsov: povsednevnye praktiki prisvoeniia poezii [I/we — Rubtsov: Everyday practices of appropriating poetry]. *Shagi / Steps*, *8*(2), 233–253. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-2-233-253. (In Russian).

Levochskiy, S. S., Levochskaia, E. F., & Savitskaia, Ia. A. (2023). Antropologiia literaturnykh sobranii (2020–2022) [The anthropology of literary meetings (2020–2022)]. *Novyi mir*, *2023*(1), 150–178. (In Russian).

Nekliudov, S. Yu. (2000). Struktura i funktsiia mifa [The structure and functions of myth]. In K. Aimermakher, F. Bomsdorf, & G. Bordiukov (Eds.). *Mify i mifologiia v sovremennoi Rossii* (pp. 17–38). AIRO-XX. (In Russian).

Reddy, W. M. (2001). *The navigation of feeling: A framework for the history of emotions*. Cambridge Univ. Press.

Rosenwein, B. H. (2002). Worrying about emotions in history. *The American Historical Review, 107*(3), 821–845.

Shevelenko, I. D. (2002). *Literaturnyi put' Tsvetaevoi: Ideologiia — poetika — identichnost' avtora v kontekste epokhi* [The literature journey of Tsvetaeva: Ideology — poetics — identity of the author in in the context of her epoch]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Venediktova, T. D. (2018). *Literatura kak opyt, ili Burzhuaznyi chitatel' kak kul'turnyi geroi* [Literature as experience, or the Bourgeois reader as cultural hero]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Warner, L. W. (1959). *The living and the dead*. Yale Univ. Press.

Yugai, E. F., & Bogatyreva, I. S. (2021). "Mudrets v poezii i durynda v zhizni": Samoprezentatsiia sovremennogo poeta v povsednevnosti ["A sage in poetry, a fool in life": Self-representation of the contemporary poet in everyday life]. *Shagi / Steps*, *7*(1), 239–275. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-1-239-275. (In Russian).

Zelenin, D. K. (1909). *Narodnyi obychai "gret' pokoinikov". (Iz XVIII t. Sbornika Khar'kovskogo Istoriko-Filologicheskogo Obshchestva, izdannogo v chest' professora N. F. Sumtsova)* [Folk custom to "warm the dead". From the 18th volume of the Collection of the Kharkov Historical and Philological Society, published in honor of Professor N. F. Sumtsov)]. Tipografiia "Pechatnoe delo". (In Russian).

Zorin, A. L. (2016). *Poiavlenie geroia: Iz istorii russkoi emotsional'noi kul'tury kontsa XVIII — nachala XIX veka* [The rise of a hero: From the history of Russian emotional culture, late 18th century and early 19th century]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Zorin, A. L., & Nemzer, A. S. (1989). Paradoksy chuvstvitel'nosti [Paradoxes of sensitivity]. In A. A. Il'in-Tomich (Ed.). *"Stolet'ia ne sotrut...": Russkie klassiki i ikh chitateli* (pp. 7–54). Kniga. (In Russian).

* * *

Информация об авторах

Сергей Сергеевич Левочский
кандидат философских наук
доцент, кафедра гуманитарных наук, Институт социальных наук, 1-й Московский государственный медицинский университет им. И. М. Сеченова
Россия, 119991, Москва, ул. Трубецкая, д. 8, стр. 2
✉ *levochskyss@gmail.com*

Елена Федоровна Левочская
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, Лаборатория комплексных исторических исследований, Институт общественных наук, Российская академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *leta.ugay@gmail.com*

Анастасия Максимовна Морозова
студентка, Институт общественных наук, Российская академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т, Вернадского, д. 82
✉ *hoyashidesu@gmail.com*

Information about the authors

Sergey S. Levochskiy
Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Institute of Medical Sociology, Healthcare Economics and Medical Insurance, I. M. Sechenov First Moscow State Medical University
Russia, 119991, Moscow, Trubetskaya Str., 8,
✉ *levochskyss@gmail.com*

Elena F. Levochskaia
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Research Laboratory of Complex Historical Research, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *leta.ugay@gmail.com*

Anastasia M. Morozova
Student, Institute of Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *hoyashidesu@gmail.com*

С. П. Хохлова

https://orcid.org/0009-0001-1278-7977
✉ *hohlovasv@gmail.com*
Государственный университет «Дубна»
(Россия, Дубна)

Фотографии Эжена Атже как выражение предметности архитектуры: отель Бовэ

Аннотация. В статье сопоставлена репрезентация архитектуры во французском и российском академическом искусствознании, с одной стороны, и в фотографиях Эжена Атже, с другой. Точкой отсчета для искусствоведческих описаний стал анализ Жака-Франсуа Блонделя, подкрепляемый рисунками Жана Маро. Выбор анализируемых им и более поздними исследователями характеристик отражает схематизм в понимании архитектуры, ее дистанцированность от человека, отсутствие экзистенциальных характеристик. Такое представление находит соответствие в иллюстративном материале — в предпочтении чертежам, планам, фронтальной точке зрения, отсутствию в нем человека. Снимки Атже в силу личностных особенностей автора, а также фотографии как вида искусства в целом, отразили упускаемые искусствоведами характеристики архитектуры, связанные с ее принципиальной иммерсивностью и неразрывностью с жизненным миром человека. Атже достигает этого эффекта с помощью сложных ракурсов, естественности зрительного охвата, серийности фотографий. «Неприкрашенность» снимков старых зданий соответствует естественности их старения, актуальной и потенциальной руинированности как важной характеристики архитектуры. На основе проведенного анализа делается вывод о необходимости пересмотра предмета архитектуроведения в сторону его большей многомерности, неотрывности от человека, динамичности и неопределенности.

Ключевые слова: история архитектуры, теория архитектуры, мультисенсорика, периферийное зрение, иммерсивность архитектуры, руины, жизненный мир, Жак-Франсуа Блондель, Эжен Атже, Георг Зиммель, Вальтер Беньямин, отель Бовэ

Для цитирования: Хохлова С. П. Фотографии Эжена Атже как выражение предметности архитектуры: отель Бовэ // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 297–323.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-297-323



Поступило в редакцию 24 мая 2023 г.; принято к печати 14 августа 2023 г.

© С. П. ХОХЛОВА

S. P. Khokhlova

https://orcid.org/0009-0001-1278-7977
✉ *hohlovasv@gmail.com*

State University "Dubna"
(Russia, Dubna)

Photos by Eugène Atget as expression of objectivity of architecture: Hôtel de Beauvais

Abstract. The article compares the representation of architecture in French and Russian academic art history, on the one hand, and in Eugène Atget's photographs, on the other. The starting point for the art historical descriptions is Jacques-François Blondel's analysis, supported by Jean Marot's drawings. The choice of characteristics analyzed by Blondel and later researchers reflects the schematism in the understanding of architecture, its distance from the human being, and its lack of existential characteristics. This representation finds correspondence in the illustrative material — in the preference for drawings, plans, frontal point of view, and the absence of the human being in it. Atget's images, due to the personal characteristics of their author, as well as of photography as an art form in general, reflected those characteristics of architecture which art historians overlooked, and which are related to its fundamental immersiveness and inseparable connection with the human lifeworld. Atget achieves this effect with the help of complex angles, naturalness of visual coverage, and seriality of photographs. "Unadorned" pictures of old buildings correspond to the naturalness of their aging, to actual and potential ruin as an important characteristic of architecture. On the basis of the analysis, the conclusion is reached about the need to revise the subject of architectural studies in the direction of its greater multidimensionality, inseparability from the human being, dynamism and uncertainty.

Keywords: history of architecture, architectural theory, multisensory, peripheral vision, immersiveness of architecture, ruins, lifeworld, Jacques-François Blondel, Eugène Atget, Georg Simmel, Walter Benjamin, Hôtel de Beauvais

To cite this article: Khokhlova, S. P. (2024). Photos by Eugène Atget as expression of objectivity of architecture: Hôtel de Beauvais. *Shagi / Steps, 10*(1), 297–323. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-297-323



Received May 24, 2023; accepted August 14, 2023

© S. P. KHOKHLOVA

В статье предлагается сопоставить предметность архитектуры, отраженную в вербальной и визуальной репрезентации в историко-архитектурных исследованиях, с одной стороны, и в фотографиях Эжена Атже, с другой. При этом автор не претендует на специальный анализ проблемы соотношения архитектуры и фотографии как видов искусства, а также на анализ особенностей архитектурной графики.

Под предметностью мы будем понимать то, что выбирается для анализа в качестве архитектуры, определенную иерархию ее характеристик. Так, описывая архитектуру в рамках формально-стилистического или иконологического подхода, мы не берем в расчет акустические характеристики архитектурного сооружения, если только они не связаны напрямую с его основной функцией, хотя они являются его неотъемлемой частью. По традиции относя архитектуру к искусствам визуальным, мы нередко забываем о ее синтетическом характере. Визуальные характеристики архитектуры также подвергаются редукции.

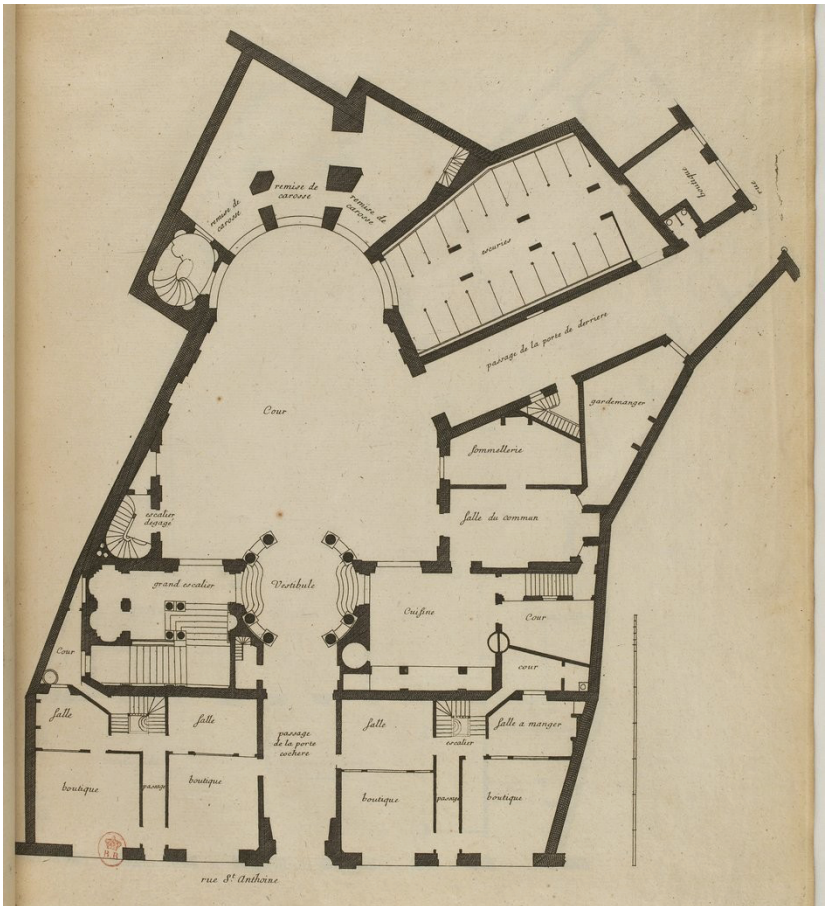
Предметность не совпадает с сущностью, которая может оставаться для нас скрытой. Она интерсубъективна, является следствием сознательного или неосознаваемого консенсуса исследователей, но ее можно рационально описать. В отличие от сущности, предметность зависима от господствующих в науке парадигм или стереотипов.

Название статьи может восприниматься как метафорическое, потому что наука — это сфера дискурсивности, вербального выражения. Только словесное описание представляется проясненным, а фотография, кажется, сама требует рационально-вербального анализа. Будучи искусством, она зависима от условности стиля своей эпохи. Но было бы наивным не замечать обусловленность языка гуманитарного знания господствующей парадигмой. Наука (в частности, история архитектуры или искусствоведение), как и философия, стремящаяся осмыслить реальность, неизбежно ограничена в познавательных возможностях картиной мира своего времени.

Сопоставление разделенных во времени и специфике выразительности разных видов искусств — фотографии на примере снимков Атже, с одной стороны, и архитектуры на примере отеля Бовэ, с другой, — кто-то сочтет необычным, но это сопоставление поможет нам обратить внимание на недостаточность рефлексии архитектуроведения.

Сначала на примере парижского отеля Бовэ мы выявим особенности конструирования предметности в историко-архитектурных исследованиях, включая иллюстративный материал, а затем сопоставим их с репрезентацией отеля в снимках Атже. Этот отель был выбран для анализа потому, что благодаря цельности композиции и некоторым неординарным чертам планировки и декорации он имеет собственную историографию и иконографию[1].

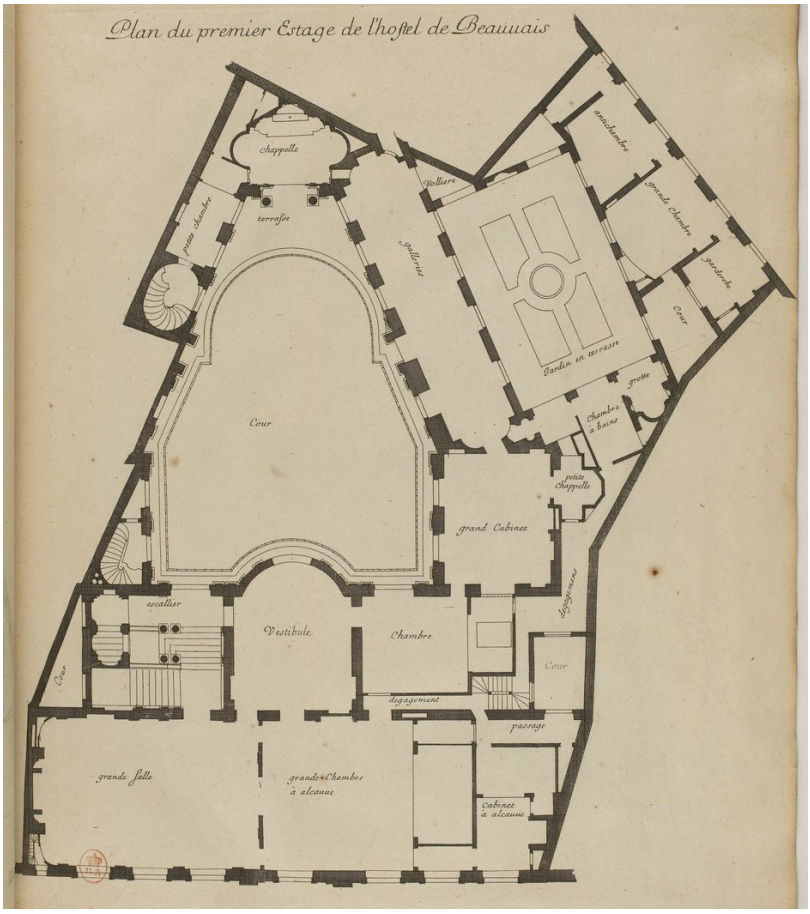
[1] Если архитектура отеля обладает выдающимися характеристиками, то его история «ординарна»: как и все парижские отели, он является «местом силы», через которое протянуты самые разные исторические нити. Надземная часть здания в основных



Ил. 1. *Жан Маро. План первого этажа*

Fig. 1. *Jean Marot. Ground floor plan*

формах была построена в 1654 г. по проекту архитектора Антуана Лепотра для супруги торговца тканями Пьера де Бове — Катерины Беллье, фрейлины королевы и первой любовницы Людовика XIV. При строительстве использовались камни, предназначенные для строительства Лувра. В 1660 г. исторические деятели, включая Анну Австрийскую и Мазарини, приветствовали с балкона отеля торжественный вход в Париж Людовика XIV с Марией Терезией. Затем особняк был приобретен семейством Орри. Позднее он перешел в руки Максимилиана ван Эйка, баварского посла при дворе Людовика XV, сдававшего часть здания под игорный дом. У него в гостях провел несколько месяцев семилетний Моцарт во время своего первого турне. После экспроприации в ходе революции в здании некоторое время располагалось бюро дилижансов. Затем отель был превращен в доходный дом. В начале XX в. он был приобретен еврейской семьей, которая в связи с ростом антисемитизма была вынуждена спешно и недорого продать его городу и погибла во время Холокоста. Затем в соответствии с законом 1948 г. о стабилизации уровня квартплаты отель сдавался небогатым жильцам и постепенно пришел в запустение. Наконец, после реставрации в 2004 г. в нем расположился парижский апелляционный суд.



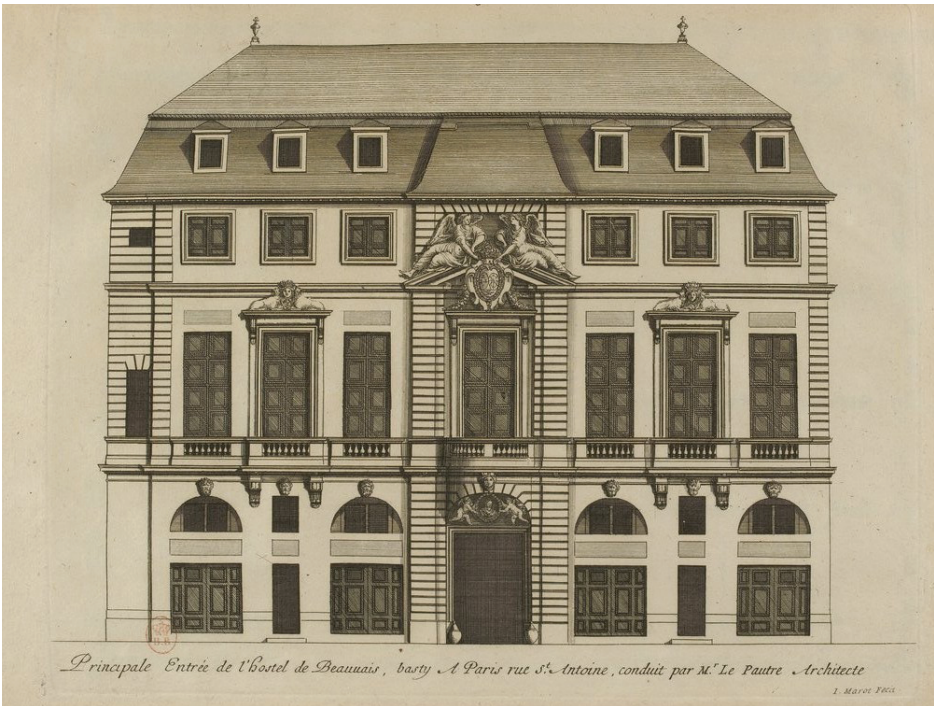
Ил. 2. *Жан Маро. План второго этажа*

Fig. 2. *Jean Marot. Plan of second floor*

Визуальная фиксация отеля появилась раньше вербальных описаний. Его первые известные изображения созданы архитектором и гравером XVII в. Жаном Маро. Планы первого и второго этажей, а также элевация — фронтальный вид главного фасада — входят в собрание гравюр «Французская архитектура» под условным названием «Большой Маро» (1686)[2] [Marot 1727. Col. 43, 44, 45] (ил. 1–3). Элевация, как и планы, имеет характер чертежа, за исключением светотеневой проработки архитектурных деталей и

[2] Первое издание «Большого Маро» было опубликовано в 1686 г. В дополненном виде переиздано при участии в качестве гравера и автора текста сына Маро Даниэля. Условное название было дано, чтобы отличить издание от «Малого Маро» (Recueil des plans, profils, et élévations de plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures, grotes et hostels, bâtis dans Paris et aux environs ... [avant 1659]).

скульптурного декора. В более ранней гравюре Маро, изображающей торжественный вход Людовика XIV в Париж и оживляемой фигурками участников праздника, стена также предстает чистым пространством листа бумаги, нейтральной поверхностью с очерченными на ней проемами окон и портала [Tronçon 1662 (после 34-й с. 1-й паг.)] (ил. 4).



Ил. 3. *Жан Маро. Элевация*

Fig. 3. *Jean Marot. Elevation*

Гравюры «Большого Маро» впоследствии становятся основой визуальной репрезентации отеля в историко-архитектурных трудах, служа не только подтверждением вербального анализа, но и отражением не сформулированного явно авторами понимания предметности архитектуры[3]. В частности, эти планы и элевацию заимствует в качестве иллюстраций для своей многотомной «Французской архитектуры» Ж.-Ф. Блондель [Blondel 1752, il. 235–237], о чем сам и сообщает. В соответствии с их порядком в книге автор дает первое словесное описание и архитектурный анализ отеля [Ibid.: 121–123]. Предметом его наблюдений становится прежде всего планировка — регулярная (несмотря на нерегулярность местности) и удобная (например, с достаточно большим помещением для карет,

[3] Мы, конечно, также отдаем себе отчет в технических и финансовых ограничениях иллюстрирования книг.

чтобы ими можно было не загромождать двор). Эстетические достоинства и недостатки касаются прежде всего пропорций архитектурных элементов, которые могут соотноситься с бóльшим или меньшим вкусом, создавать перегруженный вид (air de pesanteur); подобные перегруженность, недостаток сдержанности и элегантности, по мнению Блонделя, характерны для творческой манеры Лепотра в целом.

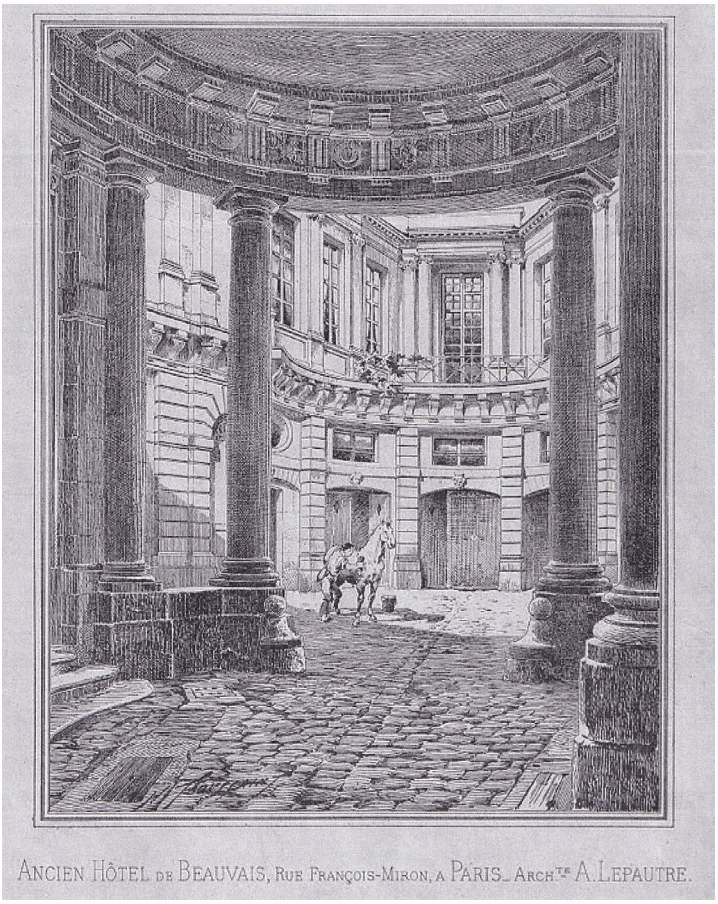


Ил. 4. *Жан Маро. Торжественный вход Людовика XIV в Париж*

Fig. 4. *Jean Marot. Ceremonial entry of Louis XIV into Paris*

Обратив внимание на отсутствие у Маро изображения фасада двора, Блондель замечает, что даже если бы оно и было, то представило бы его крайне несовершенно: этот вид заслуживает того, чтобы созерцать его на месте. Сюда даже стоит посылать молодых рисовальщиков и живописцев архитектуры для того, чтобы дать им возможность прочувствовать зрелищность «кьяроскуро» и чтобы научить их правдоподобно передавать цвета, свет, оттенки и тени [Blondel 1752: 122].

Связанным с отелем историческим анекдотам посвящена книга Жюля Кузена, хранителя музея Карнавале [Du Seigneur (15 mai): 362]. Разместив в ней рисунок Маро и выполненное в той же манере изображение искаженного переделками уличного фасада, он добавляет репродукцию гравюры со светотеневыми эффектами и асимметричным (для придания большей живописности) видом полюбившегося впоследствии историкам искусства двора с двумя женскими фигурами в качестве стаффажа [Cousin 1864 (фронтиспис)].



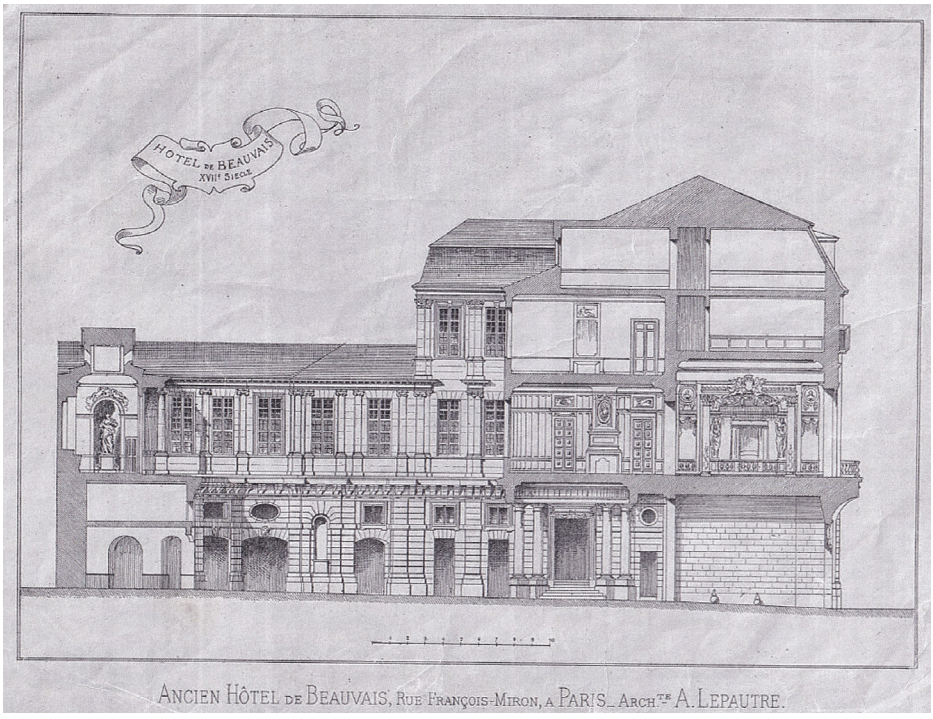
Ил. 5. *Морис Дю Сеньор. Вид двора*

Fig. 5. *Maurice Du Seigneur. Courtyard view*

В следующий раз отель стал предметом специального рассмотрения в конце XIX в. в цикле статей Мориса Дю Сеньора [Du Seigneur 1886]. В соответствии с широтой своих интересов архитектора, реставратора, историка искусства, публициста и хроникера (см.: [Fiori 2013]) он как приводит связанные с отелем занимательные истории, так и пишет об «архитектурной стороне» [Du Seigneur 1886: 363], вслед за Блонделем понимая под ней преимущественно планировочную структуру и ордерные и декоративные элементы[4], и восхищается «перспективой декора, поистине театрального» [Ibid.: 362]. К изображениям Маро в публикации добавляются два живописных рисунка (как будто в

[4] На основании такого анализа, «декоративной фантазии» и «богатства орнаментики» он также уточняет атрибуцию отеля и предполагает в качестве соавтора Антуана Лепотра — его старшего брата, гравера и декоратора Жака Лепотра, мотивы которого активно использовались другими архитекторами [Du Seigneur 1886: 379].

ответ на призыв Блонделя) с видом двора, оживляемого лошадкой (ил. 5) [Du Seigneur 1886, pl. 61], и вестибюля с лестницей [Ibid., pl. 58], а кроме того, соответствующие новому археологическому и реставрационному подходу и новому этапу развития архитектурных чертежей план и рисунок исследованного автором подвала [Ibid.: 379][5], а также разрезы — продольный разрез всего отеля [Ibid., pl. 59] (ил. 6) и разрез вестибюля с лестницей.



Ил. 6. *Морис Дю Сеньор. Продольный разрез*

Fig. 6. *Maurice Du Seigneur. Longitudinal section*

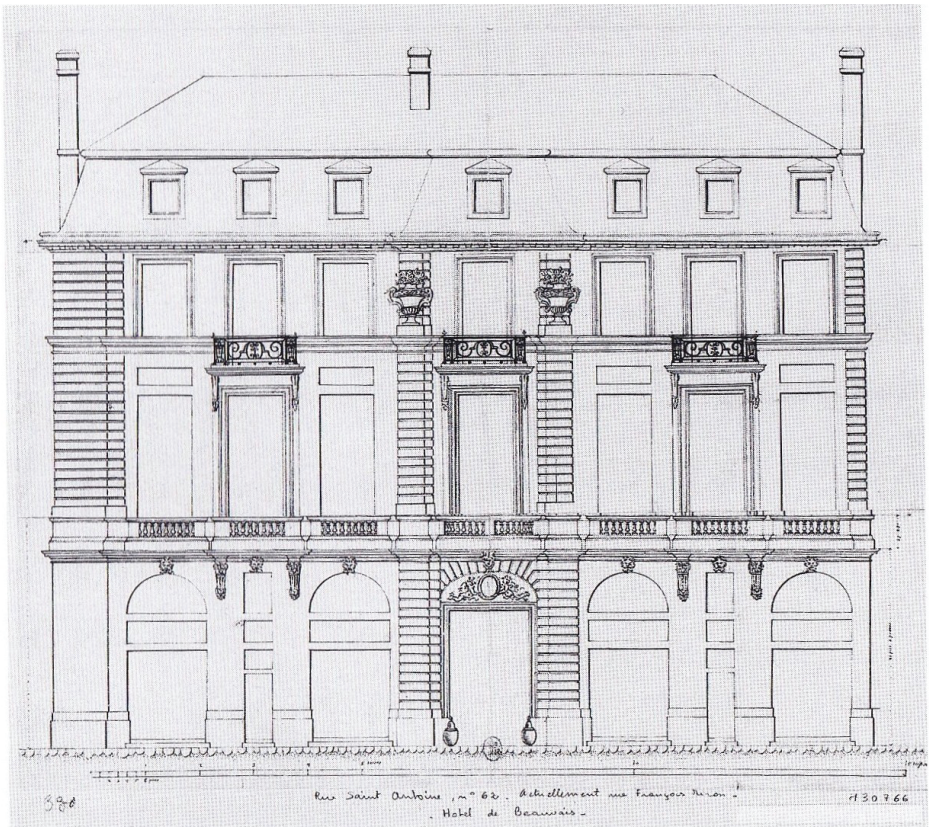
Затем во французском искусствознании памятник рассматривается в фундаментальной «Истории французской архитектуры» Ж.-М. Перуза де Монкло, который вновь отмечает достоинства планировки, подтверждаемые планами Маро, и живописность фасада двора, иллюстрируемую рисунком Сеньора[6] [Pérouse de Montclos 1989: 233, il. 267–269]. Для демонстрации некоторых деталей и способов организации уличного фасада, к примеру новых для середины XVII в. балконов, автор выбирает гравюру

[5] Работая в качестве реставратора отеля, Дю Сеньор исследовал подвалы со стрельчатыми сводами, оставшиеся от аббатства Шали и относящиеся к XIII в.

[6] Эту характеристику автор вводит в компаративный анализ и отмечает сходство парижской и римской архитектуры XVII в.: «Нет такого места во всем Париже, где можно в большей степени чувствовать себя как в Риме» [Pérouse de Montclos 1989: 231].

Маро, на которой эти балконы заполнены наблюдающими торжественный вход короля в Париж участниками праздника [Ibid.: 234, il. 270].

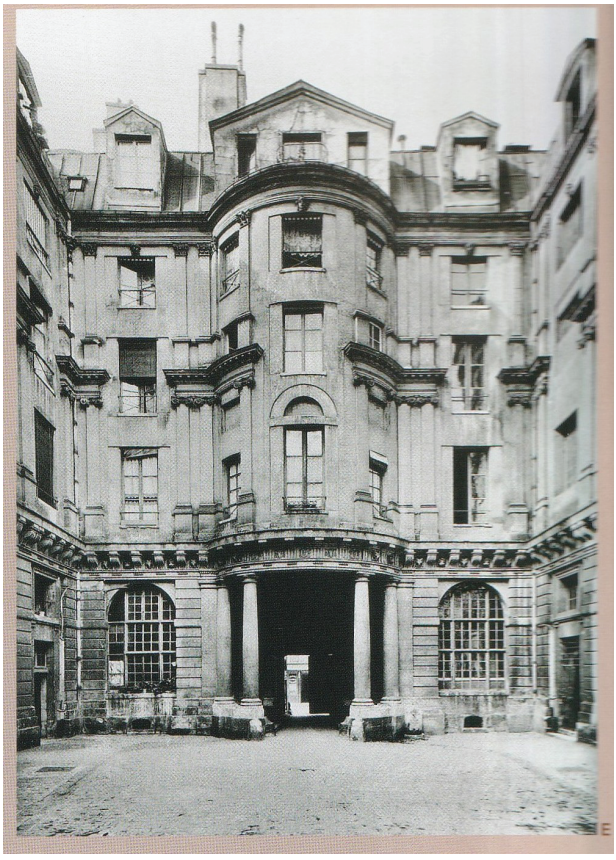
Множество подробностей об отеле Бовэ содержится в богато иллюстрированном энциклопедическом по охвату издании «Частные отели Парижа: от Средних веков до Прекрасной эпохи» А. Гади. Они касаются, в частности, принципов организации пространства и помещений отеля, а также особенностей лестницы, висячего сада, суперпозиции ордеров [Gady 2008: 56, 59, 60, 65, 67, 69, 72, 77, 82; 140, 124, 114]. Помимо знакомых нам планов и фасада Маро (из «Торжественного входа Людовика XIV в Париж»), в книге приводится прорисовка уличного фасада до и после переделок XVIII в. (ил. 7), выполненная архитектурным бюро Робера де Котта, повторяющая основные особенности рисунков Маро [Ibid.: 117].



Ил. 7. *Архитектурное бюро Робера де Котта*
Уличный фасад отеля Бовэ после переделок XVIII в.

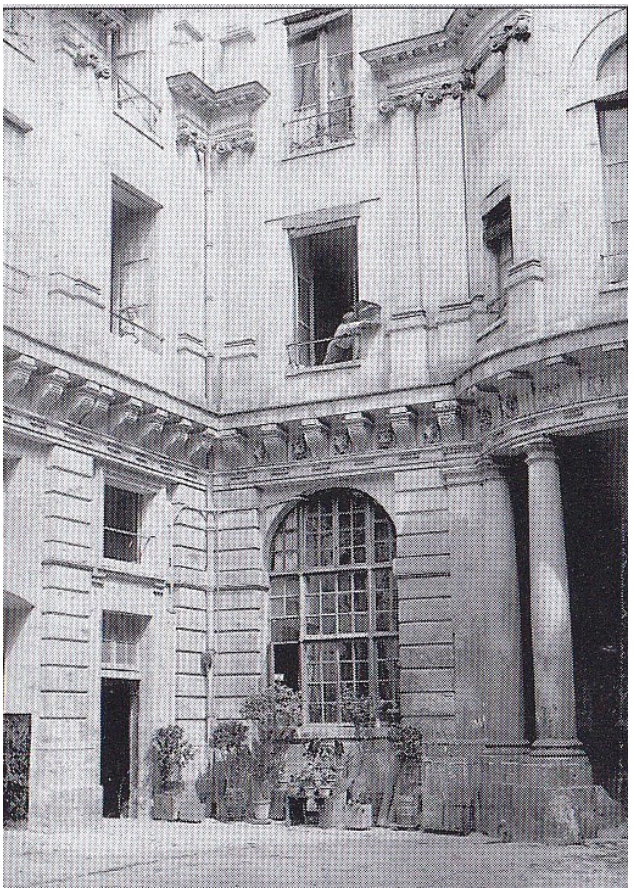
Fig. 7. *Architectural Bureau of Robert de Cotte*
Street facade of the Hôtel de Beauvais after alterations of the 18th century

С развитием полиграфии, а также, очевидно, в качестве компенсации стерильности архитектурных чертежей, в иллюстративный ряд исследований второй половины XX в. начинают вводиться фотографии, но их выбор также показателен. В упомянутой монографии А. Гади, кроме не имеющих выраженных стилистических характеристик современных изданию фотографий, воспроизводятся снимки начала XX в. с фронтальной точкой зрения на вестибюль со стороны внутреннего двора [Gady 2008: 199] (ил. 8). В другом издании этого автора, имеющем характер исторического путеводителя, помимо такого же фронтального вида двора с противоположной стороны, появляется фотография маленького уголка двора с попавшим в кадр человеком, занятым, очевидно, птичьей клеткой [Gady 2002: 42, 43] (ил. 9). Однако эта фотография, без сомнения, призванная проиллюстрировать соразмерный человеку масштаб архитектуры, отличается от снимков Атже, на особенностях которых мы остановимся ниже.



Ил. 8. *Неизвестный автор*
Вид двора на фотографии начала XX в.

Fig. 8. *Anonymous. View of the courtyard in photograph from the beginning of the 20th century*



Ил. 9. *Неизвестный автор*
Вид двора на фотографии начала XX в.

Fig. 9. *Anonymous. View of the courtyard in photograph from the beginning of the 20th century*

Российская исследовательская традиция отличается высоким уровнем абстракции формального анализа. Так, Г. В. Алферова во «Всеобщей истории архитектуры» помещает архитектуру отеля на пути к «завершенному развитию типа», для которого характерны усложнение планировки и взаимосвязь частей [Алферова 1969: 150–151, 154], вновь подтверждая эту идею иллюстративным рядом Маро [Там же: 152, ил. 48.2].

В многотомной «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века» в главе, посвященной архитектуре Франции XVII в., А. К. Якимович, делая традиционный акцент на планировочной структуре, отмечает бóльшую, в отличие от итальянских построек, артикулированность пространств, а также прослеживает общую эволюцию отелей, противоположную эволюции дворцов (не от множественности к

цельности, а напротив — по пути разветвления и дифференциации помещений) [Якимович 1995: 77]. Вновь воспроизводимые изображения Маро, как и во французских изданиях, дополняются стилистически нейтральными фотографиями[7] [Там же, ил. 321–323].

Язык описания архитектуры, несмотря на его усложнение и совершенствование, принципиально не меняется. В российской и французской академической истории искусства архитектура понимается сходным образом: как физическое тело, воспринимаемое преимущественно визуально и дистанцированно. Оно связывается с миром человека и культуры и вводится в гуманитарный контекст двумя способами. Во-первых, через описание внешней жизни людей, их занятий в этом здании, что впоследствии даст начало функциональной типологии. Этот подход затем под давлением формально-стилистического анализа уходит на второй план. Формальный анализ входит в гуманитарную сферу через эстетическую составляющую, эволюционируя от анализа пропорций к анализу «духа» и выявлению изоморфизма разных сфер культуры, т. е. общей для них картины мира. При этом понимание предметности архитектуры остается прежним. В иллюстративном материале оно отражается в предпочтении рисункам Маро с их схематичностью; четкими границами; нейтральными линиями, которые разделяют абстрактные пространства, лишенные каких-либо экзистенциальных характеристик; фронтальной точкой зрения; предпочтением целому, а не деталям. Люди если и представлены на них, то в качестве стаффажа. Появившиеся позднее, в XIX в., рисунки в трудах Кузена и Сеньора, изображающие наиболее эффектный вид двора со смещенным относительно оси симметрии ракурсом, как будто призваны компенсировать невозможность описания этого вида в рамках существующей парадигмы.

Обратимся теперь к снимкам Атже[8]. Личность фотографа (1857–1927) была в значительной степени мифологизирована. Он считался «непризнанным мастером» [Васильева 2018], маргинальным чудаком-одиночкой, хотя снимки делал не только для себя, но и по заказу солидных культурных организаций, например музея Карнавале или Исторической библиотеки Парижа. Если наследие Атже и маргинально, то в буквальном смысле слова: оно оказывается на границе между документальной и художественной фотографией. Сам Атже называл свои «документами для художников» (documentes pour artistes) (о чем сообщала вывеска на его двери) и «художественными документами» (documents artistiques)[9] [Aube-

[7] К одной из этих фотографий (ил. 19) мы вернемся ниже.

[8] На сайте электронной библиотеки «Gallica» фотографии Атже датируются 1900–1903 гг. См.: https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maximumRecords=15&page=1&query=dc.subject%20adj%20%22Paris%20%20France%20%20%20%20%20H%C3%B4tel%20de%20Beauvais%22%20and%20%28subgallica%20all%20%22Atget%22%29.

[9] Лондонский музей Виктории и Альберта, купивший лично у Атже 600 снимков для Национальной художественной библиотеки, рассматривал их как справочный материал для студентов и историков [Surrealist photography n. d.].

nas, Le Gall 2007: 40]. Эта пограничность прежде всего и сближает его наследие с архитектурой, предметность которой колеблется между полюсами трансцендентного и имманентного, искусства и повседневности, духа и материи[10]. В предисловии[11] издателя к альбому его фотографий [Gautrand 2016] эта особенность была сформулирована как «особое сочетание реализма и тайны». Важнейшее свойство архитектуры на фотографиях Атже — ее погруженность в жизненный мир человека. Какими средствами это достигается?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ил. 10. *Эжен Атже. Вестибюль и лестница*

Fig. 10. *Vestibule and staircase*

Прежде всего отметим «неизбирательность» фотографа. Равнозначно все, попавшее в его объектив. Сам Атже монотонно перечисляет «пейза-

[10] Сошлемся здесь на нашу статью [Хохлова 2013].

[11] Размещено на сайте издательства «Taschen» на странице с информацией об альбоме. См.: https://www.taschen.com/fr/books/photography/45533/eugene-atget-paris.

жи, животные, цветы, памятники, документы, передние планы для художников, репродукции картин» (цит. по: [Baldner n. d.]). В «архитектуру» он на равных включает детали и целое, интерьеры и внешний облик. Так, в письме Полю Леону, директору Школы изящных искусств, в качестве «художественных документов о прекрасной гражданской архитектуре XVI–XIX вв.» Атже называет «старые отели, исторически значимые и необычные дома, красивые фасады, красивые двери, красивые резные детали, дверные молотки, старые фонтаны, художественно оформленные лестницы (резные и кованые); интерьеры всех церквей Парижа (общий вид и художественные детали...)» [Aubenas, Le Gall 2007: 40]. В случае с отелем Бовэ (как и с другими частными постройками) интерьер исследован Атже только до пределов доступного ему как фланеру внутреннего двора и вестибюля с лестницей, ведущей на второй этаж (ил. 10–16).



Ил. 11. *Эжен Атже. Вестибюль и лестница*

Fig. 11. *Eugène Atget. Vestibule and staircase*



Ил. 12. *Эжен Атже. Вестибюль и лестница*

Fig. 12. *Eugène Atget. Vestibule and staircase*



Ил. 13. *Эжен Атже. Вестибюль и лестница*

Fig. 13. *Eugène Atget. Vestibule and staircase*



Ил. 14. *Эжен Атже. Вестибюль и лестница*

Fig. 14. *Eugène Atget. Vestibule and staircase*



Ил. 15. *Эжен Атже. Вестибюль и лестница*

Fig. 15. *Eugène Atget. Vestibule and staircase*



Ил. 16. *Эжен Атже. Вестибюль и лестница*

Fig. 16. *Eugène Atget. Vestibule and staircase*

В. Беньямин отмечает роль Атже, отказавшегося от «величественных видов и так называемых символов» [Беньямин 1996: 82], как первооткрывателя фрагментарности[12], отсутствия не только композиционного, но и смыслового центра. Такая «всеядность» как вторжение реальности без отбирающего контроля сознания — одна из причин интереса к Атже со стороны сюрреалистов, которые и способствовали росту его популярности[13]. Однако в большей или меньшей степени это особенность любой фото-

[12] «Когда журналы авангардистов “Bifur” или “Variété” публикуют с подписями “Вестминстер”, “Лилль”, “Антверпен” или “Вроцлав” лишь снимки деталей: то кусок балюстрады, то голую верхушку дерева, сквозь ветви которой просвечивает уличный фонарь, то брандмауэр или крюк с висящим на нем спасательным кругом, на котором написано название города, — то это не более чем литературное обыгрывание мотивов, открытых Атже» [Беньямин 1996: 81].

[13] Его фотографии были опубликованы в 1928 г. в журнале «Сюрреалистическая революция» (La Révolution surréaliste). Беренис Эбботт, ассистентка Ман Рэя, жила на одной улице с Атже и была с ним знакома. Она организовывала выставки фотографа и управляла его архивом.

графии как вида искусства. Несмотря на фокусировку, она захватывает периферийное изображение. Беньямин писал: «...природа, обращенная к камере, — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным»[14] [Там же: 71]. Эта особенность является важным аспектом присутствия архитектуры в жизни человека: масштаб не позволяет охватить постройку взглядом целиком, значительная ее часть входит в жизненный мир человека бессознательно, благодаря не только зрению, но и другим ощущениям и переживаниям. Большую роль в архитектуре играет «гаптическое»: «архитектура не требует концентрации», наряду с визуальностью она воспринимается тактильно, тактильность же основана не столько «на внимании», сколько «на привычке» [Там же: 60–61].



Ил. 17. *Эжен Атже. Дверной молоток*

Fig. 17. *Eugène Atget. Door knocker*

[14] Надо, однако, заметить, что противопоставление это утрировано, и человеческое зрение, несмотря на свой «волевой» характер, также не может избавиться от периферии изображения.

«Бескомпромиссное уравнивание в правах всех предметов» [Сонтаг 2013а: 108] естественным образом открывает «неприкрашенное лицо» действительности [Беньямин 1996: 80]. Эта «склонность к мусору, уродству, отбросам, облупленным поверхностям, хламу, китчу» [Сонтаг 2013а: 108] перекликается с еще одной важной особенностью архитектуры — ее актуальной или потенциальной руинированностью как отражением драматической борьбы между природой и духом, описанной Г. Зиммелем [1996: 227–233]. В этом же контексте может рассматриваться нередкая безлюдность снимков Атже, привлекавшая к его творчеству сюрреалистов. Эта безлюдность (связанная, очевидно, и с фотографической техникой — временем выдержки) — часть динамичных отношений природы и духа, оставленность духом. Но по замечанию Беньямина, это не «пустынность», а лишь «очищенность города перед въездом новых жильцов [Беньямин 1996: 83].

Неизбирательность касается не только предмета изображения, но и формальных характеристик фотографий. Мы почти не встречаем у Атже фронтальных, симметричных видов. Фронтально на его снимке представлен, кажется, только дверной молоток отеля Бовэ (ил. 17). В эту небольшую деталь упирается наш взгляд, меняя иерархию части и целого.

Эффектные ракурсы тоже не привлекают Атже. Живописный вид фасада двора, вызывавший восторг у всех, начиная с Блонделя, не особенно отличается от фотографий других частей здания (ил. 18): это не «Рим», а двор, задворки, место повседневности и обыденности. Можно сравнить этот вид с фотографией вида из монографии А. Гади (ил. 8), чтобы понять специфику ви́дения Атже. Снимки сделаны им как бы мимоходом, техника уже позволяла фотографировать быстрее. Но в то же время, как отмечают исследователи, аппарат Атже был громоздким, стеклянные пластины большими, что вместе с дороговизной других фотоматериалов требовало предварительного продумывания композиции. Невнятные ракурсы, фрагментарность производят эффект работы периферийного зрения, именно так и является архитектура человеку в его повседневной жизни.

Беньямин ввел понятие ауры, которую он определяет как «странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был» [Беньямин 1996: 81]. Аура задает трансцендентность, а также уникальность и длительность. Отсутствие же ауры связано с желанием «приблизить вещи к себе» и проявляется в «мимолетности и повторяемости», «однотипности даже уникальных явлений» [Там же: 82]. Беньямин отмечает исчезновение ауры в снимках Атже: «...они высасывают ауру из действительности, как воду из тонущего корабля» [Там же: 81]. В самом деле, отсутствие ясной композиционной логики и границ рождает ощущение мимолетной выхваченности из потока жизни. С другой стороны, отсутствие фокуса, главных и второстепенных персонажей, привычной иерархии целого и деталей, однородность изображения создают ощущение ненаправленности времени, замедления или остановки и разрастания момента снимка и перехода в трансцендентное измерение. Подобный «кайрос» делает момент уникальным.



Ил. 18. *Эжен Атже. Двор*

Fig. 18. *Eugène Atget. Courtyard view*

Незавершенность образа в снимке требует достраивания до его полноты в серии, втягивая в изображение зрителя. Мы можем вместе с фотографом войти в вестибюль и подняться по лестнице, переживая кинематографический эффект (см. ил. 10–16).

Снимки Атже демонстрируют еще одну характеристику, обусловленную помимо особенностей человеческой оптики техническими ограничениями своего времени: соразмерность видов человеку. В настоящее время архитектурные фотографии с легкостью достигают надмирного охвата, при котором, однако, сохраняется и отчетливость деталей. Этим они отличаются от зрения человека, которому приходится выбирать между далью и близью: или панораму со смазанной периферией образа, или отчетливость деталей при небольшом охвате. Эта разница хорошо видна при сопоставлении двух снимков: за авторством Атже (ил. 11) и анонимной иллюстрации второй половины XX века к [Якимович 1995] (ил. 19). Атже срезает верхней границей снимка часть коринфских капителей; на другом его снимке срезана нижняя часть колонн (ил. 15). Это вызывает впечатление естественности зрительного восприятия.



Ил. 19. *Неизвестный автор. Лестница. Вторая половина XX в.*

Fig. 19. *Anonymous. Staircase. Second half of the 20th century*

Особенности фотографий Атже, которые могут рассматриваться как признаки технического несовершенства, компенсируются мастерством его работы со светом. Уличные снимки он делал преимущественно при рассеянном утреннем освещении, что, как и отсутствие композиционного фокуса, работает на ощущение замедления, а то и остановки времени. «Кьяроскуро» интерьерных снимков с их открытыми свету пространствами и укромными уголками выступает символом драматичного взаимодействия духа и материи, о котором писал в связи с архитектурой Зиммель. Вместе с тем тональная разработка ограниченной в своей цветовой палитре черно-белой фотографии создает важный для архитектуры эффект мерцания, подвижности и неопределенности. «Гризайль в парижских уличных этюдах» Атже, по мнению Сонтаг, это не результат формальных поисков, а следствие особенностей материала [Сонтаг 2013b: 161]. Характерно, что фотографии природы Атже не производят подобного впечатления (ил. 20). Но нам представляется, что и городская жизнь на фотографии сама по себе не дает такого эффекта. Именно архитектура с ее просматривающимися через атмосферную неопределенность плотностью и

тяжестью и противостоящая, таким образом, текучести жизни выступает источником жизненной вибрации снимков Атже.



Ил. 20. *Эжен Атже. Ель (Этюд)*

Fig. 20. *Eugène Atget. Spruce (Study)*

Еще одна особенность фотоискусства Атже связана с его, на первый взгляд, однообразием. Как и с однообразием, также на первый взгляд, парижских отелей XVII в. Напомним здесь о специфике канонического искусства, описанной Ю. М. Лотманом и заключающейся в порождении разнообразия благодаря зрителю-интерпретатору [Лотман 2002: 314–321]. Такое искусство играет роль побудителя творческой активности зрителя. Повторяющиеся ускользающие образы Атже являются импульсом новизны и смысла, в значительной степени порождаемого нами самими.

Такова репрезентация архитектуры в фотографиях Атже. Они, конечно, неспособны заменить собой ее вербальный анализ, но могут подтолкнуть к пересмотру предметности архитектуры и ее границах. Как показывает историография отеля Бове, существующая в настоящее время парадигма истории архитектуры начала формироваться в Новое время с его культом рациональности, однозначности, определенности. В рамках такого подхода теряются исключительное положение архитектуры среди

других видов искусств, ее включенность в ткань жизни, иммерсивность. Она не противопоставлена человеку как ее наблюдателю, а неразрывно слита с ним как жизненное пространство с его единством ощущений (визуальных, тактильных, акустических, ольфакторных) и смыслов, понимаемых как единство оппозиций и различий. Именно такой представляют архитектуру фотографии Эжена Атже. Она существует в постоянной динамике, в разворачивающемся во времени противоборстве духа и материи, в постоянных переходах между близким и далеким, трансцендентным и имманентным, внешним и внутренним, фрагментарным и целым. Эти оппозиции никогда не снимаются, архитектура, как и жизнь, выступает как конфликтующее единство антиномий. Таким образом понятую жизнь можно считать духом более высокого порядка; его противоположностью является не материя, а затухание этой борьбы и смерть. Архитектура никогда не дана человеку целиком, ни по физическому масштабу, ни по многоаспектности своего существования. Неопределенность, отсутствие ее границ французские теоретики-феноменологи называют (вслед за В. Беньямином и А. Ацис) «пористостью» [Goets et al. 2009; Хохлова 2009][15]. Вальтер Беньямин в описании Неаполя характеризует архитектуру следующим образом: «Архитектура — пористая, как эта скала. Здание и действие запутываются в своих дворах, аркадах и лестницах. Во всем сохраняется пограничность (marge), которая позволяет им становиться театром новых непредвиденных констелляций. Избегается определенность, маркировка. Ни одна ситуация не является такой, какая она есть, чтобы длиться вечно, никакая форма не утверждает: так, а не иначе» (цит. по: [Goets et al. 2009: 44–45], пер. мой).

Как работать с таким предметом, как его описывать и анализировать? Тут нам видятся две основные возможности. Прежде всего, пытаясь следовать идеалам научного познания, мы сталкиваемся с апорией, сформулированной Г. С. Кнабе, — с «невозможностью последовательно научно исследовать неуловимое течение исторической жизни, текучую многозначность духовного бытия, и — необходимостью это делать» [Кнабе 2001: 123]. В таком случае, можно попытаться перенести уже имеющийся категориальный аппарат на более сложный предмет, представляющий собой комплекс различных ощущений и переживаний. Но, вероятно, в этом комплексе должен быть преодолен идущий от Вельфлина дуализм в характеристике формы (см.: [Вельфлин 1994]): живописность, динамичность, неопределенность характерны для любой архитектуры, если мы рассматриваем ее во всей ее сложности и многомерности.

Вторая возможность — создание мифопоэтических текстов. Это могут быть и прозаические художественные произведения, образно отражаю-

[15] Такой подход к определению архитектуры можно связать с «постнеклассической» научной парадигмой (В. С. Степин) в целом. Но, возможно, в архитектуре эта тенденция проявляется наиболее отчетливо, и по аналогии с mathesis universalis можно говорить об architectura universalis. Подтверждением такого расширительного понимания в настоящее время является распространение слова архитектура на другие сферы деятельности.

щие переживания человека в связи с архитектурой и позволяющие создать впоследствии ее новую онтологию и типологию.

Но это пока лишь предположения, которые мы можем сделать на основе сопоставления ныне господствующего представления о предметности архитектуры и той, которую бессознательно отразил Эжен Атже.

Источники

Baldner n. d. — *Baldner J.-M.* Qui est Eugène Atget (1857–1927)? // Classes: le site pédagogique de la Bibliothèque nationale de France. [N. d.]. URL: http://classes.bnf.fr/atget/pistes/00.htm.

Blondel 1752 — Architecture françoise, ou Recueil des plans, coupes et profils ... / Par J.-F. Blondel. T. 2. Paris: Chez Ch.-A. Jombert, 1752.

Cousin 1864 — L'Hôtel de Beauvais (rue Saint-Antoine): Esquisse Historique / Par J. Cousin. Paris: Revue universelle des arts, 1864.

Fiori 2013 — Duseigneur Maurice dit Du Seigneur / Red. R. Fiori // Annuaire prosopographique: la France savante / Comité des travaux historiques et scientifiques; Institut rattaché à l'École nationale des chartes. 2013. URL: http://cths.fr/an/savant.php?id=104804.

Marot 1727 — L'Architecture française ou Plans ... des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris ... / Par J. Marot et Marot fils: [5 vols.]. Paris: Publié par P.-J. Mariette, [1727].

Surrealist photography n. d. — Surrealist photography // The family of art, design and performance museums — V & A. [N. d.]. URL: https://www.vam.ac.uk/articles/surrealist-photography.

Tronçon 1662 — *Tronçon J.* L'Entrée triomphante de Leurs Majestez Louis XIV, Roy de France et de Navarre et Marie-Thérèse d'Austriche, son espouse, dans la ville de Paris ... au retour de la signature de la paix généralle et de leur heureux mariage, enrichie de plusieurs Figures, des Harangues & de diverses pièces considérables pour l'Histoire ... Paris: Pierre Le Petit; Thomas Joly; Louis Bilaine, 1662.

Литература

Алферова 1969 — *Алферова Г. В.* Архитектура времени французской абсолютной монархии // Всеобщая история архитектуры. Т. 7 / Отв. ред. А. В. Бунин. М.: Стройиздат, 1969. С. 111–186.

Беньямин 1996 — *Беньямин В.* Краткая история фотографии / [Пер. с нем.] // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости: Избр. эссе. М.: Культ. центр им. Гете; Медиум, 1996. С. 66–91.

Васильева 2018 — *Васильева Е. В.* Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1 (30). С. 30–38.

Вельфлин 1994 — *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А. А. Франковского. СПб.: Мифрил, 1994.

Зиммель 1996 — *Зиммель Г.* Руина // Зиммель Г. Избранное. Т. 2: Созерцание жизни / [Пер. с нем.]. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.

Кнабе 2001 — *Кнабе Г. С.* Строгость науки и безбрежность жизни // Вопросы философии. 2001. № 8. С. 113–124.

Лотман 2002 — *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академич. проект, 2002. С. 314–321.

Сонтаг 2013a — *Сонтаг С.* Меланхолические объекты // Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 71–113.

Сонтаг 2013b — *Сонтаг С.* Фотографические евангелия // Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 151–198.

Хохлова 2009 — *Хохлова С. П.* Неопределимость архитектуры в теории Бенуа Гетца, Филиппа Мадека и Крис Юнес // Вестник государственного университета «Дубна». Сер. Науки о человеке и обществе. 2019. № 4. С. 80–87.

Хохлова 2013 — *Хохлова С. П.* О границах парадигм в исследованиях по истории архитектуры // Историческая психология и социология истории. Т. 6. № 2. 2013. С. 147–168.

Якимович 1995 — *Якимович А. К.* Архитектура // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 17 века: Голландия, Франция, Англия, Германия / Отв. ред. тома Е. И. Ротенберг, М. И. Свидерская. М.: Искусство, 1995. С. 64–95.

Aubenas, Le Gall 2007 — Atget: une rétrospective / Sous la dir. de S. Aubenas, G. Le Gall. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2007.

Du Seigneur 1886 — *Du Seigneur M.* L'hôtel de Beauvais // La construction moderne. 1886. 8 mai. P. 361–363; 15 mai. P. 378–380; 1886. 22 mai. P. 391–392.

Gady 2002 — *Gady A.* Le Marais: Guide historique et architectural. Paris: Le Passage, 2002.

Gady 2008 — *Gady A.* Les hôtels particuliers de Paris du Moyen-Âge à la Belle Époque. Paris: Parigramme, 2008.

Gautrand 2016 — Eugène Atget. Paris / Sous la dir. de J.-C. Gautrand. Cologne: Taschen, 2016.

Goets et al. 2009 — *Goets B., Madec P., Younès C.* L'indéfinition de l'architecture: un appel. Paris: *Éd. de la Villette,* 2009.

Pérouse de Montclos 1989 — *Pérouse de Montclos J.-M.* Histoire de l'architecture française. T. 2: De la Renaissance à la Révolution. Paris: Mengès, 1989.

References

Alferova, G. V. (1969). Arkhitektura vremeni frantsuzskoi absoliutnoi monarkhii [Architecture of the time of the French absolute monarchy]. In A. V. Bunin (Ed.). *Vseobshchaia istoriia arkhitektury* (Vol. 7, pp. 111–186). Stroiizdat. (In Russian).

Aubenas, S., & Le Gall, G. (Eds.) (2007). *Atget: une rétrospective*. Bibliothèque nationale de France.

Benjamin, W. (1977). Kleine Geschichte der Photographie. In W. Benjamin. *Gesammelte Schriften* (H. Schweppenhäuser, & R. Tiedemann, Eds., Vol. 2, Pt. 1, pp. 368–385). Suhrkamp.

Du Seigneur, M. (1886). L'hôtel de Beauvais. *La construction moderne, 1886*(May 8), 361–363*; 1886*(May 15), 378–380; *1886*(May 22), 391–392.

Gady, A. (2002). *Le Marais: Guide historique et architectural*. Le Passage.

Gady, A. (2008). *Les hôtels particuliers de Paris du Moyen-Âge à la Belle Époque*. Parigramme.

Gautrand, J.-C. (Ed.) (2016). *Eugène Atget. Paris*. Taschen.

Goets, B., Madec, P., & Younès, C. (2009). *L'indéfinition de l'architecture: un appel*. Éd. de la Villette.

Iakimovich, A. K. (1995). Arkhitektura [Architecture]. In E. I. Rotenberg, & M. I. Sviderskaia (Eds.). *Istoriia iskusstv stran Zapadnoi Evropy ot Vozrozhdeniia do nachala 20 veka. Iskusstvo 17 veka: Gollandiia, Frantsiia, Angliia, Germaniia* (pp. 64–95). Iskusstvo. (In Russian).

Khokhlova, S. P. (2013). O granitsakh paradigm v issledovaniiakh po istorii arkhitektury [On the boundaries of paradigms in architectural history research]. *Istoricheskaia psikhologiia i sotsiologiia istorii*, *6*(2), 147–168. (In Russian).

Khokhlova, S. P. (2019). Neopredelimost' arkhitektury v teorii Benua Gettsa, Filippa Madeka i Kris Iunes [The indeterminacy of architecture in the theory of Benoît Goetz, Philippe Madec and Chris Younès]. *Vestnik gosudarstvennogo universiteta "Dubna", Ser. Nauki o cheloveke i obshchestve, 2019*(4), 80–87. (In Russian).

Knabe, G. S. (2001). Strogost' nauki i bezbrezhnost' zhizni [The rigor of science and the immensity of life]. *Voprosy filosofii, 2001*(8), 113–124.

Lotman, Yu. M. (2002). Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyi paradoks [Canonical art as an informational paradox]. In Iu. M. Lotman. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* (pp. 314–321). Akademicheskii proekt. (In Russian).

Pérouse de Montclos, J.-M. (1989). *Histoire de l'architecture française, Vol. 2: De la Renaissance à la Révolution*. Mengès.

Simmel, G. (1923). Die Ruine. In G. Simmel. *Philosophische Kultur: Gesammelte Essais* (3rd ed., pp. 135–143). Kiepenheuer.

Sontag, S. (1977a). Melancholy objects. In S. Sontag. *On photography* (pp. 51–82). Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (1977b). Photographic Evangels. In S. Sontag. *On photography* (pp. 115–149). Farrar, Straus and Giroux.

Vasil'eva, E. V. (2018). Ezhen Atzhe: khudozhestvennaia biografiia i mifologicheskaia programma [Eugen Atget: An artistic biography and a mythological program]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury, 2018*(1, no. 30), 30–38. (In Russian).

Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*. Bruckmann.

* * *

Информация об авторе

Светлана Павловна Хохлова
кандидат философских наук
доцент, кафедра социологии
и гуманитарных наук, факультет
социальных и гуманитарных наук,
Государственный университет
«Дубна»
Россия, 141980, Дубна,
Университетская ул., д. 19
✉ *hohlovasv@gmail.com*

Information about the author

Svetlana P. Khokhlova
Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Department
of Sociology and Humanities, Faculty
of Social and Human Sciences, State
University "Dubna"
Russia, 141980, Dubna, Universitetskaya
Str., 19
✉ *hohlovasv@gmail.com*

Я. А. Левин [a]
https://orcid.org/0000-0001-8805-8220
✉ *yaroslavlevin1992@mail.ru*
С. О. Буранок [b]
https://orcid.org/0000-0001-8307-9428
✉ *Witch-king-1@mail.ru*
[a] *Самарский государственный технический университет (Россия, Самара)*
[b] *Самарский государственный социально-педагогический университет (Россия, Самара)*

Образ войны в мультфильмах США 1941–1945 гг.

Аннотация. Исследования пропаганды стран-союзников во Второй мировой войне в большинстве своем касаются либо печатной продукции, либо кинематографа, в то время как анимационные фильмы в этом плане исследованы значительно меньше. Данная статья посвящена малоизученному в отечественной историографии вопросу о репрезентации Второй мировой войны в американских мультфильмах 1941–1945 гг. Рассмотрены конкретные примеры и художественные особенности, а также подходы к использованию мультфильмов в качестве средства пропаганды. Сделаны выводы о важности анимации в развитии пропаганды, проанализированы образцы пропагандистских мультфильмов, выведена определенная типология постановки образов и расставления акцентов. Показаны трансформация анимации в угоду военным интересам и связь представителей индустрии с государством. Проанализировано, как государство взаимодействовало с аниматорами и студиями, а также как оно участвовало в создании агитационно-пропагандистских анимационных фильмов. В частности, рассмотрены история и деятельность «Первого кинематографического подразделения» и первые итоги его работы в начале войны. На конкретных примерах рассмотрено, как американская анимация видоизменялась исходя из новых потребностей и особенностей рынка, как существующие персонажи использовались в пропагандистских целях и создавались новые произведения, а также какие стереотипы о противниках Америки формировались в мультфильмах.

Ключевые слова: анимация, мультипликация, пропаганда, США, Вторая мировая война, Дональд Дак, Багз Банни

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00099, https://rscf.ru/project/22-28-00099, «Война на экране: Голливуд и мифологизация Второй мировой войны в 1941–1945 гг.».

© Я. А. ЛЕВИН, С. О. БУРАНОК

Для цитирования: *Левин Я. А., Буранок С. О.* Образ войны в мультфильмах США 1941–1945 гг. // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 324–340.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-324-340

CC BY

Поступило в редакцию 13 марта 2023 г.; принято к печати 11 июня 2023 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024
Articles

Ya. A. Levin [a]

https://orcid.org/0000-0001-8805-8220
✉ *yaroslavlevin1992@mail.ru*

S. O. Buranok [b]

https://orcid.org/0000-0001-8307-9428
✉ *Witch-king-1@mail.ru*

[a] *Samara State Technical University*
[b] *Samara State University of Social Sciences and Education (Russia, Samara)*

The image of the war in American cartoons, 1941–1945

Abstract. Studies of propaganda in Allied countries during World War II for the most part concern either printed matter or cinema, while animated films (cartoons) have been much less investigated in this regard. The present article is devoted to the representation and reflection of World War II in American cartoons in 1941–1945 — an unusual and little-studied issue in Russian historiography. Specific examples and artistic features, as well as approaches to the use of cartoons as a means of propaganda, are considered. Within the framework of the article, samples of propaganda cartoons were analyzed, a certain typology of setting images and placing accents was derived, and conclusions were drawn about the importance of animation in the development of propaganda. Specific examples show the transformation of animation to suit military interests and the connection of the largest (and not only) film industry representatives with the state. Also, within the framework of the article, it was analyzed how the state interacted with animators and studios, along with how it itself was involved in the creation of propaganda and animation films. In particular, the history and activities of the "First Motion Picture Unit" and the first results of its work at the beginning of the war were considered. The case studies showed how American animation was modified in response to new needs and characteristics of the market, how existing characters were used for propaganda purposes and new works were created, as well as what stereotypes about America's opponents were formed in cartoons. The article is based on literature and sources on the topic.

© Y. A. LEVIN, & S. O. BURANOK

Keywords: animation, animation, propaganda, USA, World War II, Donald Duck, Bugs Bunny

Acknowledgements. The study was carried with support from a grant from the Russian Science Foundation No. 22-28-00099, https://rscf.ru/project/22-28-00099, "Screen war: Hollywood and the mythologization of World War II in 1941–1945".

To cite this article: Levin, Ya. A., & Buranok, S. O. (2024). The image of the war in American cartoons, 1941–1945. *Shagi / Steps, 10*(1), 324–340. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-324-340



Received March 13, 2023; accepted June 11, 2023

С вовлечением США во Вторую мировую войну перед американским обществом и государством, помимо естественных стратегических и тактических задач, встала также необходимость информационно-пропагандистского сопровождения [Лан 1947]. Развитие пропаганды в США во время войны рассмотрено в целом ряде зарубежных и отечественных работ [Ржешевский 2008; Суржик 2017; Koppes, Black 1990; Fyne 1997]. В данном исследовании мы попытаемся рассмотреть отражение Второй мировой войны в американских мультфильмах тех лет. Зарождение анимации в конце XIX — начале XX в. и ее бурное развитие в 1920–1930-е годы сделали ее важной частью поп-культурного ландшафта как в самой Америке, так постепенно и во всем мире [Кривуля 2012: 12; Bendazzi 2012: 45].

Неудивительно, что с началом войны анимационные студии включились в освещение происходящих на фронтах действий. Однако специфика производимой ими продукции, в те годы рассчитанной в подавляющем большинстве на детей, обусловила определенные особенности реализации пропагандистской составляющей и рефлексию мультипликаторов относительно происходящих событий. Как и остальная киноиндустрия, производство анимационных студий быстро сместилось в сторону военных тем, после того как США объявили войну Японии и Германии в декабре 1941 г. [Solomon 1994: 110]. Голливудские фильмы, кинохроника, мультфильмы и короткометражные работы способствовали достижению ряда следующих конкретных целей.

1. Уточнение и разъяснение причин участия американцев в войне (чаще всего эта цель реализовывалась через демонстрацию контраста демократии и фашизма).

2. Продвижение идей патриотизма и солидарности с американскими союзниками, в особенности с англичанами и французами.

3. Внедрение в сознание зрителей ненависти к врагу и неприемлемости идеологии изоляционизма.

4. Поощрение зрителей к осуществлению конкретных действий для помощи своей стране в условиях войны, таких как:

1) своевременная уплата налогов, например: «Новый дух» (The New Spirit, 1942, производство студии Disney), «Дух сорок третьего» (Spirit of '43, 1943, Disney);

2) покупка военных облигаций, например: «Любые облигации сегодня!» (Any Bonds Today, 1942, производство студии Warner Brothers, далее — WB), «Семь мудрых гномов» (Seven Wise Dwarfs, 1941, Disney);

3) сокращение и рационализация питания: «Точка порчи еды» (Point Rationing of Foods, 1943, WB);

4) переработка отходов, например: «Слабый репортер» (Weakly Reporter[1], 1944, WB);

5) выращивание овощей и фруктов для нужд армии в специальных «садах победы», например: «Сад победы медвежонка Барни» (Barney Bear's Victory Garden, 1942, производство компании Metro-Goldwyn-Mayer, далее — MGM);

6) поиск шпионов, бдительность, избегание сплетен и дезинформации, например: «Шпионы» (Spies, 1943, WB) и «Слухи» (Rumors, 1942, WB);

7) поддержка первых проектов мироустройства для мирного времени, инициированных еще в 1940 г., например: «Призывник Даффи» (Draftee Daffy, 1945, WB) и «Конь-призывник» (Draft Horse, 1942, WB) [Solomon 1994: 119].

В то время как мужчины были на фронтах, женщины взяли на себя традиционные мужские специальности, от таксистов до заводских рабочих. Во множестве мультфильмов эти социальные изменения не только признавались, но и использовались в качестве основы для комедийных сюжетов и гэгов. В качестве примера можно привести мультфильм аниматора Текса Эйвери «Золушка дополнительной смены» (Swing Shift Cinderella, 1945, MGM), жанр которого был обозначен в духе времени как «модернизированная сказка». История заканчивалась тем, что Золушка торопится на автобус, чтобы успеть на очередную смену на заводе Lockweed. В названии читается достаточно прозрачная отсылка к заводам компании Lockheed Corporation (ныне — Lockheed Martin Corporation). Внешность Золушки, ее одежда и манеры поведения напоминают образы очень популярной в то время актрисы Бетт Дэвис, исполнявшей в кино роли обычных (часто избалованных) женщин, которые под влиянием обстоятельств вынуждены пойти работать на завод, стать медсестрами или иным образом помогать своей стране и в результате меняются в лучшую сторону внутренне и внешне [Молтин 2018: 240–263].

Помимо работы частных анимационных студий, государство и армия создают подразделения, специализирующиеся на ограниченном производстве собственных мультфильмов и переделке существующих в про-

[1] Игра слов: ср. англ. «еженедельный» (*weekly*) и «слабый» (*weak*).

пагандистских целях. Ярчайший пример — 18-я военно-воздушная база США, больше известная как «Первое кинематографическое подразделение» (First Motion Picture Unit, FMPU), созданное в 1942 г. под командованием Рудольфа Айсинга, которое располагалось в Калвер-Сити (штат Калифорния) и занималось изготовлением обучающих и пропагандистских фильмов и мультфильмов [Barrier 2003: 297]. В начале своей деятельности в силу ограниченности ресурсов приоритет в его работе был отдан использованию уже имевшихся у военно-воздушных сил на руках кино-, фото- и мультматериалов. Весь персонал FMPU составлял 125–150 человек, из которых в 1942 г. большая часть была профессиональными ретушерами и монтажерами. В 1941 г. в качестве эксперимента, от которого зависело создание FMPU, собранные Айсингом ретушеры, художники, фотографы и монтажеры подготовили мультфильм «Бережливый поросенок» (The Thrifty Pig, Disney). Даже беглый взгляд на этот мультфильм выдавал в нем хоть и наскоро сделанную, но все же удачную переделку классических «Трех поросят» (1933) от студии Disney [Canemaker 2001: 99]. В переделанной версии Волк-нацист пытается сдуть домик трех поросят, который они впоследствии восстанавливают благодаря облигациям военного займа. Оригинальный мультфильм был сокращен вдвое; он создавался в тесном контакте со студией Disney и первоначально планировался для проката только среди военнослужащих США в Канаде. Однако его успех оказался настолько ошеломительным, что он был показан сначала на всех военных базах Америки, затем направлен в действующие части и одновременно с этим выпущен уже в гражданский прокат. Благодаря этому мультфильму сборы оригинальных «Трех поросят» с учетом проката «военного ремейка» выросли с 37 000 долларов до 204 000 в сезоне 1942–1943 гг. По договоренности между государством и студией Disney 95% сверхприбыли за мультфильм направлялось студией в армию и флот [Solomon 1994: 119; Grant 1998: 127]. Помимо больших студий и собственно государственных проектов, целый ряд небольших коллективов аниматоров также выстраивал отношения с государством, создавая или обрабатывая пропагандистские мультфильмы. Самыми яркими лидерами данных коллективов является Мел Шоу, бывший аниматор Disney, и Хью Харман, бывший режиссер мультфильмов MGM.

В целом, анимацию военного времени можно разделить на два основных типа: 1) пропагандистские короткометражки и 2) анимационные фильмы, содержавшие случайные или неявные отсылки к военной теме. Солидную часть первой категории составляли мультфильмы Disney с серьезными пропагандистскими проектами, такими как «Образование для смерти: создание нациста» (Education for Death: The Making of a Nazi, реж. Клайд Джероними, 1943, Disney) — мультфильм, жанровая принадлежность которого была обозначена по канонам литературы как «роман-воспитание». Это история взросления молодого немецкого мальчика Фрица, все детство и юность которого проходят в атмосфере тотального влияния нацизма и идеологической индоктринации, которые закономерно приводят его к ста-

новлению частью немецкой военной машины и последующей гибели на фронте [Shull, Wilt 1987: 69]. Клайд Джероними в том же 1943 г. срежиссировал еще один заметный мультфильм из этой категории — «Цыпленок» (Chicken Little, Disney). В этом мультфильме лис по имени Фокси-Локси пытается проникнуть на ферму. После нескольких неудачных попыток ему в руки попадает книга Гитлера «Моя борьба» (запрещена на территории РФ). Прочитав ее, он вольно цитирует высказывание, которое приписывается диктатору Третьего Рейха: «Если вы лжете, не говорите маленькую ложь. Врите по-крупному!» После этого лис начинает всячески манипулировать главным героем — Цыпленком. Сначала внушает ему, что «небо падает», вызывая тем самым панику на ферме, а затем сеет в птичнике сомнение по поводу «лидера» всей фермы — петуха Кокки-Локки, который первым объяснил невозможность падения неба. Во время открытого спора с Цыпленком Кокки-Локки произносит: «Если небо падает, то почему оно не бьет меня по голове?» В этот момент заранее спрятавшийся Фокси-Локси стреляет из рогатки прямо в голову Кокки-Локки, после чего Цыпленок уводит всех зверей с фермы в «убежище» — пещеру, которая на самом деле является логовом Фокси-Локси. Закадровый голос рассказчика убеждает зрителя, что «эта история закончится хорошо», однако в конце зритель видит сцену с притворно скорбящим Фокси-Локси на кладбище, где захоронены все звери. Ломая «четвертую стену» (традиционное обозначение в театре «стены» между зрителем и сценой), Фокси-Локси издевательски обращается к рассказчику и зрителям, призывая не верить всему, что написано [Shull, Wilt 1987: 69–70].

Пропагандистский потенциал фильма, кроме упоминания книги лидера нацистской Германии, которую читает хитрый лис, подчеркивался в некоторых вариантах озвучки немецким акцентом Фокси-Локси и визуальной стилизацией кладбища с останками съеденных зверей как военного захоронения (наподобие Арлингтонского кладбища, где с почестями хоронят солдат США, героически погибших при выполнении воинского долга). Что интересно, студия Disney задумалась и о дальнейшей судьбе популярного мультфильма и после войны заменила книгу, которой пользуется лис Фокси, на фолиант с абстрактным названием «Психология». Кроме того, после 1945 г. в мультфильме использовалась только звуковая дорожка без немецкого акцента у Фокси-Локси, и лишь кадры с кладбищем, стилизованным под Арлингтон, не изменились [Shull, Wilt 1987: 70].

Действительно, животные аллегории, наподобие более ранних «Дактаторов» (Ducktators[2], 1942, WB), были одним из простейших способов переосмысления басен или сказок (которые изначально содержали в себе моральные уроки или предупреждения) в соответствии с посылами государства и пропаганды военного времени об угрозе фашизма или различных демагогов. Использовались и притчи в форме мультфильмов, причем еще до вступления США в войну. Например, отмеченный наградами

[2] Игра слов: ср. англ. «диктаторы» (*dictators*) и «утка» (*duck*).

«Мир на Земле» (Peace on Earth, 1939, реж. Хью Харман, MGM) — рождественская история, в которой главный герой — Дедуля Белка — рассказывает своим внукам-бельчатам, как люди развязали бесконечную войну, которая их уничтожила. Эта притча о человеческой склонности к насилию впоследствии будет раскрыта намного более выразительно в одной из знаковых работ студии Disney — «Бэмби» [Thomas, Johnston 1995: 212; Schneider 1988: 58].



Кадр из мультфильма «Дактаторы» (1942)
Shot from cartoon "Ducktators" (1942)

Вторая категория мультфильмов — те, в которых содержались проходные или случайные упоминания о войне. В основном они включали намеки на такие темы, как отключения электроэнергии и их вынужденный характер в новых условиях, отказ от «ненужных путешествий» и предметов роскоши, а также нормирование потребления мяса. В качестве примеров можно привести работы Боба Клампетта «Черноуголька и гномы де Себбен» (Coal Black and De Sebben Dwarfs, 1943, WB) — мультфильм, представляющий собой пародию на диснеевскую «Белоснежку и семь гномов», в котором все белые персонажи оригинала заменяются карикатурными чернокожими. У Клампетта действие происходит не в сказочном мире, а в реальности военной Америки. Злая Королева богата дефицитными в военное время товарами: модными белыми шинами, кофе, сахаром. Она нанимает банду «Корпорации убийств» (Murder Inc., отсылка к филиалу

«Международного преступного синдиката» во главе с Меиром Лански и Лаки Лучиано, специализирующемуся на устранении неугодных и получившему в прессе и публицистике соответствующее название). В объявлении, по которому обращается Злая Королева, сообщается, опять же в духе времени: «Мы “отравим” кого угодно всего за 1 доллар. ½ за карлика. Японцы — бесплатно» [Sampson 1998: 85].

Хотя такие фильмы, как «Мир на Земле» и «Образование для смерти» были выполнены в серьезном тоне, гораздо чаще пропагандистские мультфильмы использовали комедию как способ актуализации пропагандистских элементов через юмор и смех. Самый известный и успешный пример — Дональд Дак в мультфильме «Лицо фюрера» (Der Führer's Face, 1943, MGM), который хотя бы опосредованно известен даже неспециалистам благодаря яркому образу Дональда Дака в нацистской форме. По сюжету Дональду снится сон, в котором он живет в Германии и является работником сборочной линии на заводе по производству боеприпасов. Подобно Чаплину в его фильме «Новые времена», Дональд не справляется со своей нагрузкой, при этом гротескность достигается еще и тем, что утенок должен не только быстро собирать снаряды, но еще и успевать салютовать портретам Гитлера, которые по какой-то причине также присутствуют на линии конвейера вместе со снарядами. В итоге он только путается и сбивается с ритма. Эффект абсурдности усиливается благодаря антропоморфным громкоговорителям, которые то и дело что-то кричат герою: то заставляют его салютовать, то подгоняют его работу, то отправляют его в принудительный «отпуск» на 20 секунд (весь «отпуск» — несколько мгновений на фоне полотнища с Альпами). Абсурд и гротеск достигают наивысшей точки, сводя Дональда с ума, что доносится до зрителя через ряд сюрреалистичных кадров и такой же музыки, после чего утенок просыпается у себя дома в США и радуется тому, что ему повезло быть гражданином именно этой страны. «Лицо фюрера» был одним из первых мультфильмов, которые отходили от типичной эстетики Disney. До него элементы сюрреализма встречались только в «Дамбо» (Dumbo, 1941, Disney), в кульминации полнометражного «Салют, друзья!» (Saludos Amigos, 1943, Disney), и уже к концу войны, в 1945 г., похожий сюрреалистический видеоряд ярких абстрактных картинок возникнет в еще одном мультфильме на латиноамериканскую тематику — «Три кабальеро» (The Three Caballeros, 1945, Disney). В итоге эти работы так и остались единственными примерами отхода от доминирующей у Disney эстетики правдоподобного антропоморфизма [Shale 1982: 39–43].

Во второй категории мультфильмов необходимо особо отметить выпуск сериала «Том и Джерри», полностью посвященный войне — «The Yankee Doodle Mouse» (1943, MGM; обычно название переводят как «Воинственный мышонок», «Мышонок-патриот»). Сценарий к этому мультфильму написали Уильям Ханна и Джозеф Барберра. Название серии происходит от одной из старейших и популярнейших патриотических песен США «Yankee Doodle», а сама мелодия несколько раз звучит в саундтреке.

Подход сценаристов «Тома и Джерри» базируется на сочетании в пропагандистских целях музыки, мультипликации и истории. Причем, как и в случае с другими мультфильмами, так и с художественными фильмами, из исторического прошлого США чаще всего актуализировались (особенно в 1942–1943 гг.) примеры из Войны за независимость и Гражданской войны (например, зимовка Континентальной армии в лагере Велли-Фордж, сражение при Брендивайне и битва при Геттисберге в фильме «Остров Уэйк», 1943, реж. Дж. Фэрроу). Поэтому название «The Yankee Doodle Mouse» сразу ориентировало зрителя на восприятие происходящего на экране не только в патриотическом, но и военном ключе.



Кадр из мультфильма «Лицо фюрера» (1943)
Shot from cartoon "Der Führer's Face" (1943)

Сюжет данной серии «Тома и Джерри» с первых кадров только усиливает первоначальную патриотическую реакцию зрителей, спровоцированную названием мультфильма: убежище Джерри выполнено в форме блиндажа, где хранятся «гранаты» (куриные яйца с надписью на коробке «Кур-гранаты» — «Hen-grenade»); бутылки с шампанским играют роль артиллерии. Еще больший милитаризм придают мультфильму эпизоды с военными коммюнике, которые пишет Джерри. Все, как и настоящие подобные документы, выполнены на особых бланках (с гербом в виде сыра) и заголовком «Мышиное командование. Сырная дивизия». Первое такое коммюнике сообщает: «Обнаружил кота — утопил». Это отсылка к одно-

му из радиосообщений американского самолета противолодочной обороны, переданному в 1942 г. командованием военно-морских сил США для особой пропагандистской кампании. 28 января 1942 г. американский пилот Д. Мэйсон, выполняя патрулирование над Атлантикой, атаковал немецкую подводную лодку и после боевого контакта послал радиограмму: «Обнаружил субмарину. Утопил» [Scott-Craig 1944]. Решительный и лаконичный рапорт очень понравился главнокомандующему ВМС США адмиралу Э. Кингу, который решил использовать его в пропагандистских целях. В 1942–1943 гг. эта фраза стала одним из символов американской решимости сражаться и надежды на новые победы [Baldwin 1943: 198].

Второе «мышиное коммюнике» эксплуатирует еще более известный рапорт военного времени. В мультфильме Джерри после победы над Томом отправляет в штаб: «Пришлите еще котов». Это отсылка к битве за атолл Уэйк в декабре 1941 г. После того как американский гарнизон отбил первую японскую атаку 12 декабря 1941 г., майор морской пехоты США Дж. Дэверо рекомендовал отправить командованию сообщение «Пришлите еще япошек» [Sherrod 1952: 30]. В США эта фраза сразу стала использоваться в сфере пропаганды как иллюстрация высокого боевого духа и мужества военнослужащих США.

Следовательно, сценаристы не просто перестроили противостояние мышонка и кота на военный лад, а добавили в сюжет наиболее значимые пропагандистские образы, сочетая комедию и трагизм военных лет. Мультфильм «The Yankee Doodle Mouse» был хорошо принят публикой и критиками и в 1943 г. получил премию «Оскар».

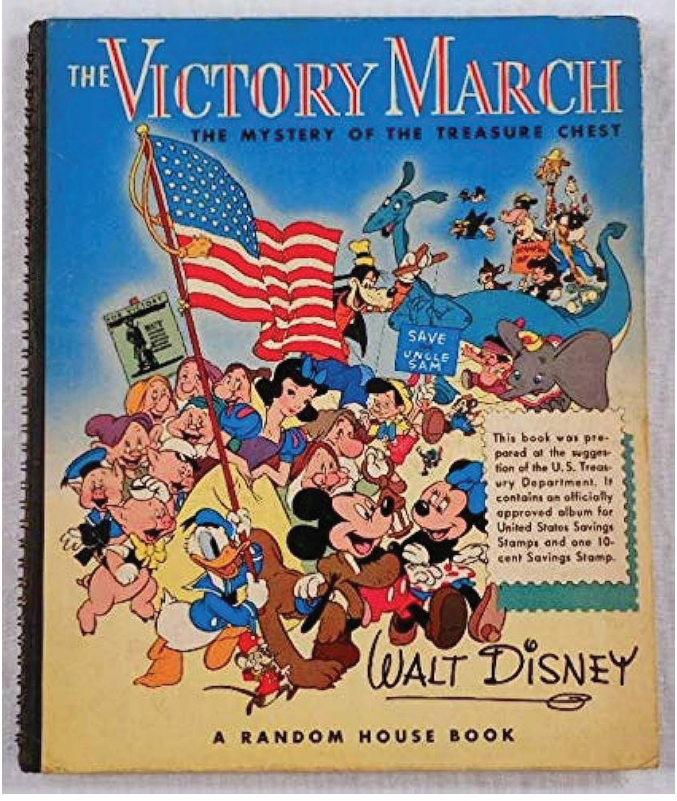
Многие мультфильмы военного времени использовали как комедийное средство сам язык, например, преувеличивая особенности речи Адольфа Гитлера, говорящего в мультфильмах чаще всего на псевдогерманском языке, наиболее ранний вариант — «Волк Блиц» (Blitz Wolf, 1942, реж. Текс Эйвери, MGM). Во многом этот подход напоминает творческие методы Чарли Чаплина, который также высмеивал Гитлера в своем знаменитом фильме «Великий диктатор». Политические лидеры стран «Оси» (Гитлер, Муссолини, император Хирохито) или военные и политические лидеры вроде Хидеки Тодзё, Йозефа Геббельса или Германа Геринга часто были представлены в мультфильмах, как на карикатурах: с гипертрофированными физическими особенностями и недостатками, тем самым подчеркивая отрицательные черты характера. Геббельс в американских мультфильмах часто был маленьким, пронырливым и напоминающим ласку, с болезненно-зеленоватым оттенком лица; Муссолини изображался преувеличенно театральным и вместе с тем хвастливым и наглым, похожим на буйвола [Jittler 2007: 18]. Американские этнические стереотипы также повлияли на отражение противника в мультипликации. Так, Гитлера и Муссолини часто показывали как шутов и фигляров, речь которых представляет бессмысленный набор немецких и итальянских слов. В мультфильме «Дактаторы» трое лидеров агрессивного блока представлены в виде уток, устраивающих переполох на ферме. Гитлер и

Муссолини изображены с упором на их характерные внешние особенности, а вот утка Тодзё нарисована с упором на расистские стереотипные представления о японцах (большие очки, слабое зрение, выступающие зубы). В мультфильме «Ты отбит, мистер Яп» (You're a Sap Mr. Jap, 1942, Paramount Pictures) главный герой — морячок Попай — произносит крайне уничижительную характеристику: «косоглазые, кривозубые, желтокожие япошки». Похожим образом японцы выведены в мультфильмах «Токио-Джокио» (Tokio Jokio, 1943, WB) и «Багз Банни кусает кусачек» (Bugs Bunny Nips the Nips, 1944, WB), где автор (Фриз Фреленг) и вовсе повторяет типичные расистские установки белых американцев по поводу азиатов в самом вульгарном виде. По сюжету кролик Багз высаживается на тихоокеанских островах, находит солдат противника, в одном из гэгов о противостоянии с ними переодевается продавцом мороженого и начинает раздавать японским солдатам шоколадные эскимо на палочке, в которых спрятаны гранаты. При этом Багз Банни приговаривает: «Вот мороженое тебе, кривоногий. Вот мороженое тебе, обезьянья морда. Вот мороженка для тебя, косоглазый». Сами японцы, помимо типичных выступающих зубов и слабого зрения, и вовсе изображены обезьяноподобными [Schneider 1988: 136].



Кадр из мультфильма «Багз Банни кусает кусачек» (1944)
Shot from cartoon "Bugs Bunny Nips the Nips" (1944)

Стоит отметить, что война, изначально ставшая ударом для развивающейся индустрии анимации в целом, неожиданно благотворно сказалась на ней. Так, с 1940 по 1943 г. акции Disney Studio упали из-за забастовки персонала, вступления США в войну и связанного с этим призыва, а также открытия Второго фронта. Утрата из-за военных действий рынка Германии, Италии, Франции и Англии привела к потере почти 45% прибыли компании [Carsten 1992: 160]. В новых условиях Disney отказалась от создания длинных анимационных картин, наподобие их классических работ 1930-х, успев в 1940 г. выпустить «Пиноккио» и «Фантазию». Вместо полного метра акцент в работе компании с конца 1943 г. был сделан на короткие политические анимации пропагандистского содержания. Изменился и выбор целевой аудитории: если до войны это были дети младшего и среднего возраста, то теперь аниматоры пытались производить продукт, интересный мужчинам и женщинам. В мультфильмах стало больше «взрослых» шуток и подсюжетов, часто описывались обычные жизненные проблемы наподобие денег, налогов, личных эмоций по отношению к разворачивающейся Второй мировой войне [Gabler 2006: 154].



Обложка детской книжки «Марш победы, или Тайна сундука с сокровищами» (1942)
Children's book cover "The Victory March or The Mystery of the Treasure Chest" (1942)

С 1941 по 1943 г. пропагандистские фильмы Диснея развивали новую модель в том числе и на классических персонажах. Открывающая часть мультфильмов была сделана с действительно серьезной атмосферой, которая дополнялась голосом рассказчика. Затем происходил постепенный переход к комедийным сценам, где диснеевские персонажи вперемешку с шутками произносят реплики, в которых отражаются критика врага и восхищение своей страной [Raffot 2005: 302]. Такой метод практически идеально работал на то, чтобы превращать популярных и всем знакомых персонажей в инструменты пропаганды, привлекающей внимание широких масс.

Наряду с анимационными фильмами студия Уолта Диснея и другие участники рынка осваивали и новые виды продукции. Так, в 1942 г. издательство «Random House» выпустило детскую книжку «Марш победы, или Тайна сундука с сокровищами» (The Victory March or The Mystery of the Treasure Chest). Иллюстрации к ней были созданы штатными художниками студии, а повествование и стихи — работающими на студии сценаристами и поэтами. Простая детская книжка рассказывала о том, как все диснеевские персонажи увлечены поиском сундука с сокровищами, за которым, ожидаемо, охотятся и враги Америки (были представлены только японцы и немцы). Книжка пользовалась большим успехом и позволила компании начать освоение нового рынка, до этого лишь эпизодически задействованного этой компанией [Shale 1982: 190].

Во многих диснеевских мультфильмах военного времени «звезды» мультфильмов, такие как Дональд и Даффи Дак и многие другие, были представлены в качестве солдат. Так, Даффи Дак в «Призывнике Даффи» (Draftee Daffy, 1945) приходит в ужас от визита призывной комиссии; Дональд ворчит из-за военной подготовки в мультфильме «Упал, отжался» (Fall Out, Fall In, 1943); пес Плуто, наоборот, хочет присоединиться к войскам в «Армейском талисмане» (The Army Mascot, 1942), в то время как морячок Попай становится матросом на военном корабле в «Могучем флоте» (The Mighty Navy, 1941). Попай с его знаменитой банкой шпината (авторское дополнение аниматора Макса Флейшера к оригинальному комиксу Элзи Сегара) был метафорой промышленной силы Америки военного времени. Анимационный сериал того же Флейшера про Супермена показывал супергероя, сражающегося против диверсий на производстве, шпионов стран «Оси», а также «пятой колонны» внутри США в таких сериях, как «Японотажники» (Japoteurs, 1942; название картины происходит от слияния слов *Japaneses* ‘японцы’ и *saboteurs* ‘саботажники’) и «Секретный агент» (Secret Agent, 1943) [Peary, Peary 1980: 303]. Использование таких «звезд», как Багс, Даффи и Попай, предполагало, что они должны олицетворять жизненно важные добродетели военного времени: стойкость, упорство и решительность. Кроме того, отдельные персонажи воплощали уникальные американские ценности, например то, что ныне общеупотребительно обозначается как «крутизна» (ср. *cool*). «Крутизна» того же Багза Банни достаточно четко воспринималась зри-

телями в моментах, когда он со своим нарочитым бруклинским акцентом произносил «Это значит — война!» (перефразирование знаменитого высказывания популярного комика и актера Граучо Маркса). Сочетание «крутизны» и патриотизма можно наблюдать в анимационном фильме «Суперкролик» (Super Rabbit, 1943, WB), где Багз Банни, столкнувшись с врагами, говорит, что это работа «для настоящего Супермена»; следующие кадры буквально копируют комиксы о Супермене, где главный герой, используя свою сверхчеловеческую скорость, прячется в телефонной будке (или любом ином укромном месте) и переодевается в супергеройский костюм. Однако при выходе Багз Банни выглядит не как известный супергерой, а как американский морской пехотинец. После чего кролик «ломает четвертую стену» и замечает: «А чего вы ждали? Они и есть настоящие Супермены». Историк американской анимации Стив Шнейдер отмечает, что «Багз Банни любим зрителями вот уже больше четверти века, но корни этой любви лежат именно в военном времени. Именно тогда его по-настоящему полюбили миллионы. Он был символом Америки, ее сопротивления Гитлеру и другим агрессивным державам, и сейчас это, наверное, трудно понять, но тогда этот кролик, легко и непринужденно уделывающий врага и выставляющий его полным идиотом, оказывал огромное эмоциональное воздействие» [Schneider 1988: 181].

Тем не менее важно отметить, что далеко не всегда анимационные фильмы были изобретательны или изящны в подаче идеологии. Например, в 1942 г. Казначейство США обратилось с заказом в Disney о создании продукта, который бы доходчиво объяснял, почему массовое расширение налогообложения при Рузвельте было необходимо, чтобы продолжать воевать. Так появился мультфильм «Новый дух» (The New Spirit, 1942) и его продолжение «Дух 43-го» (The Spirit of ‘43, 1943). В этом мультфильме Дональд Дак оказывается в эпицентре противостояния его «доброго ангела» на правом плече — говорящей с шотландским акцентом фигуры, которая советует ему сохранить свои деньги и «бороться с “Осью”, выплачивая налоги», и его «злого ангела» на левом плече, облаченного в обтягивающую красную пижаму и с рожками на голове, который говорит с неярко выраженным немецким акцентом и поощряет его жадность. Мультфильм предупреждает Дональда и зрителей, что им нужно помнить определенные дни (15 марта, 15 июня, 15 сентября, 15 декабря), «когда каждый американец с радостью и гордостью должен уплачивать свой подоходный налог». После этого закадровый голос серьезно обращается к зрителям, напоминая: «У вас должно быть достаточно денег к моменту, когда время придет». В конце же следует призыв: «Тратьте деньги на борьбу с “Осью” или копите на уплату налогов!» [Carsten 1992: 184]

Таким образом, мы видим, что анимация в США быстро стала одним из важных векторов развития пропаганды. Государство, осознав потенциал этого вида искусства, стремилось к активному сотрудничеству как с крупнейшими студиями, так и с отдельными аниматорами и их фирмами. Пропагандистские мультфильмы различались своими подходами и уров-

нем, агрессивностью в подаче аудитории идеи. Несмотря на достаточно жесткие рамки, создателям анимационных фильмов часто удавалось создавать действительно самобытные и яркие произведения.

Источники

Baldwin 1943 — *Baldwin H. W.* America at war: The first year // Foreign Affairs. 1943. No 2. P. 197–210.

Scott-Craig 1944 — *Scott-Craig T. S. K.* Reading and writing; listening and speaking // The News Letter of the College English Association. 1944. No. 3. P. 2–3.

Литература

Кривуля 2012 — *Кривуля Н. Г.* История анимации: Учеб.-метод. пособие для студентов сценарно-киноведческого факультета кафедры киноведения, заочного отделения. М.: ВГИК, 2012.

Лан 1947 — *Лан В. И.* США от Первой до Второй мировой войны. М.: Госполитиздат, 1947.

Молтин 2018 — *Молтин Л.* О мышах и магии: История американского рисованного фильма / Пер. с англ. Ф. Хитрук. М.: Изд-во Дединского, 2018.

Ржешевский 2008 — Война и общество в XX веке: В 3 кн. Кн. 2: Война и общество накануне и в период Второй мировой / Рук. проекта и сост. О. А. Ржешевский. М.: Наука, 2008.

Суржик 2017 — *Суржик Д. В.* Развитие центральных государственных информационно-агитационных ведомств США в первой половине XX века. М.: ИВИ РАН, 2017.

Barrier 2003 — *Barrier M.* Hollywood cartoons: American animation in its golden age. New York: Oxford Univ. Press, 2003

Bendazzi 2012 — *Bendazzi G.* Animation: A world history. Vol. 1: Foundations — the golden age. London: Routledge, 2012.

Canemaker 2001 — *Canemaker J.* Walt Disney's Nine Old Men and the art of animation. New York: Disney Editions, 2001.

Carsten 1992 — *Carsten L.* Wie Mickey unter die Nazis fiel: Mickey Mouse, Disney and Germany. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992.

Fyne 1997 — *Fyne R.* The Hollywood propaganda of World War II. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1997.

Gabler 2006 — *Gabler N.* Walt Disney: The triumph of the American imagination. New York: Random House, 2006.

Grant 1998 — *Grant J.* The encyclopedia of Walt Disney's animated characters. London: Hyperion, 1998.

Jittler 2007 — *Jittler N.* Donald Duck in Nutzi Land. Feindbilder im Zeichentrickfilm während des Zweiten Weltkriegs: [Course paper for Prof. Dr. Peter Tepe] / Heinrich Heine Univ. Düsseldorf, 2007.

Koppes, Black 1990 — *Koppes C., Black D.* Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War II movies. Berkeley: Univ. of California Press, 1990.

Peary, Peary 1980 — The American animated cartoon: A critical anthology / Ed. by D. Peary, G. Peary. Los-Angeles: AFI, 1980.

Raffot 2005 — *Raffot S.* Animation et propagande: Les dessins animés pendant la Seconde Guerre Mondiale. Paris: L'Harmatan, 2005.

Sampson 1998 — *Sampson H. T.* That's enough folks! Black images in animated cartoons, 1900–1960. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1998.

Schneider 1988 — *Schneider S.* That's all folks!: The art of Warner Bros. animation. New York: Henry Holt, 1988.

Shale 1982 — *Shale R.* Donald Duck joins up: The Walt Disney studio during World War II. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Sherrod 1952 — *Sherrod R.* History of Marine Corps aviation in World War II. Washington: Government Printing Office, 1952.

Shull, Wilt 1987 — *Shull M., Wilt D.* Doing their bit: Wartime American animated short films, 1939–1945. Jefferson, NC: McFarland, 1987.

Solomon 1994 — *Solomon C.* The history of animation: Enchanted drawings. New York: Random House Value Publishing, 1994.

Thomas, Johnston 1995 — *Thomas, F., Johnston, O.* The illusion of life: Disney animation. New York: Disney Editions, 1995.

References

Barrier, M. (2003). *Hollywood cartoons: American animation in its golden age.* Oxford Univ. Press.

Bendazzi, G. (2012). *Animation: A world history, Vol. 1: Foundations — the golden age.* Routledge.

Canemaker, J. (2001). *Walt Disney's Nine Old Men and the art of animation.* Disney Editions.

Carsten, L. (1992). *Wie Mickey unter die Nazis fiel: Mickey Mouse, Disney and Germany.* Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Fyne, R. (1997). *The Hollywood propaganda of World War II.* Scarecrow Press.

Gabler, N. (2006). *Walt Disney: The triumph of the American imagination.* Random House.

Grant, J. (1998). *The encyclopedia of Walt Disney's animated characters.* Hyperion.

Jittler, N. (2007). *Donald Duck in Nutsi Land. Feindbilder im Zeichentrickfilm während des Zweiten Weltkriegs.* [Course paper for Prof. Dr. Peter Tepe]. Heinrich Heine Univ.

Koppes, C., & Black, D. (1990). *Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War II movies.* Univ. of California Press.

Krivulia, N. G. (2012). *Istoriia animatsii: Uchebno-metodicheskoe posobie dlia studentov stsenarno-kinovedcheskogo fakul'teta kafedry kinovedeniia, zaochnogo otdeleniia* [History of animation: A methodic manual for students of Faculty for Scenario and Cinema Studies, Department of Cinema Studies, correspondence course]. VGIK. (In Russian).

Lan, V. I. (1947). *SShA ot Pervoi do Vtoroi mirovoi voiny* [USA from First to Second World War]. Gospolitizdat. (In Russian).

Maltin, L. (1980). *Of mice and magic: A history of American animated cartoons*. McGraw-Hill.

Peary, D., & Peary, G. (Eds.). *The American animated cartoon*. AFI.

Raffot, S. (2005). *Animation et propagande: Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale.* L'Harmatan.

Rzheshevskii, O. A. (Ed.) (2008). *Voina i obshchestvo v XX veke* [War and society in the 20th century]*, Vol. 2: Voina i obshchestvo nakanune i v period Vtoroi mirovoi* [War and society on the eve and in the period of World War II]. Nauka. (In Russian).

Sampson, H. T. (1998). *That's enough folks! Black images in animated cartoons, 1900–1960.* Scarecrow Press.

Schneider, S. (1988). *That's all folks!: The art of Warner Bros. animation.* Henry Holt.

Shale, R. (1982). *Donald Duck joins up: The Walt Disney studio during World War II.* UMI Research Press.

Sherrod, R. (1952). *History of Marine Corps Aviation in World War II.* Government Printing Office.

Shull M., & Wilt D. (1987). *Doing their bit: Wartime American animated short films, 1939–1945.* McFarland.

Solomon, C. (1994). *The history of animation: Enchanted drawings.* Random House Value Publishing.

Surzhik, D. V. (2017). *Razvitie tsentral'nykh gosudarstvennykh informatsionno-agitatsionnykh vedomstv SShA v pervoi polovine XX veka* [The development of the central state information and campaign departments of the United States in the first half of the 20th century]. IVI RAN. (In Russian).

Thomas, F., & Johnston, O. (1995). *The illusion of life: Disney animation.* Disney Editions.

Информация об авторах

Ярослав Александрович Левин
кандидат исторических наук
доцент, кафедра «Философия и социально-гуманитарные науки», Самарский государственный технический университет
Россия, 443100, Самара, ул. Молодогвардейская, д. 244
✉ *yaroslavlevin1992@mail.ru*

Сергей Олегович Буранок
доктор исторических наук
профессор, кафедра всеобщей истории, права и методики обучения, исторический факультет, Самарский государственный социально-педагогический университет
Россия, 443099, Самара, ул. М. Горького, д. 65/67
✉ *Witch-king-1@mail.ru*

Information about the authors

Yaroslav A. Levin
Cand. Sci. (History)
Associate Professor, Department of Philosophy, Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University
Russia, 443099, Samara, Molodogvardeyskaya Str, 244
✉ *yaroslavlevin1992@mail.ru*

Sergey O. Buranok
Dr. Sci. (History)
Professor, Chair of Modern History, Department of History, Law and Teaching Methods, Samara State University of Social Sciences and Education
Russia, 443099, Samara, M. Gorky Str., 66/67
✉ *Witch-king-1@mail.ru*

И. А. Афанасьева [a]
https://orcid.org/0000-0002-5109-5949
✉ *iaafanaseva@hse.ru*

П. С. Сорокин [a]
https://orcid.org/0000-0003-3910-2090
✉ *psorokin@hse.ru*

А. А. Голощапов [b]
https://orcid.org/0009-0009-4202-723X
✉ *contact@artyomgo.tv*

[a] *Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Москва)*
[b] *независимый исследователь (Россия, Санкт-Петербург)*

Агентность в современном европейском искусстве (2017–2023) в контексте социальных и культурных трендов: проявления и эффекты

Аннотация. Активное и в особенности преобразующее поведение индивидов по отношению к социальному миру (так называемая агентность) сегодня является одним из центральных предметов обсуждений и исследований как для социальных и политических наук, так и для практики в сфере образования, экономики, культуры и социальной политики. Текущая стадия социетальной эволюции, деструктурация, делает индивидуальную агентность особенно важной не только для индивидуального, но и для коллективного благополучия. В этом контексте вклад сферы искусства в осмысление вопросов агентности остается недостаточно изученным. В статье выдвигается и рассматривается авторская типология агентности в современном искусстве: 1) социальная трансформация; 2) эскапизм; 3) кризисная адаптация; 4) трансформация субъекта действия; приводятся количественные характеристики представленности каждого типа агентности и конкретные примеры. Особое внимание уделено тому, какие формы проактивного действия порождает сфера искусства и как обнаруженные кейсы отражают более широкие процессы в социальной жизни Европы.

Ключевые слова: современное искусство, европейское искусство, агентность, самостоятельность, деструктурация, эскапизм, социальная трансформация, кризисная адаптация, трансформация субъекта действия, природа социальных акторов

Благодарности. Исследование подготовлено в рамках гранта, предоставленного Министерством науки и высшего образования Российской Федерации (№ соглашения о предоставлении гранта: 075-15-2022-325).

© И. А. АФАНАСЬЕВА, П. С. СОРОКИН, А. А. ГОЛОЩАПОВ

Для цитирования: *Афанасьева И. А., Сорокин П. С., Голощапов А. А.* Агентность в современном европейском искусстве (2017–2023) в контексте социальных и культурных трендов: проявления и эффекты // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 341–362.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-341-362



Поступило в редакцию 2 октября 2023 г.; принято к печати 5 декабря 2023 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 1. 2024
Articles

I. A. Afanaseva [a]

https://orcid.org/0000-0002-5109-5949
✉ *iaafanaseva@hse.ru*

P. S. Sorokin [a]

https://orcid.org/0000-0003-3910-2090
✉ *psorokin@hse.ru*

A. A. Goloshchapov [b]

https://orcid.org/0009-0009-4202-723X
✉ *contact@artyomgo.tv*

[a] *HSE University (Russia, Moscow)*
[b] *Independent Scholar (Russia, St. Petersburg)*

Agency in contemporary European art (2017–2023) in the context of social and cultural trends: Manifestations and effects

Abstract. "Agency" or active transformative behavior of individuals in relation to the social world remains one of the central concepts of discussion and research for both the social and the political sciences, and for practice in the field of education, economics, culture, and social policy. The current state of societal processes, de-structuration, makes individual agency especially important for both individual and collective well-being. The contribution of art to understanding and promoting agency remains little known in the scholarly world. The purpose of this research is to study the vision of agency issues by representatives of the contemporary European artistic process in the context of social and cultural trends relevant to Europe and to compare this vision with interpretations in other spheres of public life. The authors try to show how initiatives aimed at developing agency originate in the institutional and non-institutional art fields in Europe; how they manifest themselves and with what effects. The article puts forward a typology of agency in the contemporary cultural process: 1) social transformation; 2) escapism; 3) crisis adaptation; 4) transformation of actor; quanti-

© I. A. AFANASEVA, P. S. SOROKIN, & A. A. GOLOSHCHAPOV

tative characteristics and concrete examples for each type are provided. Particular attention is paid to the concrete forms of agency that the field of art generates, and how discovered cases reflect broader processes in the social life of Europe.

Keywords: contemporary art, European art, agency, independence, de-structuration, escapism, social transformation, crisis adaptation, transformation of actor, the nature of social actors

Acknowledgments. The study was prepared within the framework of a grant provided by the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (Grant agreement No.: 075-15-2022-325).

To cite this article: Afanaseva, I. A., Sorokin, P. S., & Goloshchapov, A. A. (2024). Agency in contemporary European art (2017–2023) in the context of social and cultural trends: Manifestations and effects. *Shagi / Steps, 10*(1), 241–362. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-341-362



Received October 2, 2023; accepted December 5, 2023

Введение: искусство и агентность

Настоящая статья нацелена на осмысление проблематики агентности (англ. *agency* ‘самостоятельность’, ‘проактивность’) в современном европейском искусстве в контексте социальных и культурных трендов Европы. Такая задача актуальна в условиях беспрецедентной волатильности социальных и культурных систем в мире, по отношению к которым роль сферы искусства может быть важной не только с позиции объекта, испытывающего на себе соответствующие воздействия, но и субъекта, способного оказать влияние на социетальную динамику.

Исследования взаимосвязи искусства и агентности имеют богатую историю и характеризуются наличием нескольких научных парадигм. Созданная в 1980–1990-е годы французами М. Каллоном, Б. Латуром и англичанином Д. Ло акторно-сетевая теория (Actor-network theory) позволяет рассматривать объекты (в том числе произведения искусства) как действующие единицы социальных отношений [Латур 2014: 68]. Акторно-сетевая теория предполагает, что материальные объекты могут вступать в субъектно-объектные отношения наравне с индивидами и самостоятельно направлять человеческое действие, участвуя в конструировании реальности. В основе этой модели — концепции семиотики, основанные на уравнивании статуса человека и предметов в грамматическом отношении (например, «художник написал картину» и «картина написана художником») [Там же: 100].

Мысль о том, что человек не обладает монополией на производство смыслов в контексте теории и истории искусства, получила развитие в работах британских социальных антропологов А. Гелла и Р. Лейтона. В работе «Искусство и агентность» А. Гелл формулирует теорию изобразительного искусства, которая фокусируется на социальном контексте производства [Gell 1998: 5]. Этот подход предполагает, что в определенных контекстах произведения искусства могут заменять людей и таким образом становиться самостоятельными акторами (агентами), опосредуя социальную деятельность [Ibid.: 5]. Ключевыми составляющими этой теории являются индекс (произведение искусства), создатель (например, художник), реципиент (зритель, критик) и прототип (то, чьим изображением является индекс) [Ibid.: 26].

Исследования А. Гелла в 2003 г. были переосмыслены в статье Р. Лейтона «Искусство и агентность: переоценка». Р. Лейтон уверен, что антропология искусства должна интересоваться тем, как эстетические принципы мобилизуются в ходе социального взаимодействия. Исследователь пишет о том, что произведения искусства являются не самодостаточными, а вторичными агентами, оказывающими воздействие в силу того, что они вовлечены в социальные отношения. Кроме того, он признает, что лингвистическая модель имеет существенные ограничения в объяснении того, как объекты искусства могут распространять качества агентности [Layton 2003: 461].

В рамках влиятельного направления современной эстетики, начиная от американца М. Фрида [Fried 1998] и заканчивая европейцами Т. В. Адорно [2001] и А. Бадью [Badiou 2005], автономия произведения понимается как «освобождение от господства субъекта». С этой точки зрения искусство рассматривается как инструмент практической реализации агентности, обеспечивающий социальное участие. Смысл произведений искусства в рамках этого направления рассматривается наравне с фотожурналистским взглядом на окружающую реальность.

В книге «Агентность искусства и история искусства» (2007) под редакцией Р. Осборна и Дж. Таннера предлагаются варианты применения теории А. Гелла к истории искусства [Osborne, Tanner 2007]. Диапазон примеров исследования очень широк: египетская архитектура, древнегреческая керамика, раннехристианское искусство, китайская портретная живопись эпохи династии Мин, миниатюры елизаветинской Англии и др. В книге прослеживается взаимосвязь антропологии искусства и ключевых методологических подходов теории искусства, социологии и лингвистики. Стоит отметить: в книге критикуется тезис А. Гелла о том, что типы агентности следует определять в связи с культурой и историческим контекстом.

Другой взгляд на проблематику агентности в искусстве представлен в тексте «Слияния сил: четыре модели агентности в сфере современного искусства, бескомпромиссно ранжированные в порядке предпочтения» современного иранского искусствоведа и куратора Т. Золгадра. Он выделяет

четыре вида агентности в искусстве (имеющие разные логические основания) и подбирает к ним образные названия: 1) «бессрочные отсрочки» (Indefinite Postponements) как намек на то, что агентность в искусстве оперирует неочевидными категориями и смыслами, которые станут очевидными во время Второго пришествия; 2) «католичество» (Catholics) — тип агентности, в котором основным инструментом для достижения целей выступает практическое вмешательство искусства в социальную сферу; 3) «профессиональные заговорщики» (Conspirateurs Professionnels) — агентность биополитического поворота, в котором основным вопросом является дилемма о том, как использовать силу, заложенную в креативности и эмоциональном интеллекте; 4) «хор мальчиков-атеистов» (Atheist Choir Boys) — тип агентности, представляющий не прямые, а окружные пути моды, рекламы и политики [Zolghadr 2013: 277–286].

Книга «Искусство, агентность и живое присутствие: от анимированного изображения к многосоставному объекту» К. ван Эк сочетает художественный, искусствоведческий, психологический и антропологический аспекты рассматриваемой темы [van Eck 2015]. Основное внимание уделяется европейской скульптуре 1700–1900 гг. Основываясь на теории А. Гелла, автор исследует склонности человека наделять статуи человеческими качествами, отражающими конкретный историко-культурный контекст и связанный с ним запрос на определенный тип поведения.

Отчасти особняком стоит возникший в научном дискурсе в 1980-е годы термин «устойчивое искусство» (sustainable art), связанный с конкретными типами агентного поведения (например, такими как экологический активизм, движения «За права человека» и др.) [Fowkes, Fowkes 2007]. Основные дебаты о связи современного искусства с устойчивостью (sustainability)[1] начались в Европе в 2000-е годы. В 2007 г. в Университете Лейфана в Люнебурге Европейская ассоциация социологов искусства зафиксировала особую значимость вопроса о вкладе искусства в тематики, связанные с решением социально значимых проблем: экологии, дискриминации (в том числе гендерной), бедности, социальной несправедливости [Ibid.: 12]. Сегодня выставки устойчивого искусства проходят по всему миру.

Как видим, в рассмотренных научных дискуссиях говорится о самовыражении художников и их влиянии на непосредственное окружение, однако без фокуса на производстве новых или на трансформации существующих структур (иными словами, без фокуса на агентности, в том ее понимании, которое сегодня рассматривается как одно из наиболее перспективных [Бочков 2021; Cavazzoni et al. 2021; Mironenko, Sorokin 2022]). Кроме того, в указанных дискуссиях не всегда достаточное внимание

[1] Устойчивое развитие (англ. *sustainable development*) — процесс экономических, социальных и экологических изменений, при котором природные ресурсы, ориентация научно-технического прогресса, развитие личности и институциональные изменения согласованы друг с другом и способствуют сохранению систем жизнеобеспечения для удовлетворения человеческих потребностей и устремлений.

уделяется связи между конкретными формами агентности в искусстве и более широкими социально-культурными процессами, характерными для конкретного исторического периода и территории. В тех случаях, где подобная связь прослеживается, речь идет о феноменах и процессах не позднее конца XX или начала XXI в., без учета новейших трендов социальной и культурной жизни, обозначившихся наиболее полно в последние три-пять лет и осмысляемых в литературе по социальной теории как деструктурация [Сорокин, Фрумин 2020; Mironenko, Sorokin 2022]. Это заставляет пересмотреть привычные понятия, применяемые к агентности в разных сферах общественной жизни, в том числе в искусстве, и обусловливает актуальность настоящей работы. Стоит отдельно отметить, что Европа в современных дискуссиях выступает, с одной стороны, как объект рассмотрения (именно европейские общества в большинстве случаев становятся материалом, который анализируют деятели искусства), с другой стороны, как среда, которая порождает самого художника как актора. Поэтому целесообразно отдельно изучить агентность в современном европейском искусстве.

Внешние и внутренние детерминанты агентности, связанной со сферой искусства

Говоря о проблеме агентности в искусстве, необходимо провести демаркационную линию между двумя блоками творческих явлений — так называемой индустрией (т. е. производством креативной продукции, ассоциированной с искусством) и самостоятельной творческой деятельностью, движимой драйверами художественного сообщества изнутри.

Первый блок связан с генерацией новых творческих продуктов, имеющих, помимо эстетических качеств, утилитарное значение. В эту группу можно отнести интеграцию творческих разработок в мир рекламы, моды, дизайна, промышленности, включая случаи сотрудничества художников с брендами и корпорациями.

В центре внимания настоящей работы — второй блок агентных (трансформационных) эффектов искусства на социальный мир. Климатические катастрофы, миграции, экономические трудности, пандемия COVID-2019, социальная несправедливость, конфликты между государствами, нарушения дипломатических контактов — на все эти вопросы современные художники ищут ответы.

Что такое «современное европейское искусство» — вопрос, требующий отдельного обсуждения. Несмотря на дифференциацию возможных подходов к его определению, несомненно, что к нему относятся наиболее важные события, выставки, позиционируемые как связанные с «современным искусством» в соответствующий исторический период в конкретной стране или группе стран [Meyer 2013]. Очевидно, что для каждой эпохи характерно свое «современное искусство». Например, для 1970-х примером могут быть выставки «Париж — Берлин. 1900–1933: связи и противоречия Франция — Германия» (1978, Центр Жоржа Помпиду, Па-

риж), «Москва — Париж. 1900–1930» (1979, Центр Жоржа Помпиду, Париж), для 1990-х — «Европа, Европа. Столетие авангарда в Центральной и Восточной Европе» (1994, Художественный и выставочный центр Федеративной Республики Германия, Бонн), для 2000-х — «Berlin — Moskau, Москва — Берлин» (2003—2004, Дом Мартина Гропиуса, Берлин; Государственный исторический музей, Москва), «Лицом к будущему. Искусство Европы 1945–1968» (2016, Дворец изящных искусств, Брюссель; Центр искусства и медиа, Карлсруэ; Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва), для 2020-х — «Европа без границ» (2020–2021, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; Государственный исторический музей, Москва), «Многообразие. Единство. Современное искусство Европы» (2021–2022, Темпельхоф, Берлин; Государственная Третьяковская галерея, Москва). Все перечисленные события внесли значимый вклад в осмысление проблематики агентности в культурной жизни Европы.

Важной чертой современного изобразительного искусства (включая новейшее искусство 2017–2023 гг.) является то, что эта область зачастую находится на периферии или вовсе ускользает из фокуса внимания государства и частного бизнеса. Инициатива развития здесь исторически находится в руках низовых акторов — в том числе в европейском культурном пространстве. В частности, на примере России можно заметить, что все основные прорывы (с точки зрения влияния на социальную среду) в этой сфере происходили по воле отдельных авторов или инициативных художественных объединений — начиная с Лианозовской группы и заканчивая московским концептуализмом.

В отличие от предшествующих периодов, эпоха деструктурации [Mironenko, Sorokin 2022] повышает вариативность форм индивидуального действия, включая агентное поведение, что, в свою очередь, делает важным классификацию агентности — в том числе через призму тех ее типов, которые могут быть обнаружены в современном искусстве. В связи с этим цель настоящей статьи — изучение ви́дения представителями современного европейского художественного процесса проблематики агентности и классификации обнаруженных инициатив в контексте тенденций европейской культурной жизни 2017–2023 гг.

Методология исследования предполагает контент-анализ как научной, так и практической литературы в области современного искусства (статьи в периодических изданиях, эссе, тексты в выставочных каталогах). Поисковые запросы делались в ключевых электронных системах хранения научных источников: на платформах Scopus, Web of Science, Google Scholar, JSTOR, Oxford Art Online, ARTstor Digital Library. Кроме того, анализировались сайты авторитетных европейских организаций, культурных форумов. Отдельно поиск релевантных изданий проводился на сайтах Российской государственной библиотеки, Российской государственной библиотеки искусств, библиотеки Музея современного искусства «Гараж», а также на сайтах высокорейтинговых журналов, входящих

в Scopus, WoS, РИНЦ, специализирующихся на современном искусстве. Для автоматического поиска использовались следующие ключевые слова на английском языке: *adaptation*, *art's agency*, *art and agency*, *autonomy in art*, *changing the nature of social actors*, *creativity*, *contemporary art*, *contemporary culture*, *contemporary European art*, *crisis adaptation in art*, *escapism in art*, *innovation in art*, *institutional changes*, *social actor*, *social transformation*, *subjectivity in art*, *sustainable art*, *practices in contemporary art*. Ключевые слова были сформированы на основе имеющегося у авторов данной статьи опыта изучения вопросов агентности (см.: [Mironenko, Sorokin 2022; Сорокин, Зыкова 2021]) и современного искусства, культуры (см.: [Афанасьева 2022; 2023]). Отдельно, с помощью обнаруженных как через указанные выше поисковые запросы, так и через известные автором источники, были отобраны показательные кейсы, относящиеся именно к европейской культурной жизни 2017–2023 гг. По результатам автоматического поиска был произведен отбор публикаций: выбраны те материалы, в которых рассматривались художественные инициативы, в наиболее явном виде направленные на осмысление и развитие агентности — в том ее понимании, которое представлено выше (т. е. как действия, оказывающего трансформационный эффект на социальный мир прямо или косвенно).

Несмотря на широкий круг источниковой базы настоящего исследования, центральное место в анализе, описании и интерпретациях произведений искусства занимают тексты, опубликованные в музейных и выставочных каталогах, на официальных сайтах музеев и галерей, а также комментарии самих художников[2].

Четыре типа агентности в европейском искусстве

Как показано выше, задача типологии агентности в искусстве не нова. Однако все предложенные до настоящего времени модели не базируются на эмпирическом анализе поля искусства именно последних лет (2017–2023) и не опираются на информационную базу достаточной полноты и международного масштаба (даже применительно к одному европейскому макрорегиону). В процессе исследования нами было обнаружено и проанализировано 180 кейсов из разных географических регионов Европы 2017–2023 гг., которые могут быть обозначены как «социальная трансформация» (62 примера), «эскапизм» (38 примеров), «кризисная адаптация» (39 примеров), «трансформация субъекта действия» (41 пример). Метафорические названия кейсов выбраны на основе проанализированных интервью с представителями экспертного сообщества (современными художниками, кураторами, искусствоведами). Ниже приведены наиболее показательные кейсы.

[2] Материалы интервью с авторитетными представителями арт-сферы (в их числе Павел Отдельнов, Ангелина Меренкова, Григорий Шаров, Андрей Сяйлев, Иван Симонов, Андрей Шатилов и др.) являются показательными источниками для исследования вопросов агентности в сфере искусства.

* * *

1. Социальная трансформация — агентность, непосредственно влияющая на социальные процессы, вовлекающая в новые структуры, запускающая дискуссии с целью трансформации. Агентность данного типа способна продвигать новые формы взаимодействия между людьми, изменять общественные настроения.

В европейской социальной и культурной политике в последние годы нарастают тенденции антагонизма. В частности, стали набирать популярность радикальные протестные настроения, связанные с противостоянием между разными политическими мировоззрениями. В качестве примера можно привести сепаратистские движения в Испании, Италии, Сербии и других странах Европы [Фролова 2022: 123; Черкасова 2022: 52]. Современная культура и произведения искусства могут прямо или косвенно отражать указанные процессы, однако особое значение в этом контексте имеют работы, направленные на трансформацию социальных систем в соответствии с идеями солидарности, уважения, взаимопонимания, терпимости, а не конфликта.

Актуальные темы «социальной трансформации» — массовая миграция, социальное неравенство, геополитика. Например, шведский художник Я. Свенунгссон работает с понятием территориальности. В работе «Психокартография Европы после Брексита» (2020), взяв за основу политическую карту, на которой разными цветами отмечены страны Европейского Союза, художник произвольно меняет границы территорий. Художественные манипуляции с картами выступают яркой метафорой политических и общественных отношений. Произведение «Корабль дураков» (2017) бельгийского художника К. Мартина посвящено проблеме увеличения числа беженцев в Европе (ил. 1). Отсылая к одноименной картине И. Босха (1495–1500), художник показывает, что ковши, висящие на лодке, слишком малы для вычерпывания воды, чтобы судно не затонуло.

Для работы «Press-ing» (2020) румынский художник Д. Пержовски использовал страницы европейских газет, сопроводив их своими надписями и рисунками. В центре его внимания — проблемы кочевых групп, мигрантов, изгнанников. Размышляя над темами газет, художник создает выразительные ироничные, карикатурные рисунки черным перманентным маркером. Объединяя текст и изображение, он представляет зрителю собственную версию новостей и варианты решений актуальных социальных вопросов.

Женщины и меньшинства во многих странах Европы до сих пор ущемлены в области прав и возможностей [Комар 2023: 143]. Коллаж «Дадаистские обои для мигранта» (2019) английской художницы афрокарибского происхождения С. Бойс посвящен расовой и социальной несправедливости, телесной и языковой эмансипации. Используя отсылки к европейской истории искусства, С. Бойс обыгрывает представления европейцев о жителях Африки. Цветные принты с текстами о жизни мигрантов основаны на опыте совместной работы с хореографами, художниками-перфор-

мансистами и студентами. Автор произведения подчеркивает, что жизнь мигранта должна быть гармонично встроена в социальную и культурную жизнь принимающей страны, что, в свою очередь, требует преодоления значительных барьеров за счет индивидуального действия. Идеи за равные права человека; гендерное, расовое, этническое, религиозное равенство отражены в инсталляции голландской художницы П. Карсенхаут «Моя вина» (2020), посвященной вопросам власти, богатства и рабства в регионах, исторически контролируемых европейскими державами, а также в работе хорватской художницы С. Ивекович «Работы сердца» (2020), поднимающей проблему равноправия мужчин и женщин в европейских странах.



Ил. 1. *Крис Мартин. Корабль дураков. 2017. Смешанная техника. Частная коллекция*

Fig. 1. *Kris Martin. Ship of fools. 2017. Mixed technique. Private collection*

URL: http://www.visit-city.art/exhibitions/diversity-united

На выставке «Местные иностранцы» художника и фотографа М. Сулым (2023), проходившей в Эдинбургском музее The Palace of Holyroodhouse, были представлены истории людей, переехавших в Эдинбург из разных стран, таких как Индия, Бразилия, Словакия, США и других, с целью продемонстрировать их агентность и социальные возможности в новых условиях. Проект рассматривает вопросы миграции, равенства, инклюзии через призму личных историй, воспоминаний.

Тип агентности «социальная трансформация» убедительно свидетельствует, что в кризисные периоды искусство может не только открывать пути для дискуссий, диалога и культурного обмена, но и побуждать к конкретным действиям, способствующим изменению социальных структур и культуры в сторону роста толерантности, доверия. Непосредственно

воспринимая социальные процессы и рефлексируя о них через призму художественной интуиции, художники в своем творчестве отражают состояние общества как в прошлом, так и в настоящем, а также оказывают влияние на его характер в будущем.

* * *

2. Эскапизм — это автономный вид агентности, характеризующийся выходом из доминирующих социальных структур и созданием параллельных структур, зачастую на основе сетей личных отношений. К этому типу агентности художники особенно интенсивно обратились во время пандемии COVID-2019. Эскапизм в это время (в отличие от прежних периодов) не воспринимался как нежелательная форма социального поведения, поскольку снижение числа контактов было обусловлено борьбой с распространением вируса и потому было легитимно и даже поощряемо государством.

Указанная форма агентности в искусстве имеет параллели в более широких процессах современной европейской культурной политики, которая в существенной степени ориентирована на сохранение идентичности через воспроизводство характерных для той или иной группы практик и своеобразный «уход в себя» без противостояния с внешней средой. В качестве примеров можно привести политические инициативы, направленные на поддержку идентичности представителей локальных культур, а также национальных меньшинств в Европе в целом [Koev 2022] и в отдельных странах (например, в Румынии, Италии, Франции) [Popescu, Alba 2022].

Ярким примером эскапизма в искусстве является выставка российской художницы Ангелины Меренковой «Escape gallery» (2019) в галерее «Pop/off/art». Общий мотив выставки — поиск вектора для движения вперед / побега. Здесь проявляется необычный подход восприятия современного искусства как с определенной точки зрения «антиагентного», но который остается побуждающим зрителя к действию по отношению к окружающим структурам. Показательно, что это действие выражается в удалении от окружающих структур, а не во вторжении, что характерно для «социальной трансформации», рассмотренной выше.

Всемирно известная нидерландская художница Р. Дейкстра в своем творчестве исследует вопросы взросления, развития и становления человека в различных средах. Ее серия «Almerisa» (1994–2017), состоящая из 15 фотографий, посвящена жизни беженки из Боснии, начиная с ее прибытия в Нидерланды в детском возрасте в 1994 г. и заканчивая рождением ее собственного ребенка, представителя следующего поколения европейцев. Художница создает последовательность образов, сделанных через определенные временные интервалы, каждый из которых характеризуется трансформацией и преображением внутреннего мира.

Многие художники внимательно изучают влияние технологического прогресса на современную культуру и коммуникацию — и один из важ-

ных выводов, который они делают, состоит в том, что цифровые технологии позволяют не только глубже интегрироваться в общество, но и в определенном смысле удалиться от него (как минимум от его офлайновой части). Цифровое тело, искусственный интеллект, дополненная и виртуальная реальности, метавселенные, трехмерная печать, нейротехнологии, блокчейн — частые темы современного искусства. Четвертой промышленной революции и последствиям пандемии COVID-2019 посвящены работы М. Бонвичини «Защита от слепоты» (2019), А. Домановић «Мосхофор» («Новое тело») (2020) (ил. 2), Кати Новичковой «Приближение. Множество всадников Апокалипсиса» (2020) и мн. др.



Ил. 2. *Александра Домановић. «Мосхофор» («Новое тело»). 2020*
Смешанная техника. Частная коллекция

Fig. 2. *Aleksandra Domanović. Calf Bearer (New body). 2020*
Mixed technique. Private collection

URL: https://www.tanyaleighton.com/artists/aleksandra-domanovic/domanovic-2020-0177#2

Пандемия COVID-2019 заставила многих ученых по-новому посмотреть на социальный мир. Несмотря на доминирующий в широкой дискуссии негативный взгляд на влияние пандемии на общество, художники (больше, чем представители других сфер деятельности) говорят в своем творчестве о позитивных эффектах пандемии: это возможность осмыслить происходящее в свете экстенсивного роста технологий, поиски гармоничного сосуществования с природой. Эскапизм в искусстве подталкивает зрителя к перемещению в некое безопасное интеллектуальное пространство, откуда можно ограничить информационные потоки, осознать происходящее и понять, как действовать дальше. Таким образом, через данную форму агентности искусство, сообщая человеку способность к рефлексии, вносит позитивный вклад в его устойчивость к социальной динамике.

* * *

3. Кризисная адаптация — это вид агентности, связанный с тревогой за будущее, стремлением к безопасности. Кризисная адаптация отражает общекультурный европейский тренд начиная с XVIII в., когда впервые были осмыслены риски нарастающей неопределенности, неразрывно связанные с технологическим развитием и социально-политической модернизацией. Согласно глобальному опросу ассоциации Gallup International и холдинга «Ромир», современным жителям европейских развитых стран экономическое будущее кажется более мрачным, чем жителям других регионов. Больше всего пессимистов в Европе — в Болгарии (48%), Польше (47%) и Чехии (45%). Оптимистичные настроения, напротив, характерны для Индонезии (76%), Нигерии (68%) или Вьетнама (59%) [Интерфакс 2021].

В работе «Созвездие» (2020) польской художницы А. Кваде природные камни, вмонтированные в композицию скульптуры-кровати, создают ощущение угрозы, поскольку они могут обрушиться. Инсталляция наглядно демонстрирует неустойчивость и хрупкость мира, экономический и экологический кризисы, угрожающие планете. Скульптуры французской художницы А. Мессаже из серии «Спальный мешок» (2019) посвящены исследованию человеческой потребности в чувстве защищенности: спальные мешки, стеганые куртки, шапки, шарфы, перчатки, расположенные на стенах и на полу, воплощают различные аспекты социума — открытость, изоляцию, холодность и др.

Важное место среди факторов, обусловливающих тревогу за будущее у современных европейцев, занимает экология. Идеи о том, что экологические проблемы (глобальное потепление, загрязнение Мирового океана, разрушение озонового слоя и др.) могут привести к уничтожению жизни на планете, побуждают людей к проактивному взаимодействию с природной средой. Так, серия «Кубки» (2021) норвежской художницы А. Графф, вдохновленная образом отравленной чаши из «Гамлета» У. Шекспира, посвящена влиянию токсичных химических веществ и диетических факторов на здоровье человека (ил. 3). Каждый из арт-объектов представляет

кубок в образе аутоиммунной патологии (например, болезнь Альцгеймера, болезнь Паркинсона, рассеянный склероз, псориаз, фибромиалгию), на которую, вероятно, эти вещества повлияли.



Ил. 3. *Ане Графф. Кубки. 2021. Смешанная техника. Частная коллекция*

Fig. 3. *Ane Graff. The Goblets. 2021. Mixed technique. Private collection*

URL: https://oslcontemporary.com/artists/ane-graff

В качестве примера «кризисной адаптации» можно также привести экопроект современного датско-исландского художника Олафура Элиассона «Перспективы Земли» (2020), посвященный климатическим катастрофам, а также зонам на земном шаре, которые напоминают о разрушительном влиянии человеческой деятельности на природу (Чернобыль, Большой Барьерный риф, река Ганг и др.). По замыслу художника, если смотреть на точку на карте в течение десяти секунд, а затем перевести взгляд на пустую поверхность, то можно увидеть новое изображение в

другом цвете. Идея О. Элиассона заключается в том, чтобы люди могли увидеть мир «глазами» зверей, птиц и растений. Выступление художника на саммите ООН в 2019 г. убедительно показало, что экоискусство способно развивать индивидуальную агентность и формулировать эмоциональные и интуитивные реакции.



Ил. 4. *Павел Отдельнов. Котлован. 2021*
Фрагмент инсталляции «Звенящий след». Пос. Сокол Челябинской области

Fig. 4. *Pavel Otdelnov. Pit. 2021*
Fragment of the installation "Ringing Trace". Settlement Sokol, Chelyabinsk Region

URL: https://otdelnov.com/ru/gallery-ringing-trace

Российский художник П. А. Отдельнов, работающий в форме инсталляции, также часто затрагивает в своем творчестве тему экологии. Инсталляция «Звенящий след» (2021), созданная в здании бывшего общежития лаборатории в пос. Сокол Челябинской области, посвящена последствиям Кыштымской аварии 1957 г. (ил. 4). В результате этой аварии значительная часть территории Челябинской, Свердловской и Тюменской областей подверглась радиоактивному загрязнению. Экспозиция построена как музей и занимает несколько комнат и коридоров. В ней представлены живописные работы, тексты, артефакты и фотографии. На стене зала «Глоссарий» расположена композиция, состоящая из слоев облупленной краски, напоминающих физическую карту территории радиоактивных

загрязнений. Текст обозначает улицы (Немецкая, Дворянская, Пролетарская) и города на карте (Екатеринбург, Снежинск, Озерск), создает контекст («~~облучение~~ окуривание», «~~сцинтилляции~~ метеориты», «~~реактор~~ домна»), передает воспоминания рабочих о строительстве завода.

Экологические катастрофы, вызывая тревогу, формируют у людей осознанность и личную вовлеченность в глобальные и повседневные экологические практики. В отличие от «эскапизма» и «социальной трансформации», «кризисная адаптация» неспособна напрямую трансформировать структуры, однако стимулирует эволюционную адаптацию к изменениям, также предполагающую определенную агентность.

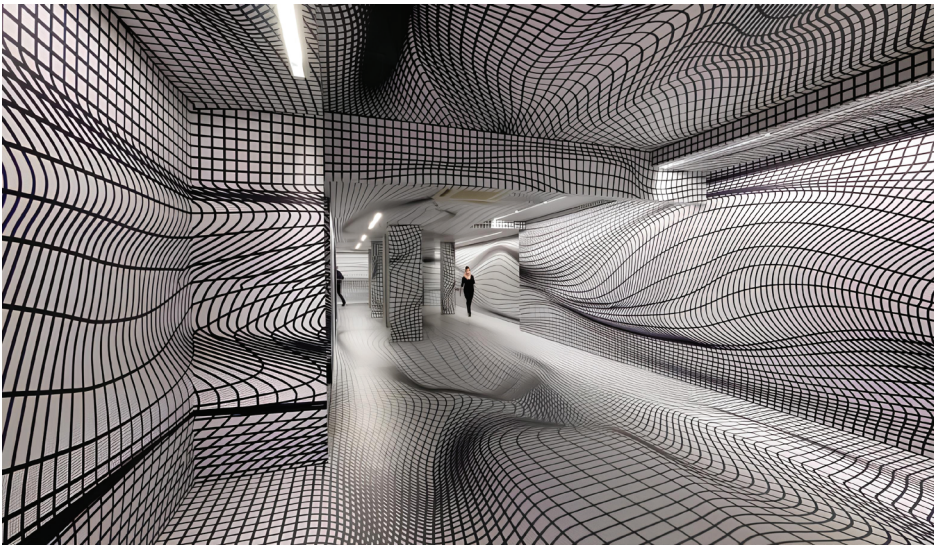
* * *

4. Трансформация субъекта действия — это умозрительный вид агентности, означающий присвоение новой роли при рассмотрении художественного или жизненного явления, что приводит к новому пониманию того, как с ним работать. Это поиск альтернативных способов понимания человеком себя и своих возможностей, как правило через смену ролей между художником и зрителем или примериванием художниками на себя и на зрителей новых, не свойственных им ранее ролей. Например, выставка художественных произведений рассматривается как театральная постановка (выставка «Генеральная репетиция. Представление в трех актах», Московский музей современного искусства, 2018). Или художники отказываются от собственной агентности и передают ее местным жителям (выставка «Пентакосатлон», галерея «Парк», Москва, 2022). Другим примером является запуск диалога с представителями экономики, политики, религии в формате художественного процесса (выставка «Многообразие. Единство. Современное искусство Европы. Берлин. Москва. Париж», Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2021–2022).

Австрийский художник П. Коглер создал инсталляции, в которых зритель становится частью произведения. В своих коллажах он обращается к историческим и современным сюжетам, которые, по его мнению, определяют актуальный облик Европы. Запечатлевая технологии, созданные для наблюдения и фиксации, художник переосмысливает не только методы социального контроля, но и соотношения документального и художественного образов (ил. 5).

Номинант престижной российской премии «Инновация-2019» в номинации «Образовательный проект» — клуб «Вместе» куратора Евгении Игнатушко — инклюзивный проект для людей с ментальными расстройствами, созданный с целью вовлечь таких людей в занятия актуальными художественными практиками и сделать их полноценной частью общества. Стоит отметить пересечения проекта с выделенным Ж. Дюбюффе в 1945 г. направлением ар-брют [Геташвили 2008: 130], которое сегодня понимается как изобразительное искусство в наиболее чистом воплощении. «Трансформация субъекта действия» так же, как

и другие рассмотренные выше проявления агентности в современном искусстве, непосредственно связана с общей тенденцией деструктурации и отражает поиски новых способов выстраивания идентичности и мобильности, основанных на трансформации собственного «Я»: это агентность, связанная не с переходом субъекта А из состояния А1 к состоянию А2, но с более радикальным разрывом между субъектом А1 и его будущим состоянием В1 [Mironenko, Sorokin 2022]. Основной круг тем, вокруг которых происходит соответствующая трансформация, таков: история, память, вера, идентичность, межкультурный диалог, инклюзия.



Ил. 5. *Питер Коглер. Инсталляция. Фрагмент. 2017*
Смешанная техника. Частная коллекция

Fig. 5. *Peter Kogler. Installation. Fragment. 2017*
Mixed technique. Private collection

URL: http://www.outshoot.ru/art-installation/46555

Таким образом, современное искусство вносит существенный вклад в практику и концептуализацию агентности в современном мире, оказывая значимое влияние на культурную жизнь Европы. Результаты, полученные в ходе исследования, включая как четыре выделенных типа агентности, так и список проблем, к которым обращаются современные художники, можно представить в табл. 1[3].

[3] Составлена авторами на основе данных наиболее крупных форумов: Documenta, Венецианской биеннале, Берлинской биеннале, выставок современного искусства в Государственном Эрмитаже, Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Московском музее современного искусства, частных коллекций и др.

Таблица 1

Типология запросов на агентность в европейской культурной жизни (2017–2023)
Typology of requests for agency in European cultural life (2017–2023)

Тема запроса	Количество кейсов
Социальная трансформация	
Миграция	17
Социальное неравенство	11
Территориальность	10
Геополитика	8
Власть, эксплуатация, рабство	7
Свобода и демократия	9
Эскапизм	
Пандемия COVID-2019	11
Надежда на выход из кризиса	4
Одиночество	2
Смена поколений	3
Четвертая промышленная революция, цифровизация, роботизация	18
Кризисная адаптация	
Тревога за будущее	17
Изменение климата	3
Общество потребления	7
Экология, защита окружающей среды	12
Трансформация субъекта действия	
История и культура памяти	16
Вера и идентичность	6
Межкультурный диалог	8
Социальная справедливость	7
Инклюзия	4

Заключение

Таким образом, черпая сюжеты из повседневной жизни, представители современного художественного сообщества запечатлевают и осмысляют ключевые события эпохи. Искусство может не только поднимать общественно значимые темы, но и указывать пути возможных изменений и развития социальных процессов. По части проблематики агентности современное искусство, как правило, не порождает новое действие в прямом значении этого слова. Здесь скорее идет речь о формировании художественных образов, восприятие которых делает людей более активными по отношению к собственной жизненной позиции и к миру в целом.

Для оптимистичных выводов о вкладе сферы искусства в повышение конструктивного потенциала агентности есть несколько причин. Во-

первых, искусство, которое способно вызывать у зрителя эмоции и через них подталкивать его к рефлексии, агентно по своей сути. Эта агентность, связанная с индивидуальным мировосприятием, пронизана верой в неопределимое (вероятно, именно поэтому Б. Гройс назвал музеи современного искусства новыми церквями [Гройс 2003: 135]). Во-вторых, актуальное искусство избегает ограничений любой детерминированной моделью и, соответственно, сообщает дух агентности своему зрителю.

Антиутилитаризм искусства (в отличие от прагматических задач экономики, политики, образования и др.) формирует онтологическую ценность эстетической интеллектуальной деятельности [Cavazzoni et al. 2021]. Искусство помогает связывать знание с действием через осознание проблемы.

Отдельно отметим, что поле современного искусства принципиально ориентировано на субъективные аспекты социально-экономической реальности.

Проведенный анализ показывает, что европейское искусство, чутко улавливая дух времени, включая и локальные, и глобальные социальные и политические тренды, способно наделять индивида инструментами видения более широких возможностей как генерации смыслов, так и действий. Связующая роль искусства обусловливает межкультурный обмен, конструктивный диалог с представителями из сфер экономики, политики, образования, науки. Романика, готика, Возрождение, барокко, классицизм, реализм, разнообразные стили и течения XX — начала XXI в. сформировали условия для развития современного европейского культурного процесса. Постоянная связь прошлого, настоящего и будущего — вечный катализатор европейской культуры. Важным направлением возможных будущих исследований является определение общего и различного между формами и смыслами, которыми проблематика агентности характеризуется, с одной стороны, в современной культурной политике Европы и, с другой стороны, в иных регионах мира.

Источники

Интерфакс 2021 — Число пессимистов в России выросло до максимума за последние пять лет // Интерфакс. 2021. 28 дек. URL: https://www.interfax.ru/world/812950.

Литература

Адорно 2001 — *Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001.

Афанасьева 2022 — *Афанасьева И. А.* Языковое поколение: слово в современном российском искусстве // Человек. Т. 33. № 6. 2022. С. 136–155. https://doi.org/10.31857/S023620070023384-9.

Афанасьева 2023 — *Афанасьева И. А.* Лингвистическое поколение: логоцентричные практики в произведениях современных российских художников (2010–2022 гг.) // Шаги / Steps. Т. 9. № 3. 2023. С. 218–238. https://doi.org/ 10.22394/2412-9410-2023-9-3-218-238.

Бочков 2021 — *Бочков Д. А.* Техногpафия вместо этнографии? Биоиндустриальная онтология электрички, или Особенности переплетения человеческих и нечеловеческих нарративов // Шаги / Steps. Т. 7. № 2. 2021. С. 175–192. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-2-175-192.

Геташвили 2008 — *Геташвили Н. В.* Европа. Живопись XX века (статья третья) // Современная Европа. 2008. № 2. С. 114–134.

Гройс 2003 — *Гройс Б.* Комментарий к искусству. М.: Худ. журнал, 2003.

Комар 2023 — *Комар О. Н.* Россия и страны Европы: оценка уровня гендерной дифференциации // Современная Европа. 2023. № 2. С. 142–156. https://doi.org/10.31857/S0201708323020110.

Латур 2014 — *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской. М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2014.

Сорокин, Зыкова 2021 — *Сорокин П. С., Зыкова А. В.* «Трансформирующая агентность» как предмет исследований и разработок в XXI веке: обзор и интерпретация международного опыта // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2021. № 5. С. 216–241. https://doi.org/10.14515/monitoring.2021.5.1858.

Сорокин, Фрумин 2020 — *Сорокин П. С., Фрумин И. Д.* Проблема «структура/действие» в XXI в.: изменения в социальной реальности и выводы для исследовательской повестки // Социологические исследования. 2020. № 7. С. 27–36. https://doi.org/10.31857/S013216250009571-1.

Фролова 2022 — *Фролова Ю. Н.* Секьюритизация сепаратизма в Стране Басков // Современная Европа. 2022. № 4. С. 122–134. https://doi.org/10.31857/S020170832204009X.

Черкасова 2022 — *Черкасова Е.* Сепаратизм как угроза безопасности ЕС (на примере Каталонии) // Мировая экономика и международные отношения. Т. 66. № 1. 2022. С. 51–59. https://doi.org/10.20542/0131-2227-2022-66-1-51-59.

Badiou 2005 — *Badiou A.* Manifesto of affirmationism // Lacanian Ink. Vol. 24/25. 2005. Spring. P. 92–109.

Cavazzoni et al. 2021 — *Cavazzoni F., Fiorini A., Veronese G.* How do we assess how agentic we are? A literature review of existing instruments to evaluate and measure individuals' agency // Social Indicators Research. Vol. 159. No. 3. 2021. P. 1125–1153. https://doi.org/10.1007/s11205-021-02791-8.

Eck 2015 — *Eck C. van.* Art, agency and living presence: From the animated image to the excessive object. Leiden: Leiden Univ. Press, 2015.

Fowkes, Fowkes 2007 — *Fowkes M., Fowkes R.* Sensuous resistance: The legacy of modernism for sustainable art // Dokumenta 12 magazine projects. 2007. July. P. 5–12.

Fried 1998 — *Fried M.* Art and objecthood: Essays and reviews. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998.

Gell 1998 — *Gell A.* Art and agency: An anthropological theory. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998.

Koev 2022 — *Koev D.* Ethnic minority party formation and success in Europe // East European Politics. Vol. 38. No. 1. 2022. P. 83–100. https://doi.org/10.1080/21599165.2021.1895116.

Layton 2003 — *Layton R.* Art and agency: A reassessment // The Journal of the Royal Anthropological Institute. Vol. 9. No. 3. 2003. P. 447–464. https://doi.org/10.1111/1467-9655.00158.

Meyer 2013 — *Meyer R.* What was contemporary art? Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.

Mironenko, Sorokin 2022 — *Mironenko I. A., Sorokin P. S.* Activity theory for the de-structuralized modernity // Integrative Psychological and Behavioral Science. Vol. 56. 2022. P. 1055–1071. https://doi.org/10.1007/s12124-020-09587-4.

Osborne, Tanner 2007 — Art's agency and art history / Ed. by R. Osborne, J. Tanner. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Popescu, Alba 2022 — *Popescu L., Alba C.* Museums as a means to (re)make regional identities: The Oltenia Museum (Romania) as case study // Societies. Vol. 12. No. 4. 2022. 110. URL: https://www.mdpi.com/2075-4698/12/4/110. https://doi.org/10.3390/soc12040110.

Zolghadr 2013 — *Zolghadr T.* Fusions of powers: Four models of agency in the field of contemporary art, ranked unapologetically in order of preference // Contemporary art: 1989 to the present / Ed. by A. Dumbadze, S. Hudson. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. P. 277–286.

References

Adorno, T. (1983). *Aesthetic theory*. Routledge & K. Paul.

Afanaseva, I. A. (2022). Iazykovoe pokolenie: slovo v sovremennom rossiiskom iskusstve [Language generation: Word in contemporary Russian art]. *Chelovek, 33*(6), 136–155. https://doi.org/10.31857/S023620070023384-9. (In Russian).

Afanaseva, I. A. (2023). Lingvisticheskoe pokolenie: logotsentrichnye praktiki v proizvedeniiakh sovremennykh rossiiskikh khudozhnikov [The linguistic generation: Logocentric practices in the works of contemporary Russian artists (2010–2022)]. *Shagi / Steps, 9*(3), 218–238. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-3-218-238. (In Russian).

Badiou, A. (2005). Manifesto of affirmationism. *Lacanian Ink*, *24/25*, 92–109.

Bochkov, D. A. (2021). Tekhnografiia vmesto etnografii? Bioindustrial'naia ontologiia elektrichki, ili Osobennosti perepleteniia chelovecheskikh i nechelovecheskikh narrativov [Technography instead of ethnography? Bio-industrial ontology of the elektrichka, or intertwining of human and nonhuman narratives]. *Shagi/Steps*, *7*(2), 175–192. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-2-175-192. (In Russian).

Cavazzoni, F., Fiorini, A., & Veronese, G. (2021). How do we assess how agentic we are? A literature review of existing instruments to evaluate and measure individuals' agency. *Social Indicators Research, 159*(3), 1125–1153. https://doi.org/10.1007/s11205-021-02791-8.

Cherkasova, E. (2022). Separatizm kak ugroza bezopasnosti ES (na primere Katalonii) [Separatism as a threat to the European Union (The case of Catalonia)]. *Mirovaia ekonomika i mezhdunarodnye otnoshrniia, 66*(1), 51–59. https://doi.org/10.20542/0131-2227-2022-66-1-51-59. (In Russian)

Eck, C. van. (2015). *Art, agency and living presence: From the animated image to the excessive object.* Leiden Univ. Press.

Fowkes, M., & Fowkes, R. (2007). Sensuous resistance: The legacy of modernism for sustainable art. *Dokumenta 12 magazine projects, 2007*(July), 5–12.

Fried, M. (1998). *Art and objecthood: Essays and reviews*. Univ. of Chicago Press.

Frolova, Yu. N. (2022). Sek'iuritizatsiia separatizma v Strane Baskov [Securitization of separatism in the Basque Country]. *Sovremennaia Evropa, 2022*(4), 122–134. https://doi.org/10.31857/S020170832204009X. (In Russian).

Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford Univ. Press.

Getashvili, N. V. (2008). Evropa. Zhivopis' XX veka (stat'ia tret'ia) [Europe. Painting of the 20th century (third article)]. *Sovremennaia Evropa, 2008*(2), 114–134. (In Russian).

Grois, B. (2003). *Kommentarii k iskusstvu* [Commentary on art]. Khudozhestvennyi zhurnal. (In Russian).

Koev, D. (2022). Ethnic minority party formation and success in Europe. *East European Politics, 38*(1), 83–100. https://doi.org/10.1080/21599165.2021.1895116.

Komar, O. N. (2023). Rossiia i strany Evropy: otsenka urovnia gendernoi differentsiatsii [Russia and European countries: Statistical assessment of differences in the level of gender differentiation]. *Sovremennaia Evropa, 2023*(2), 142–156. https://doi.org/10.31857/S0201708323020110. (In Russian).

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: Introduction to actor-network theory*. Oxford Univ. Press.

Layton, R. (2003). Art and agency: A reassessment. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, *9*(3), 447–464. https://doi.org/10.1111/1467-9655.00158.

Meyer, R. (2013). *What was contemporary art?* MIT Press.

Mironenko, I. A., & Sorokin, P. S. (2022). Activity theory for the de-structuralized modernity. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, *56*, 1055–1071. https://doi.org/10.1007/s12124-020-09587-4.

Osborne, R., & Tanner, J. (Eds.) (2007). *Art's agency and art history*. Blackwell Publishing.

Popescu, L., & Alba, C. (2022). Museums as a means to (re)make regional identities: The Oltenia Museum (Romania) as case study. *Societies*, *12*(4), 110. https://www.mdpi.com/2075-4698/12/4/110. https://doi.org/10.3390/soc12040110.

Sorokin, P. S., & Froumin, I. D. (2020). Problema "struktura/deistvie" v XXI v.: izmeneniia v sotsial'noi real'nosti i vyvody dlia issledovatel'skoi povestki ["Structure-agency" problem in the 21st century: Social development and research implications]. *Sotsiologicheskie issledovaniia, 2020*(7), 27–36. https://doi.org/10.31857/S013216250009571-1. (In Russian).

Sorokin, P. S., & Zykova, A. V. (2021). "Transformiruiushchaia agentnost'" kak predmet issledovanii i razrabotok v XXI veke: obzor i interpretatsiia mezhdunarodnogo opyta ['Transformative agency' as a subject of research and development in the 21st century: A review and interpretation of international experience]. *Monitoring obshchestvennogo mneniia: ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny, 2021*(5), 216–241. https://doi.org/10.14515/monitoring.2021.5.1858. (In Russian).

Zolghadr, T. (2013). Fusions of powers: Four models of agency in the field of contemporary art, ranked unapologetically in order of preference. In A. Dumbadze, & S. Hudson (Eds.). *Contemporary art: 1989 to the present* (pp. 277–286). Wiley-Blackwell.

* * *

Информация об авторах

Ирина Анатольевна Афанасьева
аспирантка, младший научный сотрудник, Лаборатория исследований человеческого потенциала и образования, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 109028, Москва, Покровский бульвар, д. 11
✉ *iaafanaseva@hse.ru*

Павел Сергеевич Сорокин
кандидат социологических наук доцент, ведущий научный сотрудник, заведующий Лабораторией исследований человеческого потенциала и образования, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 109028, Москва, Покровский бульвар, д. 11
✉ *psorokin@hse.ru*

Артем Александрович Голощапов
независимый исследователь, художник
Россия, Санкт-Петербург
✉ *contact@artyomgo.tv*

Information about the authors

Irina A. Afanaseva
MA, Graduate Student, Researcher, Laboratory for Human Capital and Education Research, HSE University
Russia, 109028, Moscow, Pokrovsky Boulevard, 11
✉ *iaafanaseva@hse.ru*

Pavel S. Sorokin
Cand. Sci. (Sociology)
Associate Professor, Leading Research Fellow, Head of the Laboratory for Human Capital and Education Research, HSE University
Russia, 109028, Moscow, Pokrovsky Boulevard, 11
✉ *psorokin@hse.ru*

Artem A. Goloshchapov
Independent Scholar, Artist
Russia, St. Petersburg
✉ *contact@artyomgo.tv*

О. О. Пертель

https://orcid.org/0000-0003-2946-1639
✉ *ksanaprl@gmail.com*
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)

Метаморфозы тела в контексте цифровой моды

Аннотация. Статья посвящена исследованию гибридных образов в цифровой моде, к которым может быть применен концепт метаморфоз. С помощью понятия метаморфоз анализируется одновременно как форма, так и содержание визуальных объектов, что соответствует идее преодоления бинарности, а именно философского эссенциализма в отношении понимания тела человека и человеческой субъективности. Вместо унитарного субъекта предлагается «расширенное» видение человека как находящегося в постоянной трансформации в зависимости от внутренней и внешней среды. Философское обоснование данной позиции основано на понятии становления у Жиля Делёза и Феликса Гваттари, а также концепции метаморфоз Рози Брайдотти. Автор отсылает к одноименному художественному труду Овидия как первоисточнику идеи метаморфоз и собранию мифов, вдохновляющему дизайнеров по всему миру. В статье рассматриваются образы-метаморфозы цифровых дизайнеров и брендов The Fabricant x Trs.Mnz, Bad Binch TONGTONG с XTENDED IDENTITY, Tribute, Ева Исзоро, Антони Тудиско и др., которые стали известны благодаря размещению на общепризнанных маркетах цифровой одежды, таких как The Fabricant, The Dematerialised, и участию с цифровыми показами в официальных неделях мод. Автор делает выводы, согласно которым концепт метаморфоз является визуальным и методологическим инструментом, позволяющим анализировать взаимоотношения между человеком, животным, машиной. Метаморфозы — это не только способ представить многообразие тел, но и повод для дискуссии относительно эстетики, политики и этики с точки зрения этих тел.

Ключевые слова: цифровая мода, метаморфозы, становление, цифровое тело, постгуманизм, новый материализм, машины, небинарность, искусственный интеллект

Для цитирования: *Пертель О. О.* Метаморфозы тела в контексте цифровой моды // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 363–385.

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-363-385

Поступило в редакцию 27 сентября 2023 г.; принято к печати 21 января 2024 г.

© О. О. ПЕРТЕЛЬ

O. O. Pertel

https://orcid.org/0000-0003-2946-1639
✉ *ksanaprl@gmail.com*

HSE University
(Russia, Moscow)

Body metamorphoses in digital fashion context

Abstract. The article is devoted to the study of hybrid images in digital fashion, to which the concept of "metamorphoses" can be applied. Using the concept of "metamorphoses" both form and content of visual objects are analyzed simultaneously, which corresponds to the idea of overcoming binarity, namely philosophical essentialism in relation to the concept of the human body and human subjectivity. Instead of a unitary subject, we propose an "expanded" vision of the human being as undergoing constant transformation depending on the internal and external environment. The philosophical justification for this position is based on the notion of "becoming" by Gilles Deleuze and Felix Guattari, as well as the concept of "metamorphoses" by Rosi Braidotti. The author also refers to Ovid's poetic work of the same name as a primary source of the idea of metamorphoses and as a collection of myths that inspire designers around the world. The article examines images-metamorphoses of digital designers and brands such as The Fabricant x Trs.Mnz, Bad Binch TONGTONG with XTENDED IDENTITY, Tribute, Eva Iszoro, Antoni Tudisco, etc. They have become famous thanks to their placement on recognized digital clothing markets such as The Fabricant, The Dematerialized, and participation with digital shows in official fashion weeks. The author concludes that the concept of metamorphoses is a visual and methodological tool that permits one to analyze the relationship between man, animal, and machine. Metamorphoses are not only a way to represent the diversity of bodies, but also an occasion for discussion regarding aesthetics, politics and ethics from the point of view of these bodies.

Keywords: digital fashion, metamorphoses, becoming, digital body, posthumanism, new materialism, machines, non-binary, artificial intelligence

To cite this article: Pertel, O. O. (2024). Body metamorphoses in digital fashion context. *Shagi / Steps, 10*(1), 363–385. (In Russian).

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-363-385

Received September 27, 2023; accepted January 21, 2024

© O. O. PERTEL

Три концепции метаморфоз

Когда мы обращаемся к образам виртуальной моды, перед нами предстает мир фантазии и воображения. Виртуальная мода стремится избавиться от оков традиционной моды, физических и социальных ограничений. Сами дизайнеры виртуальной моды движимы желанием создать новый виртуальный мир, который бы отличался от мира реального. Во-первых, нет смысла дублировать в виртуальном мире то, что уже существует в реальном. Во-вторых, реальный мир полон ограничений, которые могут быть преодолены в виртуальном пространстве. В-третьих, пространство виртуальности — это ресурс для разворачивания бесконечной игры воображения.

Попытки анализировать виртуальную моду подразумевают некоторые сложности, поскольку складывается впечатление, что эта новая сфера связана в большей степени не с модой как индустрией производства одежды и аксессуаров для человека, а с областью современной философии постгуманизма, а также диджитального искусства. В виртуальной моде наблюдается намерение решить проблемы культуры, а также материи, тела, гендера, с помощью игры смыслов и воображения.

На наш взгляд, в литературоведении и искусствоведении есть термин, который позволяет описывать и понимать виртуальные образы. Это понятие метаморфоз (от греческого слова, переводящегося как «превращение»). Оно имеет длинную историю, и здесь интересны три вопроса:

1) что вкладывалось в понятие метаморфоз в классическом тексте Овидия и что сегодня понимается под ним, какие трансформации оно подразумевает;

2) можно ли считать принцип метаморфоз философской позицией, которая содержит определенный подход к пониманию видения мира;

3) как философское обоснование метаморфоз помогает понимать виртуальные модные образы.

Что позволяет нам говорить о виртуальных модных образах как о метаморфозах? Прежде всего сама риторика дизайнеров, которые говорят об особом трансформационном статусе нематериальных образов. Например, в аннотации капсулы «Настоящая сделка» (The Real Deal) бренда Tribute, который рассматривается нами во второй части, говорится, что «она представляет метаморфозы моды через разные аспекты физического мира и реальности» [Newswire 2021][1]. Мы также обращаем внимание на саму суть образов, демонстрирующих переход от материального статуса вещи к нематериальному (виртуальному). При этом виртуальный уровень подается как следующая ступень в развитии моды. Эту идею подтверждают слова одного из создателей бренда Tribute: «Мы вступаем в новую версию будущего, в которой репрезентация предшествует и обуславливает реальность. В цифровой моде ‹...› будущее за симулякрами» [Ibid.].

[1] «This drop is called “The Real Deal” and it represents the metamorphosis of fashion through different aspects of physicality and reality».

Если обратиться к истории, то наиболее полно лейтмотив о метаморфозах как трансформациях, иллюстрирующих возникновение, становление и изменение мира, представлен в произведении древнеримского поэта Публия Овидия Назона «Метаморфозы». В своей поэме, состоящей из 15 книг и включающей наиболее полный охват античных мифов, Овидий в поэтической форме описывает разного рода превращения людей в другие живые или безжизненные формы — в растения, животных, чудовищ, а также в неживые объекты природы. По сути, метаморфозы представляются некоторым принципом, объясняющим сотворение и изменение мира. Если поискать метафизическое основание, которое Овидий закладывает в принцип метаморфоз, то его можно найти в отсылках к учению древнегреческого философа Пифагора (XV.254–260):

> Не погибает ничто — поверьте! — в великой вселенной.
> Разнообразится все, обновляет свой вид; народиться —
> Значит начать быть иным, чем в жизни былой; умереть же —
> Быть, чем был, перестать; ибо все переносится в мире
> Вечно туда и сюда; но сумма всего — постоянна.
> Мы полагать не должны, что длительно что-либо может
> В виде одном пребывать...
>
> (пер. С. В. Шервинского [Овидий 1977: 369–370])

Спустя почти 20 столетий в философии появляется еще одна концепция, которую можно обозначить как концепцию метаморфоз и которая сегодня оказала большое влияние на постгуманистический и феминистический дискурс, — это концепция становления Жиля Делёза и Феликса Гваттари. Основным термином Делёза и Гваттари в нашем контексте является *становление*, однако в некоторых местах философы уравнивают это понятие с *метаморфозами*. Также по смыслу становление в полной мере раскрывает понятие метаморфоз через представление граней молекулярности, аффекта и субъективности: «...тела берутся в движении метаморфоз их содержания или в процессе исчерпания, который вынуждает их достигать или превосходить пределы своих фигур[2]» [Делез, Гваттари 2010: 183].

В отличие от понятия метафоры, основанного на смешении разных режимов знаков, но предполагающего некоторую общность между ними, термин *метаморфозы* заключает в себе потенциал разности. Он означает способность к трансформации: «...множество меняет свои измерения, только меняя собственную природу и подвергая себя метаморфозам» [Делез, Гваттари 2010: 37]. Эта способность обусловлена интенсивностью ста-

[2] Поскольку способ размышления Делёза и Гваттари является картографическим, т. е. происходящим в пространстве плоскостей, а именно плато, как вынесено в название второго тома «Капитализма и шизофрении» — «Тысяча плато», — понятие *фигура* охватывает определенную сборку, о которой в данный момент говорят авторы. Фигура обозначает как форму феномена, так и его расположенность между различными плато, т. е. это предельно абстрактный термин, позволяющий говорить о процессах становления, территоризации и детерриторизации.

новления как проявления творческого начала, а также окружением, т. е. возможностью вступать в отношения с другими явлениями. Получается, что метаморфозы проявляются именно во взаимодействиях и взаимоотношениях: «Если эволюция и содержит в себе подлинные становления, то только в обширной области симбиозов, запускающих в игру существ из совершенно разных уровней развития и природных царств и не связанных какой-либо возможной преемственностью» [Там же: 392]. Для иллюстрации подвижного характера процесса становления Делёз и Гваттари также используют понятие *номады* (кочевники). Нечто всегда пребывает в движении, трансформируя себя.

Поскольку отношения власти и господства легитимируют определенные фигуры, а также регулируют возможности перехода от одной фигуры к другой, то переход между фигурами может быть проблематичен. Делёз и Гваттари, продолжая традицию исследования взаимоотношений власти и масс, разрабатывают идею функционирования общества, выделяя в нем молярные и молекулярные слои. Переход фигуры между слоями в отношениях власти либо институционализирован, либо затруднен. Но на личностном уровне возможны практически любые метаморфозы или становления, именно поэтому авторы видят освобождающий от господства потенциал становления: «Ни одна из этих двух фигур аналогии не подходит к становлению — ни имитация субъекта, ни пропорциональность формы ‹...› становление должно извлекать частицы ‹...› — отношения *наиближайшие* к тому, чем мы собираемся стать и посредством чего мы становимся. Именно в этом смысле становление и есть процесс, или ход, желания» [Делез, Гваттари 2010: 451].

Концепцию становления далее разрабатывает Рози Брайдотти. Она указывает на источники своей идеи: «Делая акцент на понятии трансформативных изменений, мутаций и метаморфоз, я попыталась переосмыслить единство этих классических, поляризованных бинарностей. Отсылки к телесному материализму и к понятию имманентности у Иригарэй и Делёза помогли мне в решении этой задачи» [Braidotti 2002: 213–214]. Брайдотти отрицает трансцендентность концептуальных категорий и предлагает мыслить с позиций тела, что позволяет ей называть свою философию имманентным материализмом. Именно тело, являясь данностью каждого человека, одновременно воплощает в себе различия. Тело как организм едино у большинства людей, тело как субъект — различно у каждого.

Книга Брайдотти о метаморфозах мотивирована стремлением вызвать дискуссию о различиях и их репрезентации, но в терминах не эссенциализма, а подвижных и изменяющихся фигур. Различия подразумевают множественность человеческих других, представленных в социальном спектре. Однако помимо всех людей, человек взаимосвязан со всем нечеловеческим миром, а именно с животными, технологией, по сути со всей остальной материей, поскольку материя едина в своей имманентности. Заимствуя у Делёза понятие *фигура*, Брайдотти предлагает видеть современного человека в связке с многочисленными другими. Отсюда возни-

кает представление о теле-метаморфозе, затрагивающее как морфологию, так и этологию тел. Постчеловеческие тела-метаморфозы «представляют собой целый ряд возможных альтернативных морфологий и “других” половых и репродуктивных систем» [Braidotti 2002: 228].

Нужно отметить, что понятия *становление* и синонимичное ему *метаморфозы* уже использовались для анализа процессов, происходящих в сфере моды, исследователем Аннеке Смелик [2022: 191–209]. Она отмечает, что в сфере моды постоянно происходят процессы, которые подходят под категории территориализации, детерриторизации и ретерриторизации, описываемые Делёзом и Гваттари. То есть мода, с одной стороны, навязывает представление о теле, возрасте, красоте, одновременно маркируя выходы за пределы нормативности, к тому же мода очень чувствительна ко всем изменениям как у отдельных групп людей, так и целых наций. Когда мы говорим о становлении, мы имеем в виду именно процессы детерриторизации и ретерриторизации, связанные с изменениями, поиском нового, экспериментом. Применительно к моде это значит, что «модный дизайн, показы и фотографии разрушают стройную систему значений, освобождают тело от ограничений, отменяют любое сегментирование, создают линии ускользания и стимулируют образование ризом, ассамбляжей и гладких пространств» [Там же: 196].

Ризомы и ассамбляжи составляют механику метаморфоз. Специфика цифровой моды заключается в том, что в работу берется не только создание одежды, но само тело аватара[3]. Виртуальные дизайнеры одежды не ограничены заданным телом. Они могут превращать его в любые мыслимые становления и метаморфозы. Далее мы остановимся на виртуальных примерах «становления животным» и «становления машиной»[4], в которых видим проявление небинарности как современного способа говорить и мыслить тело человека и его идентичность.

Метаморфозы как небинарность

Визуальный язык виртуальной моды является образным и символическим. Метаморфозы являются одновременно и визуальным, и концептуальным решением виртуальных продуктов. В этом смысле идея метаморфоз выражает поиск языка, который бы по своей сути выражал идею небинарности.

---

[3] Понятие *аватар* в смысле, близком современному применению, впервые использовал в 1992 г. Нил Стивенсон в романе «Лавина». Применительно к цифровой моде аватарами являются носители цифровой одежды. В свою очередь, в цифровую моду аватары перешли из гейм-индустрии, где они являются виртуальными персонажами. Аватары могут принимать не только антропоморфный внешний вид, но воплощать любые представления о внешности виртуального персонажа.

[4] Концепция «становлении животным» была изложена в философском труде Делёза и Гваттари «Тысяча плато» [Делез, Гваттари 2010]. Брайдотти развивает и интерпретирует это понятие в своих книгах «Метаморфозы: к материалистической теории становления» [Braidotti 2002] и «Постчеловек» [Брайдотти 2021: 176].

Похожую цель преследовала Рози Брайдотти. Она пишет о том, что образ метаморфоз содержит возможности преодоления разрыва между формой и содержанием, который выражается в символической природе языка, закованного во властный дискурс. Метаморфозы являются небинарным феноменом и потому позволяют «атаковать линейность и бинарное мышление» [Braidotti 2002: 8]. В частности, Брайдотти ставит своей целью пересмотрение бинарности тела и мышления. Метаморфозы в ее работе — это конкретное материально воплощенное тело, соединенное с другими, возможно инаковыми, для вре́менного схватывания положения субъекта. В материалистической мысли Брайдотти тела претерпевают превращения, когда они мыслят и чувствуют в соответствии с «другими» идентичностями, не закрепленными в социальном регламенте за конкретными телами.

Гибридные персонажи виртуальной моды зачастую наделяются не антропоморфными чертами, а отсылают к мифическим богам, персонажам сказок, фольклора и компьютерных игр или являются заново изобретенными героями. Эти персонажи не просто имеют разнородный образ, но и обладают магическими способностями. В качестве примера откроем страницу маркетплейса цифровой одежды Dematerialised и прочитаем имена персонажей и вещей: аксессуары по типу скинов за именем музыкального исполнителя Teflon Sega[5], модели платьев на аватарах, названные именами античных богинь (Афина, Венера, Персефона, Афродита) авторства дизайнера Rebecca Minkoff, виртуальные хвосты русалок-рыб от Bad Binch TONGTONGX и TENDED iDENTiTY, а также платье в форме шара от тех же производителей. Дизайнеры не только предлагают одежду, но и прописывают дополнительные способности, идущие в комплекте с цифровой одеждой. Для анализа мы остановимся на трех характерных виртуальных образах-метаморфозах, а именно на образах мифических сестер-горгон, русалки и сирены, а также на примерах метаморфоз как трансформаций материального статуса предмета одежды, каждый из которых воплощает возможность трансформации «заданного» тела.

Дизайнеры The Fabricant x Trs.Mnz в качестве прообразов своих цифровых аватаров обращаются к мифологическому сюжету о сестрах-горгонах, как заявлено в аннотации, с целью переосмыслить представление о женской опасности. Цифровые образы Медузы Горгоны и ее старших сестер Сфено и Эвриалы[6] представлены женскими полуобнаженными телами, где покрытой является только голова (см. ил. 1). Одеждой здесь выступают виртуальные головные уборы. Основной посыл связан с демонстрацией обнаженного тела как желания раскрыть, а не, наоборот, прикрыть тело. Одежда как бы должна служить бесстрашному самовыражению, а

[5] Описание одного из аксессуаров Teflon Sega: «Маска необходима для отражения космического мусора при прохождении путей Нейроверса на квантовых скоростях. Эта вещь будет показана и надета Teflon Sega в музыкальном видео для его предстоящего альбома» [Exoskeleton n. d.].

[6] Медуза — «Повелительница», Сфено — «Могучая», Эвриала — «Далеко прыгающая».

не сокрытию тела как чего-то постыдного или опасного. В описании работы снова идет речь о том, чтобы посредством образов снимать ограничения физического мира и способствовать открытому самовыражению: «...люди, не соответствующие гендерным стереотипам, могут свободно показать свое истинное, нескованное “я”» [The Fabricant n. d.].



Ил. 1. *Цифровые образы сестер-горгон: Сфено, Эвриала, Медуза*

Fig. 1. *Digital images of the Gorgon sisters: Stheno, Euryale, Medusa*

URL: https://foundation.app/@thefabricant/foundation/44833, https://foundation.app/@thefabricant/foundation/44831, https://foundation.app/@thefabricant/foundation/44826

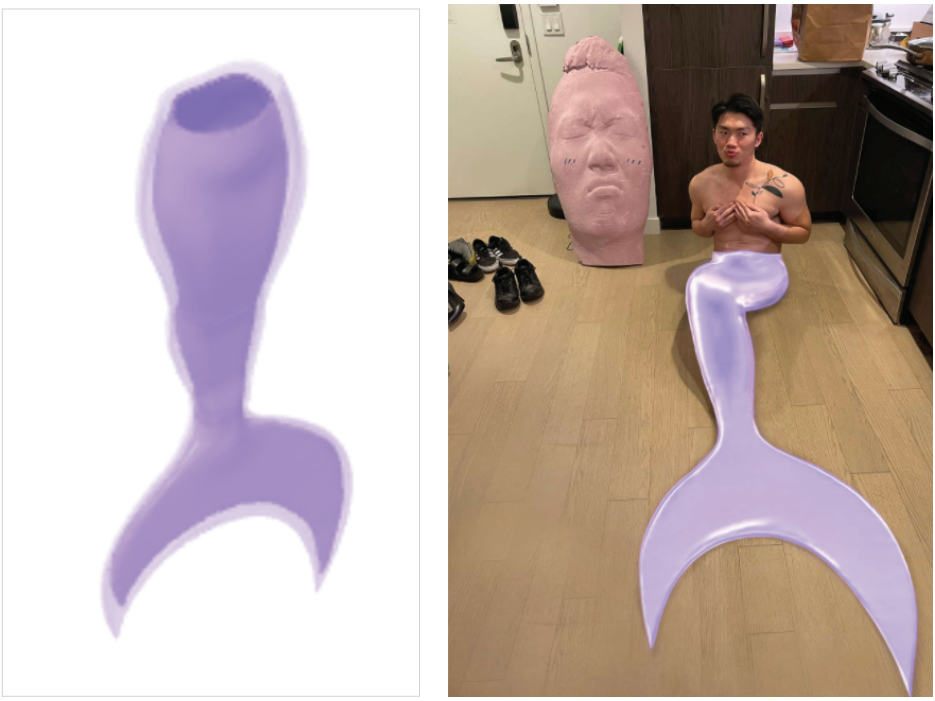
Почему цифровые дизайнеры остановились на образах горгон, в частности Медузы, для репрезентации идеи женского бесстрашного самовыражения? В исходном древнегреческом мифе Персей отрубил голову Медузе, и эта версия мифа интерпретировалась как идея о справедливости во имя более властных и привилегированных богов, таких как Афина и Посейдон[7]. Медуза находилась в положении тройной жертвы, а именно жертвы насилия со стороны Посейдона, злого колдовства Афины, превратившей ее в змееволосое чудовище, а также убийства руками Персея. Причину жестокой несправедливости в отношении Медузы можно увидеть в положении женщины в социальном и властном дискурсе.

Новую трактовку древнегреческого мифа о Медузе Горгоне запустил яркий феминистический текст французского философа Элен Сиксу «Хохот Медузы» [Сиксу 2001][8]. Начиная с этого текста, самая знаменитая из горгон — Медуза — становится символом возвращения женского, в том числе женской привлекательности, как силы, которую можно открыто проявлять. Элен Сиксу известна в том числе своей идеей феминистического письма, которое она рассматривает как акт физического действия, эмоциональный и поэтический, близкий к отображению женского понимания мира. Мир, согласно Сиксу, должен быть переписан женским письмом, связанным с проживанием этого мира женщинами. Эссе «Хохот Медузы» как раз представляет собой одно из значимых проявлений женского письма. Метафорический язык, например описание женщины как «темного континента Африки», говорит об отброшенности женщины на задворки фаллоцентрического понимания истории и призывает к обнаружению женских желаний, женского тела и женского письма как «другого» способа экзистенции. Уже здесь появляется идея преодоления бинарных оппозиций, поскольку Сиксу оспаривает чистую гетерогенность и говорит о женской сексуальности в терминах врожденной бисексуальности. Кроме того, женщина потенциально является матерью, и в ней всегда находится место для «другого», что тоже позволяет преодолевать бинарность. Медуза смеется, бросая таким образом вызов патриархальной системе; она подрывает логичность этой системы; она

[7] Согласно версии мифа, представленной Овидием в «Метаморфозах», Медуза была прекрасной девушкой с роскошными волосами. Бог моря Посейдон, соблазненный привлекательностью девы, надругался над нею в храме. Богиня Афина, сжигаемая ревностью и завистью, наказала Медузу — формально за осквернение храма. Она превратила ее в чудовище с клубком змей вместо волос на голове и наделила ее взгляд столбенеющей силой. Каждый, кто смотрел на Медузу Горгону, отныне превращался в камень. В финале мифа Медузу Горгону убивает Персей и этот факт интерпретировался как освобождение мира от злого чудовища.

[8] Инверсия мифа о Медузе Горгоне была поддержана в скульптуре аргентино-итальянского художника Лучано Гарбати «Медуза с головой Персея» (2020). Медуза держит в руках отрубленную голову Персея, что инверсирует традиционное изображение Персея с отрубленной головой Медузы. Гарбати задается вопросом: «Каков может быть триумф, если вы побеждаете жертву?» Скульптура Гарбати стала широко известна, поскольку она была установлена как символ справедливости напротив здания уголовного суда в Нью-Йорке (URL: https://www.mwthproject.com/oct-2020).

хохочет, потому что сколько бы ее ни лишали права быть женщиной, в ней всегда находится ресурс для сопротивления.



Ил. 2. *Образ русалочки. Модель λ-02 — хвост русалочки фиолетового цвета*

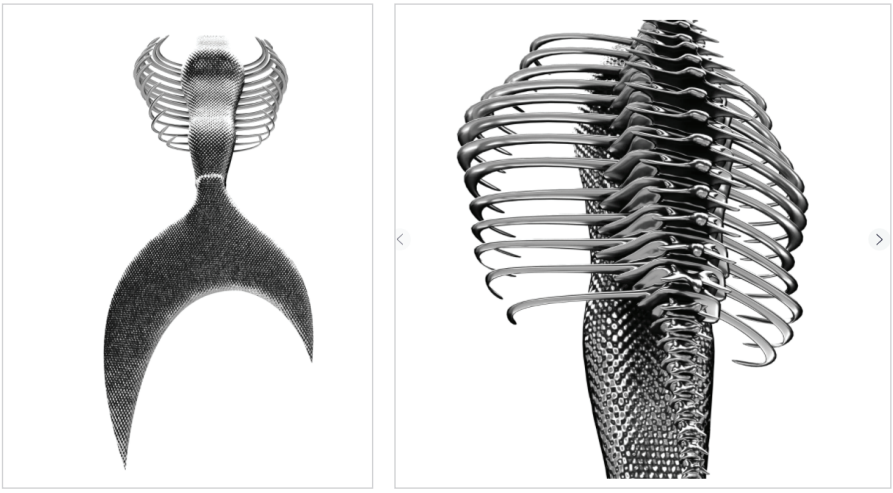
Fig. 2. *The image of a mermaid. Model λ-02 — purple-colored mermaid's tail*

URL: https://thedematerialised.com/shop/bad-binch-tongtong-x-xtended-identity/infinite-02

В цифровом мире, где конструируются новая этика и политика, образ Медузы уже будет связан с новой феминистической трактовкой. Теперь он излучает двусмысленную опасную соблазнительность: это прекрасное существо способно защитить себя, если возникнет необходимость. Оно опасно своей красотой, а также возможностью сопротивления. Темная сторона соблазнительности, символически изображаемая змеями, — это связь с животным и потусторонним дьявольским началом в женском, которое позволяет реализовать амбивалентность женской роли. Медуза метаморфирует через освобождение собственной сексуальности. Символический дискурс способствует возвращению ее права на тело и сопротивление.

Рассмотрим другой вариант метаморфоз на основе цифровых образов из коллекции INFINITY, разработанных в коллаборации Bad Binch TONGTONG с XTENDED IDENTITY. Как сказано в описании, 3D-модели в виде хвостов русалочки и сирен посвящены природе любви (см. ил. 2, 3). В основу образов легли мифологема русалочки и греческий

миф о сиренах. Интересно заметить, что, несмотря на общий знаменатель — очертания рыбьего хвоста, — символика русалочки и сирены различается по своему предназначению. Рыбий хвост из фиолетового силикона символизирует русалочку, образ которой, по задумке дизайнеров, связан с историей о телесном самопожертвовании во имя любви. Мы полагаем, дизайнеры основывают описание русалочки на одноименной сказке Андерсена. Интересно отметить, что в славянском фольклоре русалки персонифицируют женщин, умерших «не своей» смертью, в частности утопленниц. В контексте страдающей русалочки пересечение со славянской мифологией является некоторым совпадением в трактовке образа.



Ил. 3. *Модель λ-01 — хвост сирены цвета серебра*

Fig. 3. *Model λ-01 — silver-colored siren tail*

URL: https://thedematerialised.com/shop/bad-binch-tongtong-x-xtended-identity/infinite-01

Если русалочка страдает сама, то сирены причиняют страдания другим. Образ сирены представлен в виде хвоста с острыми металлическими режущими лезвиями, что должно означать уничтожающую силу сирен как ответ на сексуальный соблазн, который она посылает. Сирены привлекают и ослепляют своей соблазнительностью, что в конечном счете приводит к гибели поддавшихся соблазну.

И русалочка, и сирена являются гибридными образами, возникшими для объяснения пограничных состояний. В культуре они появляются в ситуациях перехода между разными сферами, а именно между жизнью и смертью, между телом и психикой. Ситуация перехода требует разрешения в объясняющей модели, которая бы затрагивала разные режимы знаков. Так появляются метаморфозы, показывающие постоянное движение

между сферами человеческого и нечеловеческого. При этом нечеловеческое охватывает всю широту неантропоцентричного мира: животного, растительного; мифологического, инопланетного. Надевая виртуальную одежду в виде хвоста, человек выражает то самое внутреннее, невидимое, связанное с областью эмоций и переживаний, которые ощущаются телесно. Дизайнеры говорят о чувстве любви как о психологическом и телесном страдании. Они выбрали популярные образы из сказок и мифов, чтобы передать свою задумку. Метаморфозы тела в случае с русалочкой и сиреной позволяют понять и увидеть режим перехода внутреннего состояния во внешний облик и наоборот.

Остановимся на анализе третьего примера цифровых метаморфоз за авторством бренда Tribute, связанного с переходом материального в нематериальное. Капсула[9] «Настоящая сделка» (The Real Deal) включает две модели, каждая из которых показана в виде трех метаморфоз, разворачивающихся в физическом, фиджитальном и киберпространствах. Всего на цифровом маркетплейсе The Dematerialised представлено шесть моделей, но для нас важно проследить три метаморфозы, поскольку они показывают переход от физического статуса материальной вещи к цифровому нематериальному, преодолевая бинарность реального материального и реального виртуального.

Первая метаморфоза (Gas physical, Ide Physical Jacket, см. ил. 4, 5) предлагает покупателю реальный физический предмет одежды, который будет изготовлен по индивидуальному заказу. Его форма обусловлена функцией, которую одежда выполняет для тела, а именно его защиту и представление. Поэтому, по словам разработчиков, акцент на моду через предмет одежды проявлен в самом незначительном виде.

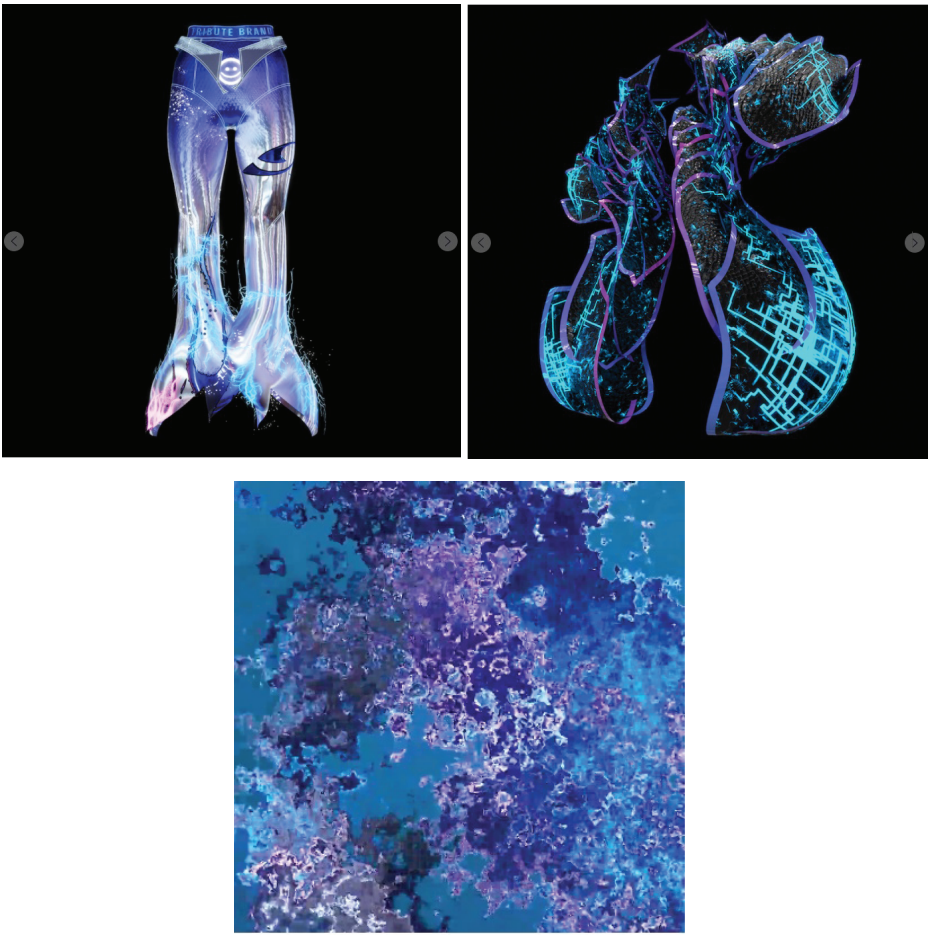
Вторая метаморфоза (Gas Phyber, Ide Phyber, см. ил. 4, 5) предлагает фиджитальный объект, который можно комбинировать с фотографией покупателя (на данном этапе развития цифровой моды цифровая одежда «надевается» на фотоизображение носителя). 3D-модель продолжает сохранять строение физической одежды, но, по словам создателя, в нем усиливается модная компонента за счет особенной формы и текстуры, улучшающей визуальное восприятие предмета.

Третья метаморфоза (Gas Cyber, Ide Cyber, см. ил. 4, 5) иллюстрирует чистую кибермоду, в которой силуэт не связан с функцией (т. е. он не определяется формой тела и не направлен на защиту тела), что позволяет абстрагироваться от физики и оставить только моду, ничем не ограниченную. Уровень «кибер» является состоянием, к которому стремится виртуальная мода.

Капсула «Настоящая сделка» показывает этапы развития моды как индустрии производства одежды через этапы физической, фиджитальной и виртуальной моды. При этом каждый предмет может существовать на

[9] Капсулой в индустрии моды называется коллекция, состоящая из небольшого количества моделей, которые можно комбинировать друг с другом, или же посвященная определенной теме.

любом уровне, обретая наибольшую свободу от ограничений физического мира в цифровом пространстве. Метаморфозы материального и нематериального касаются философского вопроса об онтологии самой материи. Здесь мы видим постановку вопроса о нематериальности виртуального опыта. Можно ли действительно назвать цифровой мир нематериальным? Если нет, то возникает вопрос о том, как симулякры виртуального мира связаны с феноменологией телесного материального опыта.



Ил. 4. *Три последовательных воплощения брюк Gas: Gas physical, Gas Phyber, Gas Cyber*

Fig. 4. *Three consecutive embodiments of Gas pants: Gas physical, Gas Phyber, Gas Cyber*

URL: https://thedematerialised.com/shop/tribute-brand/gas-physical; https://thedematerialised.com/shop/tribute-brand/gas-phyber; https://thedematerialised.com/shop/tribute-brand/gas-cyber



Ил. 5. *Три последовательных воплощения платья Ide: Ide physical, Ide Phyber, Ide Cyber*

Fig. 5. *Three successive incarnations of the Ide dress: Ide Physical, Ide Phyber, Ide Cyber*

URL: https://thedematerialised.com/shop/tribute-brand/ide-physical; https://thedematerialised.com/shop/tribute-brand/ide-phyber; https://thedematerialised.com/shop/tribute-brand/ide-cyber

Метаморфозы тел и машин

Отношения «человек — машина» представляют собой метафору превращения одного в другое, как предсказывала Рози Брайдотти [Braidotti 2002]. Мы предлагаем посмотреть на процесс превращения двумя способами. Первый связан с абсолютизацией перехода и обнаружением человеческого в машинном и наоборот и позволяет прояснить внутренние причины этого процесса. Второй способ анализа включает рассмотрение обеих сторон во взаимодействии и пространстве между ними. Также мы покажем, какие черты метаморфоз выявляются в ходе обозначенного перехода.

Мы исходим из предположения, что цифровые аватары являются как раз попыткой придать машине человеческий образ, воплотить в механическом аппарате виртуальную копию человека. Имитация машиной антропоморфных черт является следствием исторического развития техники, поскольку она возникает как продолжение человеческих возможностей. Машина — это своеобразный протез тела, призванный продолжить человеческое тело и его функции. Но виртуальные аватары — это только условные представители человека. Они остаются машинными нечеловеческими телами, которые получают агентность в человеческом обществе. Благодаря агентности машинные тела можно считать воплощенными нечеловеческими телами, которые Брайдотти называет «несводимыми сингулярностями» (an irreducible singularity), «необратимо другими» (irrevocably other) [Braidotti 2002: 216], а Диадато — «сущностями» (entities) [Diadato 2022: 3]. Брайдотти предлагает причислять механические тела к категории «других», к которым также относятся «сексуальные, этнические и природные “другие”» (the sexual, the ethnic and the natural others) [Braidotti 2002: 216]. То есть аватары, помещенные в категорию «других», имеют свой ареал распространения (виртуальный мир) и агентность как способ влияния на мир.

Машины не только имитируют человеческий облик, но и осваивают человеческие способности. Например, они приобретают способность к креативности и созданию новых продуктов. Так, в цифровой моде дизайнеры часто обращаются к искусственному интеллекту (ИИ) для поиска нестандартных дизайнерских решений. Можно сказать, что аватары и цифровая одежда в значительной части созданы машинным способом. Однако это настолько тесно переплетено с человеческой деятельностью, что создается иллюзия человеческого труда. Иными словами, граница между созданием руками человека и созданием с помощью машины трудно прослеживается. Машины выглядят, мыслят и создают как человек. Но при этом нужно осознавать, что машина остается машиной и ее способность к творчеству работает по другому алгоритму, чем в случае с человеком. Увеличение дизайнерских решений, предложенных машинами, распространяет нечеловеческий машинный способ понимания мира.

Далее мы обратимся к цифровой моде и посмотрим на коллекции, созданные с помощью ИИ, чтобы отметить некоторые принципы его работы. Например, испанский дизайнер Ева Исзоро использует авторский метод экспериментального конструирования «случайный крой» (accidental cutting) [Iszoro 2018; 2020; Iszoro et al. 2021], который может проиллюстрировать принципы работы ИИ. Она задействует ИИ для создания новых коллекций, что прописано в ее концепции; сама философия работы дизайнера построена на принципах неопределенности в конечном результате, на эксперименте, в итоге которого может родиться нечто принципиально новое. Дизайнер ищет новаторские решения в плане формирования объемов ткани и сравнивает свои разработки с архитектурной работой. Ее экспериментирование направляется интуицией. Подобный подход к экспериментированию отличается от проектной работы, в основе кото-

рой лежит ожидаемый планируемый результат. Находки в процессе экспериментирования происходят случайным образом, как встреча с неизвестным. Это позволяет сравнивать работу дизайнера с работой ИИ, где результат также неожиданный и является итогом многочисленных комбинаторных решений. Исзоро стремится выйти за пределы работы человеческого разума: «...дизайн, основанный только на нашем воображении, неизбежно склонен к копированию, пусть даже неосознанному» [Iszoro 2018: 515]. Желание выйти за пределы человеческого воображения, а также случайный результат делает схожими метод Исзоро и работу ИИ.

Ева Исзоро стала единственным дизайнером, который представил коллекцию одежды в виртуальном формате на лондонской Неделе моды в сентябре 2020 г. (см. ил. 6). Ее коллекция весны — лета 2020 г. «Apocalypse: The New Reality» отсылала к реальности COVID-19 и одновременно демонстрировала новые возможности цифровой моды и создания нестандартного дизайна с помощью ИИ и 3D-программ. Актуальная коллекция «Enjoy!», представленная в сентябре 2023 г., также произведена с помощью ИИ и продолжает концепцию создания нереальных объемов и складок (см. ил. 7). Уникальность коллекции можно описывать не только через формы, которые сложно поддаются воспроизведению в реальной моде, но и через визуальный эффект от применяемого материала. Его структура подается как некоторая неразличимость между такими разными фактурами, как пластик, гипс, мрамор, бумага и накрахмаленный батист. Коллекция воздушная и легкая, несмотря на массивность и масштабность объемов. В ней проявляются сочетание несочетаемого, несоответствие физике, что в целом характерно для цифрового дизайна. Несмотря на то что модели одежды выглядят как скульптуры, они перетекают одна в другую[10].

Процесс сближения машины и человека, технологии и органики можно сравнить с отзеркаливанием друг друга. Выше мы говорили о наделении машины антропоморфными чертами. Гуманизация технологии схожа с одушевлением. Человек понимает машину через процессы, характерные именно для него. Кроме того, это способ прощупать грань — до какой степени машина может поддаваться очеловечиванию. Далее мы остановимся на взгляде со стороны машины по отношению к человеку, т. е. на создании роботизированных синтетических образов, на восхищении металлом[11], что

[10] Характерной чертой цифрового дизайна можно считать подвижность форм, поскольку их можно исправить в любой момент. Это касается не только визуального аспекта, но и философии виртуального мира, провозглашающей возможность невозможного. Применительно к сфере виртуальной моды флюидность дизайна подчеркивается в фэшн-роликах с 3D-визуализациями одежды, показанной в процессе трансформации. Эффект превращения касается изменения контуров и объемов одежды, фактур материала, цвета, добавления новых функциональных черт. Одежда в цифровой моде подается как динамичная материя. Пример такой метаморфозы можно увидеть в фэшн-ролике коллекции «Enjoy!» (URL: https://londonfashionweek.co.uk/schedule/1253/accidental-cutting-presents-enjoy-ss24).

[11] Брайдотти обращает внимание на металл как материал, характерный для машин, через игру слов: «мета(лл)морфозы» (meta(l)morphoses). Она связывает с этим понятием процесс становления машиной: «...западная культура сталкивается с обещанием

также можно интерпретировать как поиск границы, до какой степени человек может быть опосредован технологиями. Превращение человека в машину представляет собой процесс денатурацизации тела. Тело становится машиной, т. е. механизмом, который можно поправить с учетом требований социальной обстановки. В цифровой моде часто встречаются образы роботов, андроидов, киборгов и других «технологических монстров» (techno-monsters) [Braidotti 2002: 214]. С художественной точки зрения данное направление характеризуется созданием образов тела, в которое добавлены новые функциональные или декоративные элементы. Новые части могут являться протезами реальных органов, как и кибернетическими имплантатами, цель которых — придать образу новые форму или функциональное содержание. Эстетика технологических тел продолжает считаться новаторским дизайнерским течением, однако при анализе новизны стоит учитывать продолжительную историю существования киберпанка и стимпанка.



Ил. 6. *Образ с показа, представленного в официальном расписании Недели моды в Лондоне в сентябре 2020 г. Apocalypse: The New Reality SS 21 Модный бренд: Accidental Cutting — Eva Iszoro*

Fig. 6. *Image from show featured in the official London Fashion Week September 2020 schedule. Apocalypse: The New Reality SS 21 Fashion brand: Accidental Cutting — Eva Iszoro*

URL: https://www.youtube.com/watch?v=_-ewlDm1Y20

или угрозой металлморфоз, т. е. родового становления машины» (Western culture has been faced with the promise or threat of meta(l)morphoses, that is to say a generic becoming-machine) [Braidotti 2002: 215].



Ил. 7. *Образ с показа, представленного в официальном расписании Недели моды в Лондоне в сентябре 2023 г. Enjoy! SS 24. Модный бренд: Accidental Cutting — Eva Iszoro*

Fig. 7. *Image from show featured in the official London Fashion Week September 2023 schedule. Enjoy! SS 24 Fashion brand: Accidental Cutting — Eva Iszoro*

https://fashionunited.com/news/fashion/digital-fashion-house-accidental-cutting-takes-lfw/2023092255996

Например, цифровой художник Антони Тудиско сотрудничает с крупными модными домами, такими как Valentino, Versace, Nike, Philipp Plein; для его эстетики характерно смешение стилей киберпанк и поп-арт в футуристической перспективе. Аватары Тудиско часто похожи на роботов, их тела выглядят как детали часового механизма. Если дизайнер использует антропоморфные черты аватаров, он добавляет искусственные элементы: капы для зубов, агрессивный пирсинг крупными металлическими украшениями, на голове вместо волос фигурируют шлемы с антеннами или закрученными спиралями. Для 70-летия бренда Monclear Тудиско создал первую коллекцию NFT, в которую вошли знаменитые пуховики данной марки, надетые на роботов. Объединение робота и пуховика в кадре может передавать две мысли. Первая: киборги придают пуховикам идеи совершенства и прогрессивности, поскольку машины технологичны. Вторая мысль вытекает из первой; как ни стара была бы идея о машинном роботизированном теле, она продолжает доминировать, к примеру, над идеей о престиже вещи, поскольку пуховикам понадобился робот, чтобы показать перспективность дизайна (роботам не нужны пуховики, они не мерзнут).

Мы считаем, что в центре нарратива о слиянии человека с машиной, читаемого в виртуальных образах, продолжает лежать идея о машине как некотором совершенном конструкте. Даже медицинское протезирование преследует цель восполнить нехватку, дойти до полноценности. Эстетическое направление, рассматриваемое в этой статье, также связано с идеей усовершенствования тела. В основе отношения к телу как машине скрывается стремление к идеалу. Если физическое тело и обладает совершенством, оно ограничено во времени или недолговечно. Машины заключают в себе притягательную амбивалентность: они и плод воображения, и оплот рациональности. Они обеспечивают бесконечную производительность при одновременной неутомимости, реализуют функциональность при внутренней беспричинности. Другими словами, машины воплощают собой идею вечного двигателя, который в некоторых теоретических концептах связан с идеей сексуального желания как источника жизни. Поэтому за образами роботов мы видим не только эстетическую форму, но и бессознательную привлекательность образов машин. В эту линию аргументации также ложится концепт Делёза и Гваттари о «желающих машинах» как внутреннем источнике процесса трансформации материи. Интуитивная связь между желанием и машиной делает этот союз инструментом для выражения самых смелых фантазий человека и бесконечного расширения внутреннего «я».

Выше мы показали противоположные позиции, демонстрирующие взаимоотношения между человеком и машиной. Однако эссенциалистский взгляд на машины как продолжение человека или принципиально отличающиеся от него сменился в философском дискурсе на представление о киборге[12], как оно было сформулировано в концепции Донны Харауэй [2017]. Киборг — «это кибернетический организм, помесь машины и организма, создание социальной реальности и вместе с тем порождение вымысла» [Харауэй 2017]. В этом смысле киборги — это актуальная метаморфоза, отражающая взаимоотношения тел и машин как на телесном, так и символическом уровнях. На телесном уровне киборг воплощает человека с искусственными частями и/или оснащенного технологическими устройствами для усиления своих возможностей. Как метафорическая категория киборг охватывает химерические субъективности, не укладывающиеся в сложившиеся иерархи и таксономии.

Понятие *киборг* было перенесено на сферу виртуальной моды в статье [Särmäkari, Vänskä 2022]. По мнению ее авторов, киборгизация моды касается «пересмотра телесных и социальных аспектов дизайна моды путем создания альтернативных, “над-человеческих” (more-than-human) методов проектирования моды с использованием цифровых технологий» [Ibid. 2021: 2]. В контексте цифровой моды встреча человека и машины означает установление новых отношений, в процессе которых происходит об-

[12] Термин *киборг* (*Cyborg*) был придуман в 1960 г. Манфредом Клайнсом и Натаном Клайном и означает существо, состоящее одновременно из биологических и искусственных частей [Clynes, Kline 1960: 27].

мен между искусственным и органическим, внешним, связанным с телом и интерфейсом, и внутренним, затрагивающим психоэмоциональную жизнь. ИИ оказывает влияние на естественный интеллект и трансформирует процессы креативности, познания и формирования среды. Аватар может отражать аспекты идентичности, и слияние человека с аватаром отражает дополнительные возможности для представления «я». Визуальные образы, рассмотренные в данной статье, артикулируют новые симбиозы человеческого и нечеловеческого, изменяют самовосприятие человека и его отношение к нечеловеческим «другим».

Заключение

Цифровая мода с момента своего появления утверждает свободу от ограничений физического тела в виртуальном мире. Она проявляется в возможности иметь тело по желанию, что расширяет границы возможного для дизайнеров. В целом мода как сфера создания одежды всегда вдохновлялась природой, а именно животным и растительным миром, а также пятью стихиями, составляющими основы мироздания. Однако если реальная мода применяет нечеловеческие мотивы для создания одежды, то виртуальная мода часто трансформирует фантастическим образом само тело аватара. Тела-метаморфозы являются распространенным сюжетом в цифровой моде, поскольку воплощают полноту творчества и силу воображения.

В статье мы используем двойной код для трактовки метаморфоз. Первый связан с метаморфозами как с гибридными виртуальными образами в качестве объектов анализа. Этот способ касается визуальной и эстетической стороны конфигурации новых тел. Второй код связан с философскими концептами метаморфоз, позволяющими анализировать гибридные тела с помощью небинарной оптики. Бинарность выражается в «фундаментальном разрыве между человеком и другими людьми — технологическими или биологическими, расовыми или сексуализированными, какими бы они ни были» [Braidotti 2002: 225]. Соответственно, преодоление бинарности заключается в следующем: «Размывание этих категориальных границ между собой и другими создает своего рода гетероглоссию вида, колоссальную гибридизацию. В основе этого процесса лежит технология, которая объединяет монстров, насекомых и машины в мощный постчеловеческий подход к тому, что мы привыкли называть “телом”» [Ibid.: 214].

Интересно заметить, что современная культура совершает круг повторения и возвращает идею метаморфоз как принцип единства мира. Лейтмотив о метаморфозах как трансформациях, иллюстрирующих возникновение, становление и изменение мира в одноименных книгах Овидия, является древним сюжетом, к которому снова возвращаются художники и мыслители. Постгуманистический поворот знаменует окончание антропоцентричного и логоцентричного мира, а также переосмысливает ренессансный и просвещенческий взгляд на человека как находящегося в центре мира и являющегося мерой всей вещей. По словам Каран Барад,

«каждая из этих теорий предполагает дихотомию человека и не-человека, природы и культуры, общества и науки. Ни одна не доходит до того, чтобы мыслить людей и не-людей в их взаимном конституировании, в качестве органических составляющих Вселенной — а не как существ во Вселенной» [Барад 2018: 88]. Постгуманитарный поворот связан с включением других онтологий в философский дискурс, а именно угнетенных и непредставленных человеческих других, животных, природу, а также машинные технологии. Данные изменения нашли выражение в состояниях перехода и трансформации, описываемых метаморфозами.

Метаморфозы являлись одной из главных тем 59-й венецианской биеннале, которая состоялась в 2021 г., что подтверждает актуальность данной темы для современного искусства. В качестве девиза куратор биеннале Чечилия Алемани выбрала цитату из Рози Брайдотти «конец центральной роли человека, превращение в машину и землю» как философский фундамент, объединяющий проблемы, характерные для актуального понимания современности. Это понимание во многом было заложено теоретиками постгуманизма, а именно такими философами, как Рози Брайдотти, Донна Харауэй, Бруно Латур.

Теоретическим обоснованием нашей статьи являлись понятия становления Делёза и Гваттари и метаморфоз Брайдотти. Метаморфозы стали идеальным теоретическим конструктом для выражения идей становления и небинарности, показывая процесс трансформации и изменения, а также объединение разнородного. Метаморфозы похожи на качели между разными режимами знаков. Если метафора предполагает некоторую общность между явлениями, но метаморфозы заключают в себе потенциал разности. Переходы между разными плато и трансформациями тел могут быть любыми.

Источники

Овидий 1977 — *Овидий*. Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского; Вступ. ст. С. Ошерова; Примеч. Ф. Петровского. М.: Худ. лит., 1977.

Exoskeleton n. d. — Exoskeleton Ramus Clavis Mask // Discover — THE DEMATERIALISED. [N. d.]. URL: https://thedematerialised.com/shop/teflon-sega/exoskeleton-ramus-clavis-mask.

Newswire 2021 — Digital Fashion Pioneers, Tribute Brand Drop First Ever NFT Collection With Experiential Marketplace the DEMATERIALISED // Newswire. Upd. 2021, June 18. URL: https://www.newswire.com/news/digital-fashion-pioneers-tribute-brand-drop-first-ever-nft-collection-21419619.

The Fabricant n. d. — Trs.Mnz X The Fabricant // The Fabricant. [N. d.]. URL: https://the-fabricant.artstation.com/projects/KrW80G.

Литература

Барад 2018 — *Барад К.* Агентный реализм / Пер. с. англ. И. Штейнер // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / Ред.-сост. М. Крамар, К. М. Саркисов. М.: V-A-C Press, 2018. С. 42–121.

Брайдотти 2021 — *Брайдотти Р.* Постчеловек / Пер. с англ. Д. Хамис; Под ред. В. Данилова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2021.

Делез, Гваттари 2010 — *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского; Науч. ред. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.

Сиксу 2001 — *Сиксу Э.* Хохот Медузы / Пер. с англ. О. Липовской // Введение в гендерные исследования. Т. 2: Хрестоматия / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 799–821.

Смелик 2022 — *Смелик А.* Жиль Делёз. Тело без органов в складках моды // Осмысление моды. Обзор ключевых теорий / Под ред. А. Рокаморы, А. Смелик; Пер. с англ. Е. Демидова. М.: Нов. лит. обозрение, 2022. С. 191–209.

Харауэй 2017 — *Харауэй Д.* Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х / [Пер. с англ.]. М.: Ad Marginem, 2017.

Braidotti 2002 — *Braidotti R.* Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming. Cambridge, UK: Polity Press, 2002.

Clynes, Kline 1960 — *Clynes M. E., Kline N. S.* Cyborgs and space // Astronautics. 1960 (September). P. 26–27, 74–76.

Iszoro 2018 — *Iszoro E.* Construction of nonexistent, unknown, surprising, creative volumes using flat patterns: Application of accidental cutting methodology // EURAU18 Alicante: Retroactive research: Congress proceedings / Ed. by J. Sánchez Merina. Alicante: Escuela Politécnica Superior Alicante University, 2018. P. 513–518.

Iszoro 2020 — *Iszoro E.* Construction of nonexistent, unknown, surprising, creative volumes using flat patterns: Application of accidental cutting methodology // EURAU Alicante: Retroactive research in architecture / Ed. by J. Sánchez Merina. San Vicente del Raspeig: Escuela Politécnca Superior, Alicante Univ., 2020. P. 228–235.

Iszoro et al. 2021 — *Iszoro E., Almond K., Alcoceba B.* Virtual reality as a new means of creation and communication in fashion // Global Fashion Management Conference. 2021 Global Fashion Marketing Conference at Seoul, 05–07 Nov 2021, Sogang University, Seoul/Virtual. Global Alliance of Marketing & Management Associations. P. 270–273. https://doi.org/10.15444/GFMC2021.04.04.03.

Särmäkari, Vänskä 2022 — *Särmäkari N., Vänskä A.* 'Just hit a button!' — fashion 4.0 designers as cyborgs, experimenting and designing with generative algorithms // International Journal of Fashion Design, Technology and Education. Vol. 15. No. 2. 2021. P. 211–220. https://doi.org/10.1080/17543266.2021.1991005.

References

Barad, K. (2007). Agential realism: How material-discursive practices matter. In K. Barad. *Meeting the Universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (pp. 132–186). Duke Univ. Press. https://doi.org/10.1515/9780822388128-006.

Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming.* Polity Press.

Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.

Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 1*, 875–893. https://doi.org/10.1086/493306.

Clynes, M. E., & Kline, N. S. (1960, September). Cyborgs and space. *Astronautics*, 26–27, 74–76.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Univ. of Minnesota Press.

Haraway, D. (2006). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In J. Weiss, J. Nolan, J. Hunsinger, & P. Trifonas (Eds.) *The Inter-*

national Handbook of Virtual Learning Environments (pp. 117–158). Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-3803-7_4.

Iszoro, E. (2018). Construction of nonexistent, unknown, surprising, creative volumes using flat patterns: Application of accidental cutting methodology. In J. Sánchez Merina (Ed.). *EURAU18 Alicante: Retroactive Research: Congress Proceedings* (pp. 513–518). Escuela Politécnica Superior Alicante Univ.

Iszoro, E. (2020). Construction of nonexistent, unknown, surprising, creative volumes using flat patterns: Application of accidental cutting methodology. In J. Sánchez Merina (Ed.). *EURAU Alicante: Retroactive Research in Architecture* (pp. 228–235). Escuela Politécnca Superior, Alicante Univ.

Iszoro, E., Almond, K., & Alcoceba, B. (2021). Virtual reality as a new means of creation and communication in fashion. In: Global Fashion Management Conference. 2021 Global Fashion Marketing Conference at Seoul, 05–07 Nov 2021, Sogang University, Seoul/Virtual (pp. 270–273). Global Alliance of Marketing & Management Associations https://doi.org/10.15444/GFMC2021.04.04.03.

Särmäkari N., & Vänskä, A. (2022).'Just hit a button!' — fashion 4.0 designers as cyborgs, experimenting and designing with generative algorithms. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 15*(2), 211–220. https://doi.org/10.1080/17543266.2021.1991005.

Smelik, A. (2016). Gilles Deleuze: Bodies-without-organs in the folds of fashion. In A. Rocamora, & A. Smelik. *Thinking through fashion: A guide to key theorists* (pp. 165–183). I. B. Tauris.

* * *

Информация об авторе

Оксана Олеговна Пертель
аспирантка, Аспирантская школа по искусству и дизайну, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20
✉ *ksanaprl@gmail.com*

Information about the author

Oksana O. Pertel
Postgraduate Student, Doctoral School of Art and Design, HSE University
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya Str., 20
✉ *ksanaprl@gmail.com*

Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 10. № 1. 2024

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412-9410

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015,
выдано Роскомнадзором

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 29.03.2024
Выход в свет: 1.04.2024
Формат 70×100/16
Объем 23,5 а. л.
Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)
Отпечатано в типографии РАНХиГС
Цена свободная