



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE
MATICA SRPSKA JOURNAL OF SLAVIC STUDIES

Покренут 1970. године
До књ. 25. (1983) под називом *Зборник за славистику*

Главни уредници

Од 1. до 43. књиге др Милорад Живанчевић,
од 44. до 53. књиге др Миодраг Сибиновић,
од 54–55. до 82. књиге др Предраг Пипер
Од 83. књиге др Корнелија Ичин

Уредништво

др Корнелија Ичин, главни уредник (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Марта Бјелетић (Институт за српски језик САНУ), др Џон Боулт (Универзитет Јужне Калифорније, Институт модерне руске културе, САД), др Михаил Вајскопф (Јеврејски универзитет, Израел), др Вилем Вестстејн (Факултет хуманистичких наука Универзитета у Амстердаму, Холандија), др Дојчил Војводић (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду), др Роналд Врон (Калифорнијски универзитет, САД), др Ханс Гинтер (Универзитет у Билефелду, Немачка), др Зоран Ђерић (Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Српско народно позориште у Новом Саду), др Александра Корда Петровић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), академик Наталија Корнијенко (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Луиђи Магарото (Универзитет «Ка Фоскари», Италија), др Синити Мурата (Факултет за стране студије Универзитета „Софија“, Јапан), др Људмила Поповић (Филолошки факултет Универзитета у Београду), др Љубинко Раденковић, дописни члан САНУ (Балканолошки институт САНУ), др Игор Смирнов (Универзитет у Констанцу, Немачка), академик Андреј Топорков (Институт за светску књижевност РАН, Русија), академик Анатолиј Турилов (Институт за славистику РАН, Русија), академик Борис Успенски (Напуљски универзитет за источне студије — НИУ „Висока школа економије“, Италија — Русија), академик Роберт Ходел (Институт за славистику Универзитета у Хамбургу, Немачка)

Editorial board

Kornelija Ičin, PhD, Editor-in-Chief (Faculty of Philology, University of Belgrade), Marta Bjeletić, PhD (Institute for Serbian language of the SASA), John Bowlt, PhD (University of South California; Institute of Modern Russian Culture, USA), Zoran Đerić, PhD (Academy of Arts, University in Banja Luka; Serbian National Theatre in Novi Sad), Hans Günther, PhD (University of Bielefeld, Germany), Academician Robert Hodel, PhD (University of Hamburg, Germany), Aleksandra Korda Petrović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Academician Nataliya Kornienko, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Luigi Magarotto, PhD (University Ca' Foscari, Italia), Shinichi Murata, PhD (Faculty of Foreign Studies of the University "Sofia", Japan), Ljudmila Popović, PhD (Faculty of Philology, University of Belgrade), Ljubinko Radenković, corresponding member, PhD (Institute for Balkan Studies of the SASA), Igor Smirnov, PhD (University of Konstanz, Germany), Academician Andrey Toporkov, PhD (Institute for World Literature of the RAS, Russia), Academician Anatoly Turilov, PhD (Institute of Slavic Studies of the RAS, Russia), Academician Boris Uspensky, PhD (University of Naples for Eastern Studies — National Research University Higher School of Economics, Italy — Russia), Dojčil Vojvodić, PhD (Faculty of Philosophy, University of Novi Sad), Ronald Vroon, PhD (Department of Slavic Languages and Literatures of the University of California, USA), Michael Weisskopf, PhD (Hebrew University of Jerusalem, Israel), Willem Weststeijn, PhD (Faculty of Humanities of the University of Amsterdam, the Netherlands)

ISSN 0352-5007 | UDC 821.16+811.16(05)

**ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА
СЛАВИСТИКУ**

106

НОВИ САД • 2024

МАТИЦА СЕРБСКАЯ
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

MATICA SRPSKA
DIVISION OF LITERATURE AND LANGUAGE

СЛАВИСТИЧЕСКИЙ СБОРНИК
REVIEW OF SLAVIC STUDIES

106

**САОПШТЕЊЕ ПОВОДОМ ПОВЛАЧЕЊА РАДА ИЗ ЗБОРНИКА
МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЛАВИСТИКУ**

Рад Радослава Докмановића „Три писма Василија Кандинског у заоставштини Ота Бихаљија Мерића“, објављен у 105. броју *Зборника Матице српске за славистику* (стр. 325–332, UDC 347.237:929 Merin O. V. 821.161.1-6.09 Kandinski V) повучен је из електронске верзије *Зборника*. На званичном сајту Матице српске јасно су назначени и доступни Упутство за ауторе, Ауторска одговорност и Упутство за разрешавање спорних ситуација, према препорукама Одбора за етику у издаваштву. Аутори који предлажу своје радове за *Зборник Матице српске за славистику* упознати су са обавезама које имају према зборнику и издавачу, као и одговорностима које преузимају када је реч о садржају и интегритету предложених радова.

Повлачење рада Радослава Докмановића „Три писма Василија Кандинског“ уследило је због неовлашћеног коришћења архивске грађе из Музеја наивне и маргиналне уметности из Београда, што је у супротности са упутствима за ауторе који се налазе на званичном сајту Матице српске. Музеј наивне и маргиналне уметности је уговором о делу ангажовао Радослава Докмановића да за потребе Музеја изврши обраду архивске грађе. Радослав Докамновић се овим уговором обавезао да ће све информације и документацију до којих дође приликом извршења посла чувати као пословну тајну. Аутор Радослав Докмановић није од Музеја добио сагласност да наведена писма објављује или на било који други начин користи. Без прибављене сагласности Музеја Радослав Докмановић је неовлашћено користио архивску грађу и повредио ауторска права имаоца права на документима, као и уговорену обавезу заштите пословне тајне. Из тих разлога рад се повлачи из електронске верзије *Зборника Матице српске за славистику*.

Уредништво *Зборника Матице српске за славистику*

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ

Vladimir V. Feshchenko, In Search of the Poetic function. American ‘Language poetry’ revisits Russian Formalism	9
Василиса Шливар, Патафизика смеха Геннадия Гора	29
Ясмина Войводић, <i>Мертвые души</i> — от спектакля к событию	45
Nadiia Andreichuk, Oksana Mykytyuk, Linguopersonology: Dmytro Dontsov and the story of one self-translated text	57
Софья Крымская, Система персонажей и модели памяти в романе Веры Богдановой <i>Сезон отравленных плодов</i>	73

ПИСАТЕЛИ В ТРАНЗИТЕ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАЕКТОРИЙ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАНТОВ ИЗ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Jens Herlth, Christian Zehnder, Writers in Transit: Reconsidering the Trajectories of Third-Wave Émigrés from the Soviet Union – Introduction	93
Люба Юргенсон, Большая перемена	97
Eliane Fitzé, Liminal Spaces in Vasiliï Aksënov’s Émigré Writing: Literary Traces of his Transit Journey Through Paris	105
Jens Herlth, A Halt in Vienna: Reconsidering Joseph Brodsky’s Self-fashioning as a Poet in Exile	117
Кристиан Цендер, Смещенный дейксис транзита: венские стихотворения Алексея Хвостенко	133
Станислав Савицкий, Идентичность подозрителя и эмигрантский опыт Алексея Хвостенко	155
Илья Кукуй, «Впитываю информацию как губка»: развернутый комментарий к одному венскому письму Константина Кузьминского	191
Валентина Паризи, Образ «Вены-Вавилона» в романе <i>Хотэль цум Тюркен</i> Константина Кузьминского	199
Josephine von Zitzewitz, From Samizdat to Print, from Leningrad to Paris: The Case of the Literary Journal <i>Beseda</i>	215

О ПОЭТИКЕ ЕЛЕНЫ ФАНАЙЛОВОЙ

Олег Аронсон, «Я не умею с Б-гом разговаривать» (поэзия как теодицея)	231
Елена Петровская, «Противоритмическое прерывание»: роль цезуры в поэзии Елены Фанайловой	241

Анатолий Корчинский, От трагедии к фарсу и обратно: о чувстве истории у Елены Фанайловой и Иосифа Бродского	249
Елизавета Хереш, Гендерные режимы в Афганистане и Трое: к эволюции поэтики насилия у Елены Фанайловой	259
Юлия Подлубнова, Женская готика Елены Фанайловой: поэтика жуткого и гендерная рефлексия насилия	269
Денис Карпов, Поэтическая плоскость: субъекты и объекты в поэзии Е. Фанайловой	287
Михаил Павловец, «Лена и люди» Елены Фанайловой: между «домашней семантикой» и «школьным» бэкграундом	301
Анна Родионова, Несобственно-прямой эфир: новые и старые медиа в поэзии Елены Фанайловой	317
Карина Разухина, От <i>Балтийского дневника</i> Елены Фанайловой до <i>Ветра ярости</i> Оксаны Васякиной: автобиографизм и голоса других	327

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Юлия Валиева, Неизвестные страницы изучения и публикации Даниила Хармса в 1960-е годы: памяти Анатолия Александрова	341
Яков Чечнёв, «Баллада о горlinkах» Б. Лившица и О. Мандельштама в контексте закрытия издательства «Всемирная литература» (опыт комментария)	365
Татьяна Леонтьева, Синиша Атлагич, Инфлуенсер: новое слово и идея горизонтальной влиятельности в цифровом обществе	385

ПРИКАЗИ

Кретање песничке свести (Александр Житенев. <i>Геннадий Айги: поэтика черновика</i> . СПб.: Jaromir Hladik press, 2023, 270 стр.) (<i>Василиса Шльивар</i>)	399
---	-----

ХРОНИКА

Међународна конференција „Радно човечанство у стваралаштву Андреја Платонова: 125 година од рођења писца“ (<i>Марија Кувекаловић</i>)	403
Регистар кључних речи	407
Списак сарадника	411
Упутство за припрему рукописа за штампу	413
Рецензенти	422

САДРЖАЈ – CONTENTS – СОДЕРЖАНИЕ

ARTICLES AND TREATISES

Vladimir V. Feshchenko, In Search of the Poetic Function. American ‘Language Poetry’ revisits Russian Formalism	9
Vasilisa Šljivar, Gennady Gor’s Pataphysics of Laughter	29
Jasmina Vojvodić, <i>Dead Souls</i> – from Theatrical Performance to Happening	45
Nadiia Andreichuk, Oksana Mykytyuk, Linguopersonology: Dmytro Dontsov and The Story of One Self-translated Text	57
Sof’ia Krymskaia, The Character System and Memory Models in Vera Bogdanova’s Novel <i>The Season of Poisoned Fruits</i>	73

WRITERS IN TRANSIT: RECONSIDERING THE TRAJECTORIES OF THIRD-WAVE ÉMIGRÉS FROM THE SOVIET UNION

Jens Herlth, Christian Zehnder, Writers in Transit: Reconsidering the Trajectories of Third-Wave Émigrés from the Soviet Union – Introduction	93
Luba Jurgenson, Big Change	97
Eliane Fitzé, Liminal Spaces in Vasilii Aksénov’s Émigré Writing: Literary Traces of his Transit Journey Through Paris	105
Jens Herlth, A Halt in Vienna: Reconsidering Joseph Brodsky’s Self-fashioning as a Poet in Exile	117
Christian Zehnder, The Displaced Deixis of Transit: Aleksei Khvostenko’s Vienna Poems	133
Stanislav Savitsky, Suspect’s Identity and the Emigrant Experience of Alexei Khvostenko	155
Ilja Kukuj, “I absorb Information like a Sponge:” an Extended Commentary on one Viennese Letter by Konstantin Kuz’minsky	191
Valentina Parisi, Vienna As Babylon in Konstantin Kuzminsky’s Novel <i>Hotel zum Türken</i>	199
Josephine von Zitzewitz, From Samizdat to Print, from Leningrad to Paris: The Case of the Literary Journal <i>Beseda</i>	215

ABOUT THE POETICS OF ELENA FANAYLOVA

Oleg Aronson, “I have no ability to talk with G-d” (Poetry as a Theodice)	231
Helen Petrovsky, “Counerrhythmic Rupture”: The Role of Caesura in Elena Fanailova’s Poetic Works	241

Anatoly Korchinsky, From Tragedy to Farce and back again: Notes on Historical Time in «Afghan» Poems by E. Fanailova and J. Brodsky	249
Elizaveta Kheresh, Gender Regimes an Afghanistan and Troy: Tpeard an Evolution of the Poetics of Violence by Elena Fanailova	259
Yulia Podlubnova, Female Gothic by Elena Fanailova: Poetics of the Horrible and Reflection of Gender Violence	269
Denis Karpov, The Poetic Flat: Subjects and Objects in the Poetry of E. Fanailova ..	287
Mikhail Pavlovets, “Lena and People” by Elena Fanaylova: a Poet In Search of Their Reader	301
Anna Rodionova, (A)Live Stream: New and Old Media in Elena Fanailova's Poetry ..	317
Karina Razukhina, From the <i>Baltic Diary</i> of Elena Fanailova to the <i>Wind of Rage</i> by Oxa-na Vasyakina: Autobiography and the Voices of Others	327

CONTRIBUTIONS AND MATERIALS

Iuliia Valieva, Unknown Pages from the 1960s Research and Publication of Works by Daniil Kharmis: In Memoriam of Anatolii Aleksandrov	341
Yakov Chechnev, “The Ballad of The Gorlinki” by B. Livshits and O. Mandelstam in the Context of the Closure of the Publishing House “World Literature” (Commentary Experience)	365
Tatiana Leontyeva, Siniša Atlagić, Influencer: A New World and the Idea of Horizontal Influence in the Digital Society	385

REVIEWS

Кретање песничке свести (Александр Житенев. <i>Геннадий Айги: поэтика черновика</i> . СПб.: Jaromír Hladík press, 2023, 270 стр.) (<i>Vasilisa Šljivar</i>)	399
---	-----

CHRONICLE

International Symposium “Working Humanity in the Work of Andrei Platonov: 125 Years since the Birth of the Writer” (<i>Marija Kuvekalović</i>)	403
Register of key words	407
List of contributors	411
Instructions for authors	413
Reviewers	422

Vladimir V. Feshchenko

Institute of Linguistics Russian Academy of Sciences

vladimirfeshchenko@iling-ran.ru

IN SEARCH OF THE POETIC FUNCTION. AMERICAN ‘LANGUAGE POETRY’ REVISITS RUSSIAN FORMALISM

The paper explores Russian Formalism’s impact on literary theories and practices of the Language school in American poetry. Poets of this school were interested in the Formalists mainly due to their connections with the poetry of the Russian Futurism. Yet the theoretical thought of the Formal School was one of the main inspirations for “Language poets”, in advocating for a new language-centered material poetics. Viktor Shklovsky’s theory of *ostranenie* and his own techniques in literary writing had a direct influence on LanPo’s sense of literary style and strategies (in the writings of Lyn Hejinian, Barrett Watten, Ron Silliman, Charles Bernstein, and some others). The value of the Formalists was in their social orientation: the principles of MLK and OPOYAZ were reinvented in the new conditions of American alternative poetics of the 1970–1980s. The paper also accounts for the resonances of Russian Futurism in neo-avant-garde American poetry, as well as for correspondences between Language Poetry and Russian postmodernism (Conceptualism and Metarealism).

Keywords: Russian Formalism, American poetry, Language poets, Conceptualism, Metarealism.

*In memory of Lyn Hejinian
and Marjorie Perloff*

Few paths have crossed in the history of Russian and American avant-garde poetry. Vladimir Mayakovsky’s visit to America in 1925 seems to have had no direct impact on the American poetic milieu. During his visit to Soviet Russia in 1931, Edward Estlin Cummings never got to meet his Soviet colleagues in ‘leftist’ poetry: Mayakovsky, Yesenin and Khlebnikov had already died by that time; David Burlinuk had moved to the American continent (without ever establishing contacts with contemporary poets there); Boris Pasternak, Alexei Kruchenykh, Vassily Kamensky and other avant-garde writers had retreated to more moderate poetics due to the oppression imposed by official aesthetics.

Only after World War II did the Russian poetic avant-garde — mainly represented by Mayakovsky's legacy — find footing in the active field of innovative American poetics, as is most evident in the work of Frank O'Hara and Allen Ginsberg. The Beatniks made the first sporadic but bold attempts to establish personal ties between American and Russian alternative poetry. The visits of Allen Ginsberg to the USSR and of Evgeny Yevtushenko and Andrey Voznesensky to the United States in the 1960s and 1970s allowed the new poetic voices of the two major literary cultures to be introduced to each other in person¹.

Intense creative ties between Russian and American innovative poetics began to take shape only in the 1970–1980s, when a number of American poets visited the Soviet Union first unofficially and then officially. Most of them were the poets of the LANGUAGE movement. Language as such, as well as the Futurists' 'word as such', united two national traditions of poetic writing in a single space of creative exchange. The Formal School as a theoretical wing of the Russian Avant-Garde proved a crucial significance in this exchange. The influence of Russian Formalism on world culture is enormous and no longer needs justification. This influence is well reflected and described in the field of literary and cultural theory, philosophy, linguistics, and other humanities. In this paper, I would like to address the lesser-known resonances of the Formal method, namely, in the literary practices of American 'Language Poetry'.

Resurrection of the device: Language Poetry performs Russian Formalism

Language Poetry, otherwise referred to as Language Writing, Language School, or 'language-centered poetry', is a neo-avant-garde poetic movement that emerged in the early 1970s in the United States as a countercultural opposition to mainstream American poetry. It united not one, but a number of communities of poets in different parts of the United States. With five decades of practice, it remains one of the largest poetic movements to this day. Many of its participants continue to be active today. Some critics call 'language poetry' not even a group or movement, but a 'tendency' in American and global avant-garde literature, a tendency to highlight the linguistic 'madness' of the text, the materiality of signifieds in poetry. As we will see in further analysis, the ideas of Russian Formalism, mainly of Viktor Shklovsky, played a key role in the theory and practice of Language Poetry.

For all the decentralisation of the Language movement, historically and geographically, the school originally had two main centers — San Francisco and New York. In 1971, two poets from the West Coast, Robert Grenier and Barrett Watten, began publishing an independent poetry magazine in Iowa City under the deictic title *This*. The term *language-centered poetry* was first used in 1973

¹ On Russian-American and American-Russian transfers and typological affinities in the field of language-oriented poetics of the 20th century see Feshchenko (2023b).

by the California-based poet Ron Silliman, who in 1970 had started publishing the language-oriented poetic bulletin *Tottel's*. In 1975, Silliman published a selection of poems by nine authors in the magazine *Alcheringa*, edited by Jerome Rothenberg, in a first attempt to present the Language poets as a circle.

On the East coast, starting in the late 1970s, Bruce Andrews and Charles Bernstein edited a newsletter named after the movement: $L = A = N = G = U = A = G = E$. As in the 1920s and 30s, experimental literature in the 1970s was mainly printed in small magazines, drawing upon the counter-cultural strategies of its precursors. Among the most active journals and publishers associated with the Language movement were Kit Robinson's *Streets and Roads*, Clark Coolidge's and Michael Palmer's *Joglars*, James Sherry's *ROOF*, Alan Davies' *A Hundred Posters*, Bob Perelman's *Hills*, Barrett Watten's and Lyn Hejinian's *Poetics Journal*, and Lyn Hejinian's *Tuumba Press*. At the same time, the circle of authors associated with this movement was rapidly expanding. Neither the poets themselves nor scholars of their work have compiled an exhaustive list of participants. Close to a hundred different authors are more or less consistently included in this movement. Charles Bernstein (2012) prefers to talk about the "expanded field of language writing", which also includes similar literary phenomena from around the world.

Language writing is, indeed, a more accurate term for these literary practices. They are not limited to poetry, although poetic discourse is paramount. The boundaries between poetry and prose, free and 'non-free' verse, essay and treatise, theory and practice are eliminated here. Many of these texts are written and read at the same time as utterances and meta-utterances, both as poems and critical essays. The influence of French Post-Structuralist theory is embodied in poetic form: a critical theory of discourse is created by poetic discourse. The political meaning of such writing, within the context of Vietnam-era protest culture in the United States, is in criticizing the dominant discourses, inverting everyday speech into a unique poetic language. The Russian poet Alexei Parshchikov, who was influenced by Language writing, conveyed its essence very aptly: "Language was inherent to natural phenomena, scientific models, our body, and the forms of ideas that lived objectively in a special 'reserve', as in Karl Popper's World 3. American poets were interested in language as an extension of the body, intellect, and new technologies. Michael Palmer spoke of poetry 'marked by the quality of resistance and the necessary complexity, with the obligatory breakthrough and rejection, as well as exploratory forms'" (cit. in Bernstein 2020: 399)². Research and academic teaching are also an important part of the public image of Language writers. Research, of course, also includes inquiry. One of the most important books to come out of the Language school is *The Language of Inquiry* (2000) by Lyn Hejinian, in which she posits that "poetic language is the language of inquiry".

² Palmer and Parshchikov have translated each other's poems between English and Russian.

In her essay “Barbarism”, a review of the historical context of the Language school, Hejinian points to some of the common features shared by its authors, such as the intersection of the aesthetic and ethical, the isomorphism of aesthetic and social endeavours, new ways of thinking, and new relationships between the components of thought and writing (Hejinian 2000: 323):

- a poem is not an isolated autonomous rarified aesthetic object
- a person (the poet) has no irreducible, ahistorical, unmediated, singular, kernel identity
- language is a preeminently social medium
- the structures of language are social structures in which meanings and intentions are already in place
- institutionalised stupidity and entrenched hypocrisy are monstrous and should be attacked
- racism, sexism, and classism are repulsive
- prose is not necessarily not poetry
- theory and practice are not antithetical
- it is not surrealism to compare apples to oranges
- intelligence is romantic.

It would seem from this list of principles that such activities are not consistent with the Formalist pathos of a work of literature as an autonomous object to be analyzed and with Formalism’s distinct treatment of prose and poetry as two separate ‘languages’ (cf. Shklovsky’s ‘theory of prose’ and OPOYAZ’ ‘studies in poetic language’). Yet, the literary practices of Russian Formalists, both artistic and theoretical, proved quite instrumental for LanPo’s own writing policies.

By the time the Language movement emerged, Russian Formalism was already known in the Anglophone world from the influential books by Victor Erlich (1955) and Wellek and Warren (1949)³, and by the 1970s — from important publications such as Lemon and Reis (1965); Bann and Bowlt (1973); and Jameson (1972). Roman Jakobson who worked in the USA was a living representative of the Formal School and certainly had a direct impact on Russian Formalism’s reception in the West. The school of New Criticism which called itself the ‘New Formalism’ was raised on these ideas. However, in 1972, Fredric Jameson, in his book *The Prison House of Language*, expressed an “astonishment” that “in the fifteen years since the publication of Victor Erlich’s definitive English-language survey of Formalism, this movement has had so little impact on American critical practice” (1972: 85). The impact followed soon, when the Language poets began their critical and poetic activities in the early 1970s⁴.

³ On the reception of Russian Formalism in Erlich’s book and other Slavic studies see Merrill (2023) and Tripiccone (2023).

⁴ Jameson grasped this preoccupation with *language as such* in the 1960–70s intellectual landscape in the West: “Language as a model! To rethink everything through once again in terms

Russian Formalism was of interest to American neo-avant-garde poets also due to its close connections with the poetry of the avant-garde, primarily of Russian Futurism⁵. And if the figure of Mayakovsky was already significant for the previous generation of American counter-culture (for the Beatniks, Frank O'Hara and the New York School of poets), for the Language poets the Formalist theoretical thought turned out to be more relevant. The Formalist 'device' was to be 'resurrected' — just as the 'resurrected word' and the 'resurrected things' in Shklovsky's renowned manifest — in a new era and in a new cultural formation.

Lyn Hejinian noted that reading Russian Futurists and Formalists was perhaps the main factor in the first experiments of Language Writing: "By that time several of Shklovsky's books had been translated, and Victor Erlich's big book called *Russian Formalism* had been published, which we all read and talked about and which had an enormous impact. Erlich's book is still, I think, the most thorough and provocative of the many works about the Russian Formalist movement, but Shklovsky had the direct influence on our sense of literary style and strategies. Barrett's early work *Plasma/Paralleles/"X"* was very much influenced by Shklovsky" (Hejinian 1995). Barrett Watten's text referred to by Hejinian is a good illustration of hybrid writing where poetry, prose, and critical theory come together, a principle adopted from the early Shklovsky (alongside other important influences, such as Gertrude Stein and Objectivism) (Watten 1979: 7–8):

A paradox is eaten by the space around it.

I'll repeat what I said.

To make a city into a season is to wear sunglasses inside a volcano.

He never forgets his dreams.

The effect of the lack of effect.

The hand tells the eye what to see.

I repress other useless attachments. Chances of survival are one out of ten.

I see a tortoise drag a severed head to the radiator.

They lost their sense of proportion. Nothing is the right size.

of linguistics! What is surprising, it would seem, is only that no one ever thought of doing so before; for of all the elements of consciousness and of social life, language would appear to enjoy some incomparable onto logical priority, of a type yet to be determined" (Idem: vii). The American critic would later, in his book *Postmodernism*, target Bob Perelman's poem "China" as an exemplary postmodernist text from Language Writing.

⁵ The early Russian Futurists' idea of a 'poetic language' helped usher in the language bias in 1960–70s American writing. A major conceptual precursor to Language Writing was the work of Jack Spicer, a poet of the San Francisco Renaissance. In 1965, he published the poetry collection *Language*, parts of which were named after linguistic disciplines: morphemics, phonetics, semantics, etc. A famous poem from this collection, "Thing Language", issues a challenge to the linguisticity of poetry, taking up a problematics that would later permeate Language Poetry.

He walks in the door and sits down.

The road turns into a beautiful country drive. The voice isn't saying something, but turning into things.

Irregular movements spread out the matter at hand.

My work then is done.

The succession of short sentences separated by empty lines is a device clearly borrowed from Shklovsky's prose. Watten himself dwells upon the emergence of his interest in the Formal method in an afterword to his bilingual Anglo-Russophone book: "В семидесятые, когда в России царила эпоха застоя, начали пробуждаться отзвуки русского авангарда. Первым моим знакомством с ним был перевод Ричардом Шелдоном книги Виктора Шкловского «О Маяковском», который мне порекомендовал поэт Кеннет Ирби (символист и, отметим, близкий последователь Роберта Данкена)" (Watten 2024: 420). Shklovsky's *On Maykovsky* was originally published in 1940 and translated into English as *Mayakovsky and His Circle* (1972).

Since the 1970s, Barrett Watten appeared a lot on radio and in print, where he talked about the role of the Formal School for the new American poetic movement. In his magazine *Poetics*, he published a translation of Shklovsky's article about Rozanov, and in *Hills* magazine — an essay "Russian Formalism and Our Days" (1980)⁶. He reactualized the concepts of "laying bare the device" and "literariness" and the Formalists' opposition the 'subjective-aesthetic approach' in literature was taken into account, with reference to Boris Eikhenbaum. The value of the Formalists, for Watten, is in their social practice; he proposes to reinvent the principles of MLK and OPOYAZ in the new conditions of American alternative poetics. In the same essay, Watten demonstrated how the Formal method worked in textual cases of Khlebnikov's and Mayakovsky's poetry, as well as in narrative cases of Shklovsky's prose ("A Sentimental Journey"). What followed, in the spirit of the protocols of Formalist circles, was a collective discussion of the texts of the Language poets themselves from the position of the Formalist principles of *ostranenie*, *deavtomatizatsija* and *sdvig*. Thus, Ron Silliman's text "Ketjak" was analyzed against the backdrop of Shklovsky's "Third Factory", in which each subsequent sentence acts as particular device to lay bare. The Formalists' principle of identity between the device and its effect was at work again in the new language-centered literature.

Inspired by the Formal method, Language poets consider their texts to be part of social communication through language experimentation. Ron Silliman's manifesto-like essay "Disappearance of the Word, Appearance of the World" criticizes the transparency effect of conventional literature, where language is used instrumentally. The Formalists' opponents in early Soviet Russia, such as Valen-

⁶ Kit Robinson's chapbook *Tribute to Nervous* (1980) included the poems "Zoo" and "Not About" with explicit references to Shklovsky's *Zoo, or Letters Not About Love*.

tin Voloshinov and Mikhail Bakhtin⁷, are referred to in critiques of discourses as social formations. With reference to Voloshinov's Marxist philosophy of language, Silliman calls poetry a "philosophy of practice in language" that requires "(1) recognition of the historic nature and structure of referentiality, (2) placing the issue of language, the repressed element, at the center of the program, and (3) placing the program into the context of conscious class struggle" (1984: 131). In his book of essays *The New Sentence* (1987), Silliman connects literary realism with bourgeois capitalism and demonstrates how this capitalism can be eradicated by the theory and practice of the 'New Sentence'. The 'New Sentence' as a unit of language writing was supposed to minimize the syllogistic effect expected in a work of prose through transformations in the structure, length, and position of the sentence or utterance within a text, thus reinforcing its polysemy. This is how Silliman's own poems are arranged, in particular *The Chinese Notebook*, which is built on the model of Wittgenstein's *Philosophical Investigations* with its numbered sequences of aphorisms (Silliman 2007: 149):

5. Language is, first of all, a political question.

6. I wrote this sentence with a ballpoint pen. If I had used another would it have been a different sentence?

7. This is not philosophy, it's poetry. And if I say so, then it becomes painting, music or sculpture, judged as such. If there are variables to consider, they are at least partly economic — the question of distribution, etc. Also differing critical traditions. Could this be good Poetry, yet bad music? But yet I do not believe I would, except in jest, posit this as dance or urban planning.

8. This is not speech. I wrote it.

Silliman's hundred-page poem "Ketjak" is a series of expanding paragraphs in which sentences are repeated from paragraph to paragraph in the same order, but are augmented each time with new interpolations, increasingly recontextualizing their meanings (Silliman 2007: 3):

Revolving door.

Revolving door. A sequence of objects which to him appears to be a caravan of fellaheen, a circus, begins a slow migration to the right vanishing point on the horizon line.

Revolving door. Fountains of the financial district. Houseboats beached at the point of low tide, only to float again when the sunset is reflected in the water. A sequence of objects which to him appears to be a caravan of fellaheen, a circus, camels pulling wagons of bear cages, tamed ostriches in toy hats, begins a slow migration to the right vanishing point on the horizon line.

Grammar in such texts acts as a substitute for metrics. It becomes prosody, i.e. the formal principle of commensurability of elements: "the torquing which

⁷ The Language poet Michael Davidson dedicated an essay (1989) to Bakhtin's theory of dialogue in discourse, applying it to poetic language.

is normally triggered by linebreaks, the function of which is to enhance ambiguity and polysemy, has moved directly into the grammar of the sentence. At one level, the completed sentence (i.e., not the completed thought, but the maximum level of grammatic / linguistic integration) has become equivalent to a line, a condition not previously imposed on sentences” (Silliman 1987: 90). This principle, in particular, proves that the projection from the axis of selection to the axis of combination can be characteristic not only of poetry, as Roman Jakobson believed, but also of prose organized in this way.

Hejinian, too, implements the principles of the ‘New Sentence’ in her cross-genre writing. She notes that a sentence, unlike an ordinary utterance, has a spatial dimension, not only a temporal one. This spatiality is reflected in her texts: *In perception, since / I am thinking about a poem, I locate (just as I in fact experience) / the site of the perceiving in language itself. It is here that the interplay / between line and sentence is the most important* [Hejinian 2000: 61]. According to Hejinian, each sentence should be organized as a separate poem. For her, a sentence and a line are different cognitive tools of language. A sentence contains a complete thought, a section of cognition, while a line is a channel of cognition, and it can be as winding and branched as desired. From the ‘New Sentence’ she proceeds to what she calls the ‘New Paragraph’, associating this literary practice with Formalists’ own artistic devices: “And if the “new sentence” owes something to Viktor Shklovsky, the “new paragraph” is clearly derived from his writing” (Hejinian 2002:104)⁸. The technique of paragraph sequencing Shklovsky employed in *Third Factory* was exemplified in Bob Perelman’s *a.k.a.*, Carla Harryman’s miniature prose, as well as in Lyn’s own writings such as *My Life*.

Lyn Hejinian is probably the most familiar name in the Russian context among all representatives of Language Writing, mainly due to her long-term friendship and creative relationships with Arkadii Dragomoshchenko, whom she met in 1983, when she first arrived in Soviet Russia. By that time, she was already familiar with the works of Russian Formalists and Viktor Shklovsky’s theory of “defamiliarization”. She translated Shklovsky’s essay into English and wrote the preface to an English edition of *Third Factory*, in which she noted symptomatically that “the story of how the writings of the radical philologists, writers, and critics known as the Russian Formalists influenced (and at crucial points enlivened) the writings of the American avant-garde poets known as the Language writers remains largely untold” (Hejinian 2002: 101). Some glimpses from this story would be included in the book *Leningrad*, written in the early 1990s.

Acquaintance with Soviet Russia produced a “defamiliarizing” effect on Lyn, the “enchanted American”. As she described it later, “в результате — влекущее и сбивающее с толку, несколько даже наводящее ужас чувство, забирающее тебя с головой... Это не поддаётся никакому объяснению — так же, как не поддаётся объяснению большая часть того, что я испытала” (Hejinian 2023). Arkadii became Virgil for her in this ‘estranged’ country, a hos-

⁸ I thank Serguey Oushakine for making this edition available to me.

pitable and consubstantial poet, best friend, interlocutor and guide in the Russian-American literary transit⁹.

Over the 1980s, Lyn Hejinian visited the USSR several times. During her fifth visit, in conversations with Dragomoshchenko and other poets, she came up with the idea of writing a ‘novel’ about her Russian travels and about the literary life of Leningrad. At the same time, she decided that the novel should be ‘short’ — not long, like most Russian novels. The result was a poetic experiment based on *Eugene Onegin*, 284 chapters of 14 stanzas each. “Pushkin remains himself, but what kind of self he is destined to remain” — in this line she expresses the original “Pushkin” idea, processed through the Formalist *ostranenie*. *OXOTA: A Short Russian Novel* was published in 1991 (reissued in 2019). According to Hejinian, the heroes themselves, the circle of the Leningrad artistic intelligentsia, took part in writing the novel. As the text itself states, the name was coined by Zinaida Dragomoshchenko, the poet’s wife, and was chosen not only because of the multiple Russian connotations of the concept of “oxota” (hunting) but also because the form of the word OXOTA could be read in both Cyrillic and Latin¹⁰.

In OXOTA, this strange, nonlinear poetic narrative, Hejinian seems to have summed up her ‘defamiliarizing’ acquaintance with Soviet reality and Russian literature. The text, as conceived by the author, is structured according to the model of *Eugene Onegin*, with short chapters in poetic form. It is structured the way Shklovsky described Pushkin’s *Onegin* and Sterne’s *Tristram Shandy*, as a game with a narrative (“игра с фабулой”) in which the artistic construction of the plot is more important than the story of Evgeny and Tatyana itself (Шкловский 1923: 211). At the same time, OXOTA reads as an encyclopedia of Russian life in the estranged perception of a foreigner, but also an encyclopedia of poetic techniques adopted by Hejinian from the Russian Formalists. One of the chapters contains an imaginary dialogue between Shklovsky and Tynyanov about generations (Hejinian 2019: 81):

Now the next generation is suffering, Tynyanov said to Shklovsky—
we turned out to be poor nourishment and they are bad eaters
Each suffering adds to the unrecognizable
The time has arrived
Night, interrupted, follows another night
Mayakovsky said that horses never commit suicide because they
don’t know how to talk—they could never describe their
suffering

The reference here is to Tynyanov-Shklovsky correspondence where they discuss the principles of literary evolution. In her essay “Language and Paradise” (included in Hejinian 2000) Hejinian directly addresses the Russian context

⁹ On these and other contacts between American ‘Language writers’ and Russian poetry see Feshchenko (2022; 2023a). For a detailed account of conceptual aspects of Dragomoshchenko-Hejinian relations, see Sandler (2005), Edmond (2006).

¹⁰ On the ‘Russianness’ of Hejinian’s OXOTA see Perloff (1992).

of the Formal method, citing the works of Osip Brik and Yury Tynyanov on poetic language. Herewith she substantiates her textual strategy which she calls delay of coherence, clearly drawing upon Shklovsky's idea of deautomatized perception of a work of art.

Defamiliarizing defamiliarization: from Conceptualism to Social Formalism

While American language-centered poets and theorists could easily and openly apply Russian Formalist concepts to the critique of culture, society and politics, Russian alternative poetry of the time existed in the underground. In terms of Russian counterparts to Language poetry, the first contemporaneous analogue that comes to mind is Moscow Conceptualism. Without explicitly proclaiming an orientation towards language, poets such as Andrei Monastyrski, Vsevolod Nekrasov and Lev Rubinstein¹¹ were, indeed, operating with language and discourse in ways similar to those of Language writing without any knowledge of what was happening in America at that time. The Conceptualists were in complicated relationships with the Russian Avant-Garde: while borrowing some formal techniques from it, they at the same time opposed its socio-political pathos. The same seems to hold true about Russian Conceptualism's attitudes towards the Formal School; we do not see any traces of its sympathetic reception in the works of Prigov, Kabakov, Sorokin, or Rubinshtein. Conceptualists' main objective was to deconstruct the Soviet official discourse, with no ambition to reactualize the Avant-Garde's social endeavours.

Marjorie Perloff (1993) has justly warned against certain oversimplifications when comparing Russian and American poetic cultures. Yet, what they definitely have in common is their orientation towards the early Russian avant-garde's critique of language as a medium of creativity. Alben Lutzkanova-Vasileva suggests that "a parallel plotting of American Language poetry and Russian Conceptualist verses on a single stylistic, poetical graph thus manifests points of peculiar convergence via the commonality of the two with the Futurist school" (2016: 127). The scholar rightly juxtaposes Russian Conceptualism and Language poetry on the ground of their shared semiotic principle of 'sloughing off' ('отслаивание'), that is "the process of peeling off, divesting one by one the rich semantic layers of reality, until the reader is confronted with the nothingness of pure silence, utterly unburdened by a pre-existing meaning" (Idem: 129). Charles Bernstein, in his recent talks, acknowledges the affinity of his linguistic practices with those used by Moscow Conceptualists, most notably by Rubinstein.

¹¹ A very close analogue to Lev Rubinstein's 'cards' was Robert Grenier's minimalist verse. A Language writer from the East Coast, Grenier created a special format of publishing poetry; his *Sentences* series (1978) consisted of five hundred large-format catalog cards, each containing a short poem.

Despite these apparent similarities and affinities between Language poetry and Russian Conceptualism, a mutual fascination arose between the Language poets and the Metarealist circle¹². In 1990, two groups of poets — Alexei Parshchikov, Arkadii Dragomoshchenko, Ivan Zhdanov, Ilya Kutik and Nadezhda Kondakova, on the Russian side, and Michael Palmer, Lyn Hejinian, Jean Day, Clark Coolidge, and Kit Robinson, on the American side — launched a collaborative project named *5 + 5*. The idea was to compile an anthology of mutual translations by the authors involved. The initial translations were published in the Swedish magazine *Artes*. The anthology, however, was never published.

Michael Palmer was, along with Lyn Hejinian, most actively involved in these American-Russian poetic transfers¹³. In an interview with Vladimir Aristov, a Russian Metarealist poet, Palmer noted (Aristov 2013: <http://>):

How can we summarise the foundations common to us? We were all devoted to exploratory poetics and — in many ways — poetry of critical negativity and cultural resistance. Apart from the awareness of the need for exploratory poetry for the survival and renewal of culture, there was not much in common in our actual practice — which reflected our deeply different circumstances. With Aygi, Parshchikov, Khlebnikov and others, I perceived the ancient-modern resonance, which was new to me and which helped me in a new and broader understanding of the time horizons of innovative poetry. These lessons have stayed with me and deeply influenced my work.

Palmer notes in the same interview that he first met Gennady Aygi¹⁴ in Paris in the late eighties and spent some time with him in San Francisco shortly before his death and adds that they shared an interest “in the poetic function — or functions — of silence” (Ibidem).

The poets of the Language movement got the chance to encounter the Russian Formalist school firsthand in 1989, when four of them (Barrett Watten, Michael Davidson, Lyn Hejinian and Ron Silliman) were invited to Leningrad. They were supposed to meet with the Russian Neo-Formalist scholar Lidiya Ginzburg, whose talk “The Historical Significance of OPOYAZ” was on the program of the conference they attended. The conference itself was dedicated to a key Formalist concept, as reflected in its title, “Poetic function: language, consciousness, society”. It was organized by Arkadii Dragomoshchenko, at that time the chairman of the ‘creative program’ at the Soviet Cultural Foundation, which was also called “Poetic Function”.

¹² Although references to Russian Formalism are scarce in Metarealists’ work, they surely shared the Formalists’ interest in the intrinsic properties of the poetic form.

¹³ In 1983, Palmer compiled a small but influential anthology, *Code of Signals*, which included both theory and poetry from authors experimenting with different modes of writing. The book opens with an epigraph about poetry as a ‘code of signals’ (‘сигнализация’) from Osip Mandelstam’s *Conversation about Dante*, a choice that is itself a signal of the reception of Russian poetics in the American context.

¹⁴ Palmer wrote a cycle of poems dedicated to his Russian friend Aygi, published in his book *Thread* (2011); they have recently been translated into Russian by the Aygi scholar Olga Sokolova.

By the late 1980s, some poets of the Language movement had already visited the USSR¹⁵, but this time the visit was part of a large international event. However, the main result of this conference was direct contact between representatives of the American Language school and representatives of the two leading schools of unofficial Russian poetry — Metarealism and Conceptualism. However, a much greater number of Metarealists attended, among them Dragomoshchenko himself, Alexei Parshchikov, Ivan Zhdanov, Vladimir Aristov, Viktor Krivulin, and Ilya Kutik. From the Conceptualist camp, only Dmitry Prigov was present. Lyn Hejinian believes that, because of their common formal features, the two movements — Language poetry and Russian Metarealism — differed only to the extent that the American language and Western capitalism differed from the Russian language and Soviet communism. The paradigm of Metarealism turned out to be closer to Language poetry due to “a fascination with the epistemological and perceptual nature of language-as-thinking, the belief that poetic language is a suitable tool for exploring the world, an interest in the linguistic layering of a landscape” (Hejinian 2013: 64). Deep layering of linguistic units are characteristic to both Metarealist poetry and Language writing.

What all three groups of poets (Language poets, Conceptualists and Metarealists) shared was an interest in the relationship between language, consciousness, and society, as suggested by the title of the conference. Roman Jakobson’s ‘poetic function of language’ related all of them to the legacy of the Russian avant-garde. But the problematic of the conference was more in line with the intellectual landscape of the 1980s. It is no coincidence that Dragomoshchenko decided to invite a number of prominent Soviet linguists to participate, such as Vyacheslav Ivanov, Maxim Shapir, Suren Zolyan, and some others. During these same years, the problem of consciousness came to the forefront of scientific study: in linguistics, cognitive science, conceptual analysis, linguistics of altered states of consciousness, and the theory of metaphor. The mutual interest between Conceptualist and Metarealist poets and contemporary linguistics was as topical as it was long overdue.

The conference itself was described in the book *Leningrad*, published in the US in the wake of the trip by the four Language poets in attendance. It contains many references to the legacy of Russian Formalism. The authors admit that Formalism was a ‘treasure’ for the theoretical aspect of the Language school. The Formal school is associated here with a uniquely Russian approach to the poem as an object. In the American tradition, Objectivism was just an episode in the work of a small group of poets (Louis Zukofsky, George Oppen, Carl Rakosi and a few others), whereas Russian theory gave birth to a whole scientific school of objectivist analysis of artistic structure: “The unity of two projects — call them scientific and cultural — around the poetic adds up to a kind of myth

¹⁵ After visiting Russia in the 1980s, Clark Coolidge was working on a poem called “Russian Nights”. Based on his trips to Saint-Petersburg he has also written two books: *This Time We Are Both* (published by Ugly Duckling Presse in 2010) and *City in Regard* (unpublished).

of the object whose authority ultimately lies in a transcendent inherence” (Davidson et al. 1991: 37). What fascinates the American poets is the Formalists’ passion for scientism in the analysis of an artistic object as autonomous structure.

Barrett Watten often refers to Russian Formalism in his scholarly works, such as in Watten (2003). He projects the concept of literariness as ‘сделанность’ onto modern poetics not so much as an aesthetic principle, but as an ethical imperative: “Viktor Shklovsky’s notions of the ‘orchestration of the verbal material’, ‘defamiliarization’, and the ‘semantic shift’ have seemed to us thus not simply a question of art but one of ethics: the meaning of creative action in a context of some kind (literature, society) that cannot entirely be accounted for” (Davidson et al. 1991: 28)¹⁶. The Russian poets the Americans met in the late 1980s in the USSR seemed to defamiliarize their own tradition of defamiliarization. In late Soviet Leningrad, the Language poets perceived the city of OPOYAZ in its ‘formal contours’ as a lived rather than represented experience. OPOYAZ acted as a model of a utopian marriage of the American and late Soviet avant-gardes¹⁷.

When it comes to revisiting Russian Formalism in American innovative poetry, one cannot underestimate the importance of Roman Jakobson’s work in linguistics for Barrett Watten, Rosmarie Waldrop, Charles Bernstein and other Language poets in the 1970s — not just because of its genetic connection to the Formalist school, which was extremely important for them, but also in its updated version, expressed in the article “Linguistics and Poetics” (1960). Charles Bernstein noted that, among linguists, Jakobson had the most pronounced influence on him with his concept of poetic language as “verbal language that foregrounds its material (acoustic and syntactic) features, providing an understanding of poetry as less about communicating a message than an engagement with the medium of verbal language itself” (2016: 73). The reference here is to Jakobson’s conception of language functions laid out in “Linguistics and Poetics”. The title of Barrett Watten’s book of criticism, *Questions of Poetics* (2016), is characteristically a borrowing from Jakobson; namely, from his French-language monograph *Questions de poétique*.

In the “Linguistics and Poetics” article, one of Jakobson’s concerns was how the poetic function of language differs from its metalingual function (1960: [http](http://)):

It may be objected that metalanguage also makes a sequential use of equivalent units when combining synonymic expressions into an equational sentence: A = A (‘Mare is the female of the horse’). Poetry and metalanguage, however, are in diametrical opposition to each other: in metalanguage the sequence is used to build an equation, whereas in poetry the equation is used to build a sequence.

In poetic texts from the Language school, and especially in Bernstein’s poetry, poetic and metapoetic functions are often combined within the frame-

¹⁶ The terms ‘defamiliarization’ and ‘orchestration of the verbal material’ are taken from Shklovsky’s “Art as Device”; the term ‘semantic shift’ from his *Theory of Prose*.

¹⁷ Jacob Edmond proposed a very suitable metaphor for this kind of convergence — ‘common strangeness’ — in the title of his book (2012).

work of one text and even one utterance or line. This principle generates cross-cutting self-reference and metatextuality, as in the poem “This Line” (Bernstein 1999: 315):

This line is no more than an
illustration of a European
theory. This line is bereft
of a subject. This line
has no reference apart
from its context in
this line. This line
is only about itself.
this line is stripped of emotion.

The poetry of the Russian Futurists is perhaps the main foreign source of inspiration for Charles Bernstein, along with Osip Mandelstam, Andrey Bely, and Boris Pasternak¹⁸. Due to not only the formal experimental nature of Futurism, but also the political, revolutionary power of its poetics. Of the Russian avant-garde authors, Velimir Khlebnikov is particularly significant for Language poets. For Bernstein, Khlebnikov worked to transcend the boundaries of language and languages in his zaum poetry and contributed to the search for a universal language. Along with Joyce, Wittgenstein, Mallarmé and Beckett, Khlebnikov, Bernstein believes, is one of the heroes of the linguistic turn in the twentieth century. The ‘breakthrough into languages’ carried out by the Russian Futurian, brings poetry to the level of world-transforming knowledge and thinking, which is what American poets also strive for.

Bernstein’s poetry itself, however, bears little resemblance to Khlebnikov’s work. There is almost no lexical creativity in it, no rationalistic attempt to create a new ‘alphabet of the mind’. Rather, zaum or trans-sense is practiced through the transgression of discourse; as Ian Probst, Bernstein’s Russian translator, writes, “this is a search for meaning hidden behind divergent stereotypes, so-called common sense or official political rhetorics” (cit. in Bernstein 2020: 10). This is Khlebnikov read through the lens of Wittgenstein’s language games and Barthes’ and Foucault’s discourse matrices.

Khlebnikov’s traces are more visible in Ian Probst’s Russian translations of Bernstein’s verse; especially in the ones that involve creative word-formation in the target language. The poem “Fold”, for instance, is translated not as “Складка”, but as “Складень”, hinting at the Russian tradition of icon painting. English tautologies like ‘pet my pet’ turn into root crossings of different parts of speech: ‘пестую моего домашнего пестуна’; ‘пытаю свою пытку’; ‘вью свое вервие’, etc. Non-existent but plausible and comprehensible words are also used: ‘утишаю свою тихость’; ‘нарекаю свое рекло’; ‘распожужу свою погоду’ and the

¹⁸ In an interview with the Russian artist Natalia Fedorova (Bernstein 2021), in particular, he notes the relationship between the poetics of Osip Mandelstam and Louis Zukofsky. Bernstein translated poetry by Mandelstam, as well as Khlebnikov and Kandinsky.

like. Neologisms such as ‘утверждение’ or ‘трансегментальное плавание’ echo Khlebnikov’s principle of ‘скорнение’. Bernstein’s translator is doing important work on the mutual pollination of the two languages — not just a simple semantic borrowing, but a poetic transformation of a text in another language. English and Russian differ not only in their structure (analytical and synthetic), but also — in terms of poetic function — in the principle of text generation. This is especially evident in translations of Language poetry. A translator from Russian herself, Lyn Hejinian¹⁹ explains this radical difference not only as a feature of the movement of thought, but also as the foundation of thinking itself: “American English is a broad language with enormous horizontal freedom, and Russian is a deep language with enormous vertical freedom” (2013: 65). In interlingual English-Russian translations, the breadth of one language resonates with the depth of the other, opening up new dimensions of expressiveness.

Charles Bernstein is also influenced by the Russian avant-garde artists Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, and Wassily Kandinsky — both as visual artists and writers. A key term for this reception is *faktura*. For Bernstein, this is the creation of verbal objects for reflection. *Faktura* is what allows you to see form and function in their linkage, where reflecting on a poetic device becomes an implementation of the device itself. The development of the theory of *faktura* and form as such by the Russian Formalists had as much influence on Language writing as Formalist poetry itself. What Marjorie Perloff termed ‘the Futurist moment’, implying both the chronological (moment of time) and physical (moment of force) meanings of the term, is the “emblem of the most radical moment of the period” (Bernstein 2016: 64).

Bernstein also likes to quote Viktor Shklovsky, in particular his seminal idea of ‘laying bare the device’ (‘обнажение приема’) pronounced first in “Art as Device”. The title of one of Bernstein’s poems contains an explicit reference to Russian Formalism, as well as an even more explicit intertext with Marcel Duchamp: “BALLAD LAID BARE BY ITS DEVICES (EVEN): A BACHELOR MACHINE FOR MLA”. The manifesto-like treatise *Artifice of Absorption* is also inspired by the Formalist concept of *device* as defamiliarization. According to Alexei Parshchikov, this “poem-treatise in itself is replete with a demonstration of the techniques that it describes” (cit. in Bernstein 2020: 402). Bernstein’s key term *artifice* echoes the title of Shklovsky’s manifesto in English, “Art as Device”.

The neo-formalism of the Language poets was not the result of a doctrine straightforwardly received from the Russians, but the product of cultural transfer, in which Formalist concepts reached them through a different culture and in a different chronotope. The form here was no longer the flagship of the revolution but was placed in the neo-avant-garde tradition as a countercultural criticism of art. Bernstein sometimes mocks the form: ‘It is this: FORM IS NEVER MORE

¹⁹ She has translated from Russian two books by Arkadii Dragomoshchenko: *Description* (1990) and *Xenia* (1994).

THAN AN EXTENSION OF MALCONTENT. There it went, flapping, more USELESSNESS' (1999: 111). Brushing aside the neo-formalists, he ironically calls his personal movement 'nude formalism' (cf. his book *The Nude Formalism*, co-authored with Susan Bee), as if Formalism had descended from Duchamp's scandalous painting as a bride stripped bare by her bachelors.

For Barrett Watten, just like for Fredric Jameson, the social and oppositional function of art and the social dimension of Formalist pathos are more important. He calls this type of theory 'Social Formalism': instead of meaning and content being emptied and everything remaining the same, the social exists in its forms and is realized through them. Watten connects this point of difference with Bourdieu's thesis in "Essay on a Theory of Practice", which explores the difference between social formalism, identified with a structuralist methodology that Bourdieu calls 'objectivist', and social formalism, which is concerned with "temporal forms by which societies regulate themselves, and more generally, the way that social conceptual systems are enacted in time" (Watten 1987: 371). A more recent essay by Watten, "Language Writing's Concrete Utopia", illustrates this point by looking to contemporary protest movements and their literary manifestations, namely, the radical formalism of Language Writing in the post-Occupy era, which is thought of as "a critical intervention of radical form that opens up a space for agency and reflection and is generative of new possibilities, seen through the medium of language" (Watten 2015: 112). A 'politics of poetry' advocated by Language Writers acts as an opposition to the commodified society and capitalist power.

Shklovsky and the textual politics of Russian Formalists push language poetry to search for new models of avant-garde textuality in a broader syntax of cultural meaning. As Lyn Hejinian put it, "Russian Formalism (like 'Language Writing') was a Utopian undertaking, but, as Jameson points out, a powerful Negativity is fundamental to its theory, since it assumes that paradox and revolution are characteristic of literary life" (1995).

In an early essay from 1909, "The Magic of Words", Andrey Bely, a pioneer of language-oriented poetry and precursor to the Formalist revolution in Russian theory and poetry, wrote: "Humanity is alive as long as the poetry of language exists; *the poetry of the language is alive*. We are alive" (1994: 142, *emphasis original* — V. F.). By invoking a 'poetry of language', Bely emphasises language as such, capable of generating poetic speech and of word creation. But he looked even further in "Aaron's Rod", an essay written just as the 1917 revolution was taking place, heralding a "poetry of the word" as "the goal of a new literature". For him, it was no longer a question of the poeticisation of language, but of the linguistic transformation of poetry itself.

In the 1970–1980s, American Language poets learned a lot from the early Russian avant-garde (though probably not from Andrey Bely who had not been

extensively translated at that time), as well as from its leading theorists Roman Jakobson and Viktor Shklovsky. A passage from Charles Bernstein's text "Today's Not Opposite Day" seems to precisely address these avant-gardes from distant yet neighboring continents (2001: 75):

Four score and seven years ago our poets brought forth upon these continents a new textuality conceived in liberty and dedicated to the proposition that all meanings are plural and contextual. Now we are engaged in a great aesthetic struggle testing whether this writing or any writing so conceived and so dedicated can long endure. We are met on an electronic crossroads of that struggle. But in a larger sense we cannot appropriate, we cannot maintain, we cannot validate this ground. Engaged readers, living and dead, have validated it far beyond our poor powers to add or detract. That we here highly resolve that this writing shall not have vied in vain and that poetry of the language, by the language, and for the language shall not perish from the people.

Given that this piece was written around the year 2000, "four scores and seven years ago" falls around 1912–1913, the very years when poetry made a 'break-through into languages' in Russia and the United States. The last phrase from Bernstein's quote, stylized in the manner of the Gettysburg address, amazingly also echoes Andrey Bely's century-old prophecy about the coming 'poetry of language'.

REFERENCES

- Aristov Vladimir. (2013), "Interv'ju s Majklom Palmerom". *Inostrannaja literatura* 3 (2013): 229–232. <https://magazines.gorky.media/inostran/2013/3/stihi-intervyu-esse-zapisnye-knizhki.html>.
- Bely Andrey. *Simvolizm kak miroponimanie*. Moscow: Respublika, 1994.
- Bernstein Charles. *My way: speeches and poems*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bernstein Charles. *With Strings*. Chicago — London: University of Chicago Press, 2001.
- Bernstein Charles. "The Expanded Field of L=A=N=G=U=A=G=E". Bray Joe et al. (ed.). *Routledge Companion to Experimental Literature*. London: Routledge, 2012: 281–297.
- Bernstein Charles. *Pitch of Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Bernstein Charles. *Ispytanie znaka: Izbrannye stihotvorenija i stat'i*. Moscow: Russkij Gulliver, 2020.
- Bernstein Charles. "Interview with Natalia Fedorova", *boundary 2* 48 (2021): 4. <https://read.dukeupress.edu/boundary-2/article-abstract/48/4/65/232422/Interview-with-Natalia-Fedorova>.
- Code of Signals: Recent Writings in Poetics* (eds. Michael Palmer). Berkeley: North Atlantic Books, 1983.
- Coolidge Clark. *This Time We Are Both*. New York: Ugly Duckling Presse, 2010.
- Davidson Michael. "Discourse in Poetry: Bakhtin and Extensions of the Dialogical". *Code of Signals: Recent Palmer Michael* (ed.). *Writings in Poetics*. Berkeley: North Atlantic, 1983: 143–150.
- Davidson Michael et al. *Leningrad: American Writers in the Soviet Union*. San Francisco: Mercury House, 1991.
- Edmond Jacob. (2006), "Lyn Hejinian and Russian Estrangement". *Poetics Today* 27/1 (2006): 97–124.
- Edmond Jacob. *A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*. New York: Fordham University Press, 2012.
- Erlich Victor. *Russian Formalism: History and Doctrine*. The Hague: Mouton and Co., 1955.

- Feshchenko Vladimir. "Lingvocentrichnaja poezija v SShA i v Rossii: traektorii vzaimodejstviya". *Literatura dvuh Amerik* 1 (2022): 66–101.
- Feshchenko Vladimir. (2023a), "Ee zhizn, ili Tysyacheglazaya kniga". Lyn Hejinian. *Slepki Dvizhenija = Masks of Motion. Izbrannoe iz raznykh knig*. Moscow: Poliphem, 2023a: 7–22.
- Feshchenko Vladimir. *Russian and American Poetry of Experiment: The Linguistic Avant-Garde*. Leiden — Boston: Brill, 2023b.
- Grenier Robert. *Sentences*. Cambridge, Mass.: Whale Cloth Press, 1978.
- Hejinian Lyn. *Oxota: A Short Russian Novel*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2019.
- Hejinian Lyn. "An interview with Lyn Hejinian by Craig Dworkin", originally published in Idiom #3. Berkeley? 1995. <https://writing.upenn.edu/epc/authors/hejinian/roughly.html>.
- Hejinian Lyn. "Afterword". Viktor Shklovsky. *Third Factory*. Chicago and Normal, Illinois: Dalkey Archive Press, 2002: 99–105.
- Hejinian Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Hejinian Lyn. "Materialy". *Translit* 13 (2013): 60–65.
- Hejinian Lyn. "Drugie svyazi". *Flagi*, 2023. <https://flagi.media/piece/516>.
- Jakobson Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics". Sebeok Thomas A. (ed.). *Style in Language*. New York — London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology and John Wiley & Sons, Inc., 1960: 350–377.
- Jameson Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Lutzkanova-Vassileva Albena. *The Testimonies of Russian and American Postmodern Poetry*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Merrill Jessica E. "The North American Reception of Russian Formalism". *Central and Eastern European Literary Theory and the West* (eds. Mrugalski Michał, Schahadat Schamma, and Wutsdorff Irina). Berlin: De Gruyter, 2023.
- Palmer Michael. *Thread*. New York: New Directions, 2011.
- Perloff Marjorie. "How Russian Is It?". *Parnassus* 18/1 (1992): 186–209.
- Perloff Marjorie. "Russian Postmodernism: An Oxymoron?". *Postmodern Culture* 3/2 (1993): <https://muse.jhu.edu/article/27392>.
- Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (eds. Bann Stephen, Bowlt, John E.). Edinburgh: Barnes & Noble, 1973.
- Russian Formalist Criticism: Four Essays* (eds. Lemon Lee T., Reis Marion J.) Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Sandler Stephanie. "Arkadii Dragomoshchenko, Lyn Hejinian, and the Persistence of Romanticism". *Contemporary Literature* 46/1 (2005): 18–45.
- Silliman Ron. "Disappearance of the Word, Appearance of the World". Andrews Bruce et al. (ed.). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1984: 121–132.
- Silliman Ron. *The New Sentence*. New York: Roof, 1987.
- Silliman Ron. *The Age of Huts (compleat)*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 2007.
- Tripicciono Lidia. "Cold War Networks and the Scholarly Byt: How Russian Formalism Became an American Thing". *Slavic Review* 82/4 (2023): 949–970.
- Watten Barrett. *Plasma/Paralleles/"X"*. Berkeley: Tuumba Press, 1979.
- Watten Barrett. "Russian Formalism & the Present". Perelman Bob (ed.). *Talks. Hills* 6/7 (Spring 1980): 50–73.
- Watten Barrett. "Social Formalism: Zukofsky, Andrews, and Habitus in Contemporary Poetry". *North Dakota Quarterly* 55/4 (1987): 365–382.
- Watten Barrett. *The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- Watten Barrett. "Language Writing's Concrete Utopia: From Leningrad to Occupy". *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life* (eds. David Ayers, Benedikt Hjartarson, Tomi Huttunen and Harri Veivo). Berlin: De Gruyter, 2015: 99–122.
- Watten Barrett. *Questions of Poetics: Language Writing and Consequences*. Iowa City: University of Iowa Press, 2016.

Watten Barrett. *Ne to / Not This: Izbrannye teksty / Selected Writings*. Moscow: Poliphem, 2024.
 Wellek René. *Warren Austin. Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.

Шкловский Виктор. *Евгений Онегин: Пушкин и Стерн*. Берлин, 1923. [Shklovskij Viktor. *Evgenij Onegin: Pushkin i Stern*. Berlin, 1923.]

Владимир Фешченко

У ПОТРАЗИ ЗА ПОЕТСКОМ ФУНКЦИЈОМ.
 АМЕРИЧКА „ЈЕЗИЧКА ПОЕЗИЈА“ РЕВИДИРА РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ

Резиме

У раду се истражује утицај руског формализма на књижевне теорије и праксу „Језичке школе“ у америчкој поезији. Песнике ове школе формалисти су интересовали највише због везе с поезијом руског футуризма. Ипак теоријска мисао формалне школе била је једна од главних инспирација „Језичким песницима“ у залагању за нову језикоцентричну материјалну поетику. Теорија *онеобичавања* Виктора Шкловског и саме његове технике у књижевном писању имале су директан утицај на ЈезПо-ов осећај за књижевни стил и стратегије (у делима Лин Хецинијан, Барета Вотена, Рона Силимана, Чарлса Бернштајна и др.). Значај формалиста огледао се и у њиховој социјалној оријентацији: принципи МЛК-а и ОПОЈАЗ-а обновљени су у новим условима америчке алтернативне поетике 1970–1980-их. У чланку се такође разматрају одједи руског футуризма у неоавангардној америчкој поезији, као и дијалог између „Језичке поезије“ и руског постмодернизма (концептуализма и метареализма).

Кључне речи: руски формализам, америчка поезија, Језички песници, концептуализам, метареализам.

Василиса Шливар
Филологический факультет
Белградского университета
iolanthe.v@gmail.com

Vasilisa Šljivar
Faculty of Philology
University of Belgrade
iolanthe.v@gmail.com

ПАТАФИЗИКА СМЕХА ГЕННАДИЯ ГОРА GENNADY GOR'S PATAPHYSICS OF LAUGHTER

В статье блокадный стихотворный цикл Геннадия Гора рассматривается сквозь призму темы смеха. Пытаясь выжить в чудовищной реальности Ленинградской блокады, лирический субъект обращается к смеху, как свидетельству собственного присутствия. Однако жуткий смех, развивающий темы страха и безумия, канибализма, распада, смерти становится знаком порогового существования, «присутствия в отсуствии», исчезновения, дегуманизации. В фокусе анализа также несоответствие между ритмом и содержанием отдельных стихотворений, дополнительно усугубляющее непривычный «черный» комизм поэзии Гора, унаследованный от апсурдистского эксперимента Александра Введенского и Николая Заболоцкого.

Ключевые слова: смех, Геннадий Гор, блокада, присутствие, безумие, смерть.

This article examines Gennady Gor's poetic cycle through the prism of the theme of laughter. Trying to survive in the monstrous reality of the Leningrad blockade, the lyrical subject turns to laughter as an evidence of his own presence. However, the eerie laughter that elaborates the themes of fear and madness, cannibalism, decay, and death becomes a sign of threshold existence, "presence in absence," disappearance, and dehumanization. The focus of the analysis also lies in the discrepancy between the rhythm and content of individual poems, which further aggravates the unusual "black" comicism of Gor's poetry, inherited from the absurdist experiment of Alexander Vvedensky and Nikolai Zabolotsky.

Keywords: laughter, Gennady Gor, blockade, presence, madness, death.

Неожиданность темы смеха, как отправной точки для размышлений о поэтическом цикле Геннадия Гора никоим образом не умаляет ее значимости. Стихотворения пронизаны элементами комического, по-своему мо-

делирующими текст, чьим ядром является «блок-ада»¹; они призваны показать жалкую попытку трупа остаться человеком — попытку смеха.

Однако прочтение Гора сквозь призму аристотелевского определения смеха, как исключительно человеческой способности: «Из всех живых существ, только человеку свойствен смех» (Аристотель, кн. 3, гл. 10), грозит провалом, поскольку и человек в этих стихах не совсем человек, и смех не тот. Деградируя духовно и телесно до уровня крайне слабого, одереветневшего, опустошенного тела², стремительно превращающегося в «куклу»³, т. е. в труп, персонаж Гора меняет природу смеха: если раньше предполагалась его способность (воз-)рождать⁴, то в горовских апокалиптических образах вдруг наступившего ада ни о каком возрождении не может быть и речи. В смехе рождаются только для очередного этапа ретардации ума — для безумия, усугубляющего исключительно жуткую обстановку горя и страха, отчаяния, бессилия: «Смеется прохожий, упав на колени» (374)⁵; «А дочка смеется от страха/И плачет от смеха в постели» (416). Тема безумия дальше стремительно развивается посредством семантически маркированного мотива «хохота»: «Коровы бредут и бабы хохочут от горя» (372). Драматизм пороговой ситуации, неистовость реакций вкупе с неминуемой темой насильственной смерти, диктуют весь мотивный ряд, выстроенный по принципу градации — смех-хохот-свист: «Хохот в лесу. Мзда на мосту./Свист вонзившийся в похоть» (375); «Почуя/Меня в темноте, приятель хохочет./Но раз! И на мне и вынул уж нож./И хохот безумный, как олень недобитый» (407).

¹ Из названия текста Феликса Махова, в котором впервые опубликованы блокадные воспоминания 12-летней девочки Риты Малковой — «Блок-ада Риты Малковой». *Нева* 9 (2005).

² Ср. в книге Сергея Ярова *Повседневная жизнь блокадного Ленинграда*: «“Голод в начале обостряет восприятие жизни. Голова ясная, но очень слабая”, — вспоминал И. С. Глазунов. “Память как будто очищена, промыта чем-то. Видится все — до последней травки, до мельчайшего листика на рисунке обоев”, — читаем мы в записях А. И. Пантелева, относящихся к 1942 году. И. С. Глазунов: “Удивительная легкость перехода из одного состояния в другое. Оживают и материализуются образы прочитанных книг, увиденных людей, событий”. Но чем дальше, тем быстрее утрачиваются красочность, разнообразие и пластичность ощущений. “Очищенность” оборачивается опустошенностью, “промытость” — безразличием. “Что-то вышло из меня, из всех нас”, — так описывает это очищение переживший блокаду философ Я. С. Друскин. Он даже находит в этом пользу: человек свободен от суетных страстей, от погружения в “конкретность” — но чаще всего это заканчивается смертью» (Яров 2023: 119).

³ «Кукла» — это реалия блокадной жизни, обозначающая покойника, зашитого в одеяло или простынь. Гор включает в цикл этот мотив в качестве одной из ипостасей все трансформирующегося лирического персонажа, анаграммируя в нем мотив «кулака», в одноименном стихотворении.

⁴ Понимание смеха как знака, или говоря словами Проппа — «магического средства» создания жизни, характерно для разных культур. Ср. в книге Проппа *Проблемы комизма и смеха*, в тексте «Ритуальный смех в фольклоре».

⁵ Все цитаты из стихотворений Г. Гора приводятся по следующему изданию с указанием номера страницы в скобках: Гор Г. С. *Обрывок реки. Избранная проза (1925–1945). Блокадные стихотворения (1942–1944)*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.

Примечательно, что в приведенных стихотворениях топосом предстаёт именно лес — «сумрачный», обладающий умом и чувствами, т. е. уподобленный человеку: «И лес отдал часть чувств своих и часть ума» (391). Сохраняя типичную символику загадочности, мистичности, закреплённую за мифологемой леса, Гор все-таки отчасти меняет его функцию, делая лес очередным инструментом остранения — в этот раз пространства. Неожиданно врываясь в топос вымирающего города, лес (как и поле) сдвигает пространство в сторону природы, привлекая при этом ряд знаковых фольклорных мотивов: петуха, зайца, коня, филина, кукушки, сказки и т. д. Такой пространственный сдвиг вписывается в натурфилософские размышления поэта о расстворении человека в мире и следовательно о преодолении смерти. Тем не менее введение фольклорного пласта с идеей потенциального очищения и возобновления мира в собственных истоках не даёт результатов: «утро-петух» сдох зажаренным, «филин ухнул и погас» (388), сказка «на цыпочках возле постели» (369), «разодрана к черту» (372). Почти все фольклорные мотивы несут отпечаток распада, вещают об уничтожении, насилии, уродовании: «Жених сидит и ест невесту» (403); «и ведьмы насилуют папу» (376), кукушка скупно отмеряет будущую жизнь (390) отчаявшейся старушки и умирающей избушки, в самом деле, Бабы-яги и ее избушки на курьих ножках, утративших свои имена и роли в обстановке полной катастрофы (ср. в стихотворении «Избушка» [389–390]). Потеряв сакральность, лес становится закрытым местом убийства — «То не заяц, то режут ребенка в лесу» (408) и безумия, выраженного именно в истерическом смехе, сменившем гармонию птичьей песни⁶ — «Соловьи захохот в лесах» (373). Лес становится преддверием ада⁷.

Рассматривая блокадный антимир Гора как ад, над которым лирический субъект пытается смеяться, невольно вспоминается другой античный контекст — путешествие Мениппа в подземное царство. Связывая смерть и смех, Лукиан раскрывает тему свободы — духа и речи, как главной предпосылки для возрождения. Как раз освобождение впоследствии, в средневековье, становится важнейшей функцией смеха, понимаемого, как победа над «страхом перед всем освященным и запретным (“мана и табу”), перед

⁶ Стоит подчеркнуть, что мотив птицы в стихотворном цикле Гора несет сугубо отрицательный характер. Помимо уже выявленной связи с безумием, птица всегда обозначает или врага, или смерть. Ср. в стихотворениях «Я немца увидел в глаза»: «То птица сидела с человеческим лицом, / Птица ночная в военной шинели / И со свастикой на руках» (371); «Люди которые снятся»: «Птицей об птицу разбиться» (399).

⁷ Трактовка леса как входа в мир мертвых, как границы между потусторонним и посюсторонним мирами, а также как пространства, окружающего ад восходит к мифологическим представлениям. Ср. в энциклопедическом словаре *Мифы народов мира*: «Лес — одно из основных местопребываний сил, враждебных человеку <...>; через лес проходит путь в мир мертвых. <...> Согласно поверьям селькупов, в лесу расположен вход в нижний мир; мир мертвых — это тундра, окаймленная кедрами, или мыс, поросший кедровым лесом. Образ непроходимого девственного леса, окружающего входы в ад — подземное царство мертвых характерен также для греческой и римской традиций и Вергилия» (МНМ 1994, т. 1: 49).

властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что страшнее земли» (Бахтин 1965: 104). Но такое коротковременное праздничное освобождение предполагало, что на земле — «родной матери» — «не может быть ничего страшного, как не может его быть на материнском теле, где кормящие сосцы, где рождающий орган, где теплая кровь» (Там же: 105). У Гора все наоборот. Ничего страшнее происходящего на земле нет. Мертвое материнское тело становится едой для детей и крыс⁸, грудь предлагает теща-смерть, «и в жилы мертвые уж не вернется кровь» (394). Смех бессилен перед чрезмерным злом; вместо растворения, перерождения зла в смехе в процессе осознания, умирает сам смех⁹: «Но смех уж застыл и остыла любовь» (379).

Отказываясь от четкого подразделения смерти и смеха, т. е. трагического и комического, Гор ближе к лукиановскому Мениппу, но он далеко от его освобождения в смехе. Менипп, по словам Харона постоянно высмеивает всех и все, поет, когда другие плачут, безгранично свободен. В стихах Гора не слышно этого звонкого, отрешенного смеха. В отличие от Мениппа, здесь не только один лирический персонаж смеется; жуткий смех пронизывает весь ад на земле, поскольку лирический персонаж не остается в стороне — в жизни и свободе — а полностью растворяется в катастрофе антимира. Рабски прикованное к своему блокированному существованию, лирическое я ступает за пределы сознания, превращаясь то в других человекотрупов, то в животных, то в предметы. Вереница метаморфоза, совершаемого за счет взаимозамещения всего всем в области бессознательного, венчается превращением в слово. Остраняющая рассредоточенность лирического персонажа сопровождается рассредоточенностью слова в лоне бессмыслицы. Именно тут, в абсурдной глухоте слов друг к другу, в их разъединенном соединении, зарождается странный смех.

Глухоту слова и вытекающий из нее комизм, Гор достигает, пользуясь типичными приемами исторического авангарда, расшатывающими текст и отодвигающими смысл на второй план: лексическими повторами, скорением, соединением на синтаксическо-семантическом плане несоединимых слов, отказом от знаков препинания, заменой по оппозиции живое-

⁸ Ср. в книге Сергея Ярова *Блокадная этика: представления о морали в Ленинграде 1941–1942 гг.*: «Главным средством спасения детей стал обход квартир. Документы об этом — описания трупов давно умерших родителей, у которых пытались согреться и которые обгладывали одичавшие дети, дошедшие до последней степени дистрофии, описания покрывавших их вшей и крыс, обгладывающих их самих, — читать особенно трудно» (Яров 2021: 415).

⁹ Ср. в книге Л. В. Карасева *Философия смеха*: «Зло впервые умирает, растворяется, перерождается в смехе, и именно в этот миг начинает свой отчет история Homo ridens» (Карасев 1996: 33). И в другом месте: «если бы осмеиваемая вещь была насквозь пропитана злом, то смех, по крайней мере тот, какой мы знаем, был бы пред ней бессилен. Надобно помнить о том, что смех, при всем его могуществе, может противостоять далеко не всему злу, а весьма ограниченной его части — той самой его мере, которая была оговорена еще в аристотелевом определении» (Там же: 31).

мертвое, ассоциативными рядами, номинативными перечислениями. Важной вехой поэтического эксперимента, участвующей в сотворении комического эффекта, предстает также ритм. Отдельные стихотворения написаны в шуточной, игровой манере, напоминающей детские стихи обэриутов, например: «Лес мне руку подает», «Филин ухнул и погас», «Туча песню застучала», «Не ешьте мне ногу», «Плыл кораблик на боку». Используя смеховую форму считалок, частушек, прибауток Гор наполняет ее не просто трагическим, но крайне возмутительным, шокирующим содержанием, вещающим о дегуманизации, о насильственном уничтожении человеческого существа на всех уровнях. Порождающим жуткий смех несоответствием формы и содержания, совмещением ритма и рифмы детской лирики с абсурдными и сюрреалистичными сценами антимира, Гор вторит «чинарю авторитету бессмыслицы», предельно усугубляя его приемы.

Так, в стихотворении «Не ешьте мне ногу» лирический персонаж в форме драматического заклинания пытается сохранить собственное тело, т. е. жизнь. Отстаивая точно определенные части тела — ногу, язык, руку, бедро, глаз, ухо, нос, жену Веру, он поднимает ряд тем, существенных для представления блокадной жизни: канибализм, телесное расчленение, тщетность молитвы и безнадежность веры. Стихотворение заканчивается сюрреалистичной словесной картиной, выполненной в гротескном духе, по сути трагической, поскольку подтверждает превращение человека в еду:

«Вы немцы, не люди
Ваш Гитлер — творог.
Пред вами на блюде
Протухший пирог.
И в том пироге
Я с женою лежу
На немцев с тревогой
С пироги гляжу» (417).

Тема смеха в связи с телесным насилием развивается и в стихотворении «Плыл кораблик на боку» (381–382) — самом наглядном примере детской лирики в цикле Гора. Наделяя кораблик человеческими способностями, поэт делает его одним из лиц лирического персонажа; из его угла «видим» все происходящее. Строя стихотворение по кинематографическому принципу монтажа, вкраплением лейтмотива, касающегося кораблика, в различные сцены-случаи, происходящие параллельно то ли на корабле, то ли на суше, Гор создает двуплановую структуру, покоящуюся на оппозиции динамики — движущегося кораблика, одолевающего условное, все меняющееся пространство: он плывет то из Китая, то из Тамбова, то из Парижа, и статики — сцен, наблюдаемых корабликом. Структура оказывается кольцевой, конечные строки возвращают к началу, подчеркивая нескончаемость движения кораблика в неизвестном направлении: «Плыл кораблик на боку / Из Китая, из Баку». Помимо равнодушия к антимиру и его прояв-

лениям, такая структура в очередной раз указывает на нескончаемость вымирания — кораблик ведь плывет «на боку», поваленным.

В сценах-случаях задействовано множество фольклорных мотивов, и даже поэтологом, словно призванных провозгласить, установить жизнь: поп, самовар, карась, князь, пирог, петух, меч, корова, кинжал, черт. Однако все эти мотивы даны в искаженном, сугубо заземленном контексте, отражая зловещий антимир безнравственности, пошлости и уничтожения, главными участниками которого являются типичные герои поэтики Гора: поп, девица и корова. Будучи сугубо отрицательным персонажем в словесном мире поэта¹⁰, поп и здесь показан принижено, лишенным духовности: «с самоваром на полу», «с ногами в ухе/И с женою пополам», весьма похожим на блоковского попа из поэмы *Двенадцать*¹¹, что прочитывается в строке, предлагающей его штриховой портрет: «поп лежит на брюхе». Лежит и девица, властная как князь, с карасем — прямой отсылкой к знаковому одноименному стихотворению Н. Олейникова. Сам факт, что все персонажи или лежат, или сидят указывает на утрату вертикального положения, чем дополнительно подчеркивается их падение, т. е. ретардация мира. В отношении девицы Гор создает весьма сюрреалистичные сцены, выдвигающие на первый план исключительно плотскую природу человека: «У девицы в моче Вали/Три кобыли ночевали», сопровождаемую эротическо-канибалистическими аллюзиями: «У девицы между ног/Треугольник и пирог», абсурдными образами низвержения принципов добра, рождения, цикличности: «У девицы между рук/Сдох зажаренный петух» и предательства «У девицы между плеч/Ждет с запиской меня меч». Не мудрено, что девица в итоге оказывается птицей — еще одним горовским знаком хтонического: «У девицы между перьев», причем огромной — между перьями «Спят Ловушкин и Савельев»¹².

Введением лирического персонажа: «Я сижу с руками тож/И точку ногами нож», усиливается абсурд зловещей обстановки. Мотив ножа¹³ реализуется в следующей сцене-случае, в убийстве коровы Веры. Помимо двойного религиозного контекста, задействованного именем священного животного, здесь очевиден очередной образ тотального крушения мира —

¹⁰ Ср. в комментариях Андрея Муждабы в гилеевском издании цикла: «В ранней прозе Гора поп — парный кулаку однозначно негативный персонаж (см., например, роман *Корова*)» (Гор 2012: 145).

¹¹ Ср. у Блока: «А вон и долгополый —/Сторонкой — за сугроб.../Что нынче невеселый,/Товарищ поп?//Помнишь, как бывало/Брюхом шел вперед,/И крестом сияло/Брюхо на народ?» (Блок 1960: 348).

¹² Возможно, фамилией Савельев, Гор отсылает к детским стихам Леонида Липавского, поскольку он подписывал их именно этим псевдонимом.

¹³ А. Муждаба в комментариях предлагает спорную трактовку мотива ножа: «Нож у Гора отсылает к имплицитно присутствующему в стихах мотиву ритуального жертвоприношения» (Гор 2012: 137). Такое прочтение сомнительно, поскольку жертвоприношение подразумевает существование связи с Богом и надежду на спасение, тогда как в стихотворениях постоянно подчеркивается духовное убожество человека и беспросветность его бытия.

священную корову, которой Гор в своей поэтике отводит немалую роль¹⁴, заодно отсылая к бурятскому детству, насильственно убивают. В заключительной сцене происходит метаморфоз: девица становится красоткой, нож — кинжалом. Разложение девицы отмечается через мотив чесотки, апеллирующий к телесному распаду. Поэтологема кинжала, в свою очередь, привносит ключевую мифопоэтическую символику, уходящую корнями в романтизм, в стихи Пушкина и Лермонтова, находящие свое отражение также в поэзии Брюсова, а именно, поэта-пророка, чей стих-кинжал «как божий дух, носился над толпой / И, отзыв мыслей благородных, / Звучал, как колокол на башне вечевой / Во дни торжеств и бед народных» (Лермонтов 2014: 291). Становясь атрибутом девицы-красотки, мотив кинжала актуализирует горовское понимание этого персонажа как одной из ипостасей поэзии. Заканчивая последнюю сценку строкой «черт ее меж ног зажал», Гор выходит в область иррационального, маркируя демонологическим мотивом черта немислимое зло, зажимающее чехоточную девицу, т. е. блокирующее разлагающееся поэтическое слово.

Динамические стихотворения чередуются с замедленными, элегическими тонами, предвещающими полную статику — вестницу смерти. Подобное колебание ритма передает пульсацию стихотворного цикла в целом. Однако свидетельствует ли эта пульсация о том, что слово все еще живо? При всем новаторстве, осуществляемом в лучших традициях авангарда, попытка поэзии потечь, посмеяться оказывается тщетной. Поэтическое слово Гора, в отличие от слова обэриутов, в лоне языкового эксперимента не становится отрешенным, а наоборот, замерзает. Нет восстановления первоначальной, магической функции слова, соединяющей в себе все начала (в том числе трагическое и комическое), заключающей в себе потенцию к сотворению новых миров. Нет обещанного Введенским «спасения в превращении»¹⁵. Нет возрождения. Остается лишь корчащееся в предсмертных мучениях слово, колебанием ритма скорее свидетельствующее о конвульсиях обреченной поэзии обреченного мира¹⁶.

¹⁴ Корова является главным образом первого крупного произведения Гора — одноименного экспериментального романа 1929–1930 гг., повествующего о коллективизации.

¹⁵ Ср. в произведении А. Введенского *Кругом возможно Бог*: «И в нашем посмертном вращении, спасенье одно в превращении» (Введенский 1993: 149).

¹⁶ Конвульсивной поэзию Гора определяет также А. Рясов в работе: «Андрей Платонов: истина и конвульсивное слово». Неожиданно рассматривая уникальный своеобразный язык Андрея Платонова сквозь призму концепта «конвульсивной плоти» Мишеля Фуко, автор вполне справедливо наглядным примером «конвульсивного языка» приводит стихотворный цикл Гора, подчеркивая его произвольность, непредсказуемость, а также интуитивное, сенсильное начало как основополагающее для подобного вида творческого акта: «Стихи Гора, написанные в 1942–1944 годах, — это сопротивление языка вторжению калечащей действительности, которое, несмотря на всю свою нечленораздельность, предстает как скрупулезная документация путешествия в ад. Мы не знаем и никогда не узнаем, как были “сделаны” эти стихи, метод сочинения не поддается реконструкции, если, конечно, сам термин “метод” уместен. Но здесь становится ясно, какой ценой достигается подлинное языковое чужеземство: оно подступает к тому, что нельзя продумать, но можно пережить» (Рясов, в печати).

Прочтение цикла в таком контексте оправдывает также сама природа горовского стиха. Это чаще всего лишённые метафорических оборотов, почти прозаические высказывания, нанизанные друг на друга по принципу приема номинативных перечислений, разрастающегося до уровня целой строки. Пользуясь довольно аскетическими поэтическими средствами, Гор запечатлевает происходящую вокруг и внутри себя катастрофу, разбивая ее на отдельные моменты-взгляды лирического персонажа, связанные или ситуативно, или никак. Дробность текста можно рассматривать двояко: с одной стороны, как отражение фрактальности распадающегося мира и каталепсии времени вследствие блокады, с другой — как знак разъединения строк внутри стихотворения, т. е. отчуждения стихотворения в себе самом, порождающего абсурдный смех — зловещую реакцию на (само-) отчуждение лирического персонажа.

«У девушки птичья губа.
Сервантес идет в сельсовет.
В двенадцать завyla труба.
Заике не дали обед.
В двенадцать завyla труба.
И парень по девушке грубо.
На крыше желтеет трава,
Да девушка — птичья губа
На поезд враскачку без груза.
А в озере гром и осока
Да гуси на небе высоко,
Сервантес, обед и труба,
Да девушки птичья губа¹⁷» (410).

Аскетизм стиха здесь соответствует поверхностности взгляда. Утрачив способность рефлексии, поскольку «душа окаменела»¹⁸ и сознание теряется, лирический персонаж невпопад перечисляет голые факты, увиденные по-обэриутски «голыми глазами», словно дзигавертровский хроникер. Гор практически своим плоским словом-саблей¹⁹ в хармсовском ключе регистрирует руины мира, дополнительно его расшатывая. «Регистрация мира — поэзия — есть на самом деле разрушительный акт страшной силы: субъект должен превратить в пыль объект, то есть превратить его в сумму мельчайших единиц, чтобы впоследствии объединить в единое целое» (Жаккар 1995: 91). Гор именно на таких основах создает поэтику разрыва,

¹⁷ Ср. к примеру в стихотворении, открывающем цикл: «Красная капля в снегу. И мальчик/С зеленым лицом, как кошка./Прохожие идут ему по ногам, по глазам./ Им некогда. Вывески лезут:/Масло, Булки, Пиво,/Как будто на свете есть булка» (367).

¹⁸ Ср. в стихотворении «Сезанн с природы не слезая»: «Душа и человечье тело/ И небо вдруг окаменело» (423).

¹⁹ Ср. в книге Жаккара *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, в главе «Измерение вещей»: «Сабля становится метафорой поэтического языка и, без сомнения, восходит к древности, приводя нас к христианской теме слова Божьего — “острее всякого меча обоюдоострого”» (Жаккар 1995: 92).

только объект теперь оказывается уже полностью разрушенным, изуродованным, а вера в повторное обретение изначальной чистоты единства в разложении — тщетной: «нету в слове сердца» (396), «и рот уже отъели крысы» (384).

Обломки строк, нарочитые прямолинейность и натуралистичность высказываний, острабяющая рассредоточенность лирического персонажа наряду с постоянным обращением к теме изобразительного искусства, выдвигают на первый план визуальный пласт поэзии Гора. Тонкий комизм, возникающий вследствие условности и несуразности поэтических образов, уходит корнями в лубочную эстетику, перекочевавшую к Гору от Хармса и Заболоцкого, и соответствующую обэриутской поэтике простого действия. Как и Заболоцкий, Гор посредством демегафоризации, необъемности, угловатости фигур, приближает «словесный лубок», с одной стороны, к детскому рисунку, наивностью образов апеллируя то ли к усиливающейся инфантильности деградирующего ума, то ли к цельности изуродованного мира в раннем детском восприятии. С другой стороны, визуальный ряд легко прочитывается в ключе авангардной живописи, в частности, неопримитивизма.

Тут, прежде всего, следует упомянуть связь с примитивным творчеством художников-северян, в частности, ненца Константина Панкова, чьим главным поклонником и исследователем стал именно Геннадий Гор: «в поэзии Гор нередко пытается буквально воспроизвести некоторые изобразительные средства, которыми в живописи пользовались художники народов Севера, в частности Константин Панков. В первую очередь это касается композиции, построения пространственных отношений, ритмической организации текстов» (Муждаба 2011: 244). Синкретизм и архаика полотен, апеллирующие к художественному преодолению онтологических категорий времени и пространства в лоне цельного мифологического сознания, бесспорно повлияли на поэтику Гора, вписываясь в его размышления о языке как духовной биосфере. Оттуда и слова поэта о резонансе словесных поисков Хлебникова в творчестве Панкова: «Панков едва ли знал что-нибудь о Хлебникове и я не хочу их сблизать хотя они оба были переводчиками с языка природы на язык человека. Разница между ними была в том что один хотел выведать у природы тайну времени, а другой тайну пространства» (Гор 1978: 167).

Как раз в духе натурфилософии и самовитого слова и выдержано стихотворение, посвященное ненецкому живописцу. Но несмотря на все счастье Панкова, «что нашел подкову» (391) и помощь самого умного художника — зимы, наряду с лисой, лесом и рекой²⁰, передающую соединение субъекта и объекта в творческом акте, картина изображает блокаду жизни — человек становится пнем, красота замерзает:

²⁰ Реверберация натурфилософского контекста прослеживается и в других стихотворениях, где художниками предстают животные: «И конь как Тициан рисует мне копытом» (400); «Ворона взмахом крыла пишет в небе картину» (401).

«А на картине застыли воды
 И горы уж не пишут оду.
 Олень бежит, проткнув себя сквозь день,
 Но то не день и не олень, Елена.
 Олений рот покрылся пеной.
 То человек иль пень,
 Панков иль пан
 Или в снегу тюльпан» (391).

Примечательно, что, думая о литературе, а именно, рассматривая прозу Добычина, Гор сравнивает ее с пуантилизмом Сера²¹. Сам же он, однако, своим поэтическим экспериментом уходит дальше добычинского остранения — в точность и бессвязность, диктуемые разорванностью и опустошенностью блокадного бытия. Учитывая приемы превращения, взаимозаменяемости, монадности, овеществления отвлеченных понятий, горовскую фрактальную образность, коренящуюся в идее возврата к миру через растворение в нем, скорее следует отнести к попытке словесной кристаллизации мира посредством аналитического метода Филонова, сопряженного с натурфилософскими идеями, с учениями о биосфере и космосе Вернадского и Циолковского. Но и эту параллель надо оговорить, поскольку кристаллизация в горовской визуализации блокадной катастрофы оборачивается расколотостью — нет единства, нет предполагаемого преодоления смерти. Полное натурфилософское растворение в мире, обладающее творческой потенцией, сменяет полное равнодушие в нескончаемом умирании — по Бергсону, важное условие для смеха²². Оба пути, обещающие возрождение, заходят в тупик. Тупик — вот место блокадного антимира Гора, в котором невпопад звенят осколки истерического смеха безысходности — «Как будто нельзя умереть» (390).

В этом судорожном смехе ополоумевшего, в необычайном юморе, парадоксальным образом соединяющем в себе, как писал Гор, «злое с добродушным, смешное с грустным, минутное с вечным, единичное с всеобщим» (Там же), кроется тоска поэта по убитому духу, тоска по человеку. Разрозненное, остраненное слово Гора смеется, умирая. Утратив способность к перформативности и перерождению, оно умудряется фиксировать образы невиданной трагедии. Фантастическими, гротескными, уму непостижимыми картинами вымирания, калечения, гниения, резания, антропофагии, уничтожения, поэт вторит онирическим механизмам организа-

²¹ Ср. в «Замедлении времени»: «Проза Добычина чем-то напоминала живопись знаменитого французского импрессиониста и пуантилиста Жоржа Сера, в которой поэзия современного ему города причудливо совмещалась со зло и четко, почти карикатурно очерченными фигурами мелких буржуа» (Гор 1978: 163–201).

²² Ср. в книге *Смех* (1912): «Отметим, далее, такой, не менее достойный внимания признак, как *нечувствительность*, сопровождающую обыкновенно смех. По-видимому, комическое может возыметь воздействие, только если коснется совершенно спокойной, уравновешенной поверхности души. Равнодушие — его естественная среда. У смеха нет более сильного врага, чем переживание» (Бергсон 1992: 12).

ции пространства и времени. Картина искажается переплетением временных модусов, карикатурным совмещением рационального и иррационального, загадочностью. Абсурд перетекает в сюрреализм²³.

Вдруг оказавшись в вакууме смерти, brutally искривляющем действительность до такой степени, что ее и себя в ней нельзя даже помыслить, сознание не выдерживает, рассыпается. Слово, сон и смех выступают своеобразной попыткой эскапизма в бессознательное. Но даже эта попытка оказывается чудовищной, оборачиваясь искушением. Искушает былая светлая жизнь, грезами о звонком смехе матери, о цветущей весенней яблоне, о любви и реке-девочке, струящейся, гремящей по камням. Искушает жизнь настоящая, беспросветная, извращенными и оттого в сюрреалистическом ключе комическими формами нескончаемого умирания, своей продолжительностью подающего ложную роковую надежду на желаемую смерть:

«А нож все ползет, и все режет
И режет и нежит и режет,
А нож все ласкает жестокий
Как дети, острый и нежный.
И двое стоят и смеются бесстыдно
И смотрят в тебя как будто им видно
Душу твою, светлую ветку.
То ветку живую срубили бездушно.
Зарезали девушку» (379).

Корни жуткого враждебного смеха Гора в смерти. «Мы не выдумали смех, он приходит словно враг», пишет Заболоцкий, своим черным карнавалом практически предвосхищая горовскую эстетику ужаса, в которой смех выступает таким же искусителем как смерть. Тесно сопряженные, смех и смерть нередко соблазняют лирического персонажа похотью, чем Гор отсылает не только к «Искушению» (1929) и вообще поэтике Заболоцкого, а также к эротическо-танатическому комизму Введенского (ср. к примеру поэму *Куприянов и Наташа*). На этом месте стоит обратиться к стихотворению «С веревкой на шее человек в огороде» (416), где в жестокую гибель семьи — отца повесили, мать распяли, дочь увели — влетается смех. Сперва связанный со страхом и неотъемлемый от плача, смех, в итоге превращаясь в хохот, по мере «остывания сердца» от невыносимого бедствия, становится знаком безумия, преподнесенного в эротическом контексте:

«А дочка смеется от страха
И плачет от смеха в постели.

²³ Ср. в стихотворении «Лес мне руку подает», в котором также прослеживается возможная отсылка ко зловещему сну пушкинской Татьяны: «Лес мне руку подает, / Лес мне открывает двери. / Вот и сени. Сени — сон. / В окна смотрят гости-звери. / А хозяин кислый сом / Рыба с головою дамы / То вильнет бедром, намаслен / То укусит без обмана, / То ударит, то пихнет / То поджарит с луком в маске. / А хозяин сонный сом, / Вот уж душу прячет в жмурки, / А хозяин скользкий сон / В уши, в нос храпит в затылке» (387).

И сердце остывшее от стыда
 От боли, от воли, с тоски
 Безумное сердце бесстыдно.
 И дочка смеется лаская
 Того кто убил ее мать.
 И дочка хохочет с руками на шее
 У того, кто на шею отцу примерил петлю» (416).

Однако несмотря на всю преемственность обэриутов, Гор, в отличие от их космогонической поэтики, остается в безысходности хаоса, что дополнительно подтверждается строками о неожиданном исчезновении первоосновы жизни, замыкающими весь цикл: «Вдруг море погасло./И я/ Остался без мира,/Как масло» (423). Увы, мир-язык Гора не мерцает, а гухнет, все возвращая лирического персонажа к разбитому корыту и зарытым друзьям, хороня его в крайне отчужденное и опустошенное засмертное не-бытие. Если по отношению к обэриутов еще можно говорить об автоэпатажном экзистенциальном смехе, как одном из главных инструментов в попытке искусства выявить и преодолеть надвигающиеся ужасы жизни, то у Гора подобное определение утрачивает смысл. Жизнь уже настолько брутальна, настолько задавлена катастрофой, что, казалось бы, единственной надеждой остается смерть.

«И друг рассмеется забытый, зарытый,
 Успев стать отцом, но мужем не став.
 И друг рассмеется зарытый, не зная
 Где ноги твои, что ласкал, не устав,
 Где руки твои, свои руки ломая.
 Завяли глаза и руки засохли давно» (384).

В этой типичной картине горовского хаоса, совмещающего мир мертвых и мир живых, говоря словами Нанси, «череп смеет бессмертье». Загадочный засмертный смех выступает знаком приобретения бессмертия в смерти: «Этот смех — это знание — не насмешка перед лицом трагедии смерти и искусства. Это взгляд, сосредоточенный на самой трагедии, в ее трагической истине: а именно, что бессмертие приходит только со смертью и как сама смерть. Смех есть знание этой истины. Но он не знает ее как содержание знания. Это смеясь он познает ее, смеясь, смех есть эта истина. Она раздражается вместе с ним, и от одного и того же взрыва истина отступает в смех, в “смутное мерцание тайны”. Вот почему смех остается таинственным — более того, он выставка тайны» (Нанси 1997). Однако что за бессмертие достигает лирический персонаж Гора? Все то же вымирание. Очередную юдоль плача за убитой возлюбленной, «в природе безумной до гроба» (414), где на улицах нет неба (412), где «безбровые реки и горы без смеха» (412), «И все как гром и как стрела./ Душа и человечье тело/И небо вдруг окаменело» (423)²⁴.

²⁴ Ср. в стихотворении «И Гоголь уже не течет, не стремится рекою», где засмертный смех предстает тщетной надеждой на воскресение, понимаемое в натурфилософском

Опыт жестокого уничтожения порождает ужасный смех, поскольку предполагаемое тотальное растворение в хаосе, парадоксально, оказывается невозможным, недоступным; лирический персонаж застывает в не-бытии. «На той стадии, до которой добрался я, покровы мира выворачиваются как перчатки: очевидное становится абсурдным, свет — черная пелена, а ослепительное солнце спит по ту сторону моих глаз» (Домаль 2012: 177), пишет Рене Домаль в тексте «Патафизика и явление смеха» (1929), опережая опыт Геннадия Гора. «Жуткий смех» Домалья, не знающий радости, пронизанный рыданиями, такое же выражение человеческого отчаяния, как и смех Гора; это патафизический смех — «глубокое осознание абсурдной двойственности, которая не может не бросаться в глаза; в этом смысле он является единственным человеческим выражением единства противоположностей (и, что примечательно, выражением на универсальном языке). Точнее, это рывок субъекта, несущегося, опустив голову, на противостоящий объект, и в то же время подчинение этого акта любви немислимому и трудно воспринимаемому закону, который мешает реализовать себя полностью и мгновенно; тому самому закону становления, согласно которому смех как раз и рождается в своем диалектическом движении:

я — Универсальный, я разрываюсь;
 я — Частный, я сжимаюсь;
 я становлюсь Универсальным, я смеюсь» (Там же: 169).

Но все дело в том, что даже такой смех в расколоте брутальном антимире Гора застывает.

Трагизм жизни блокирует и смех, и слово, и смерть, становящиеся средством отражения агонии. Словно отвечая на известный вопрос Адорно, поэзия Гора оборачивается свидетельством в хайдеггеровском ключе, уподобляясь слову Гельдерлина — «опаснейшему из имуществ человека», данному ему, «чтобы он свидетельствовал о том, что он есть». Смех вторит поэтическому слову, являясь репрезентацией порогового существования; он — «ни присутствие, ни отсутствие. Он подношение присутствия в его собственном исчезновении» (Нанси 1997). Другими словами, рассредоточенный смех горовского поэтического эксперимента предстает попыткой подтвердить присутствие, однако не в возрождении, а в отсутствии — в вырождении.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990.
 Бергсон Анри. *Смех*. Москва: Искусство, 1992.
 Блок Александр. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы (1907–1921). Москва — Ленинград: Гос. издательство художественной литературы, 1960.

ключе: «И Ганс Кюхельгартен рассмейся / С червями во рту и с железом в глазницах, / С землей в груди и с травой в бороде» (385).

- Введенский Александр. *Полное собрание произведений*. В 2 т. Т. 1. Москва: Гилея, 1993.
- Гор Геннадий. *Красная капля в снегу. Стихотворения 1942–1944 годов*. Москва: Гилея, 2012.
- Гор Геннадий. *Обрывок реки. Избранная проза 1925–1945. Блокадные стихотворения 1942–1944*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.
- Гор Геннадий. «Замедление времени». Гор Геннадий. *Волшебная дорога*. Ленинград: Советский писатель, 1978: 163–201.
- Домаль Рене. *Великий запой: Роман; Эссе и заметки*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2012.
- Жаккар Жан-Филипп. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995.
- Карасев Лев. *Философия смеха*. Москва: РГГУ, 1996.
- Лермонтов Михаил. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома, 2014.
- Муждаба Андрей. «Миф как спасение: живопись народов Севера в блокадных стихах Г. С. Гора». *Седьмая международная летняя школа по русской литературе / Сборник статей*. Санкт-Петербург: Свое издательство, 2011: 240–246.
- Нанси Жан-Люк. «Смех, присутствие». *Комментарии* 11 (1997).
- Пропп Владимир. *Проблемы комизма и смеха*. Москва: Лабиринт, 2002.
- Рясов Анатолий. «Андрей Платонов: истина и конвульсивное слово» (в печати).
- Яров Сергей. *Повседневная жизнь блокадного Ленинграда*. Санкт-Петербург: Европейский университет, 2023.
- Яров Сергей. *Блокадная этика: представления о морали в Ленинграде 1941–1942 гг.* Санкт-Петербург: Европейский университет, 2021.

REFERENCES

- Bahtin Mihail. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennansa*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990.
- Bergson Anri. *Smeh*. Moskva: Iskusstvo, 1992.
- Blok Aleksandr. *Sobranie sochinenij*. V 8 t. T. 3. Stihotvoreniya i poemy (1907–1921). Moskva, Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1960.
- Domal' Rene. *Velikij zapoj: Roman; Esse i zametki*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2012.
- Gor Gennadij. *Krasnaya kaplya v snegu. Stihotvoreniya 1942–1944 godov*. Moskva: Gileya, 2012.
- Gor Gennadij. „Obryvok reki“. Gor Gennadij. *Izbrannaya proza 1925–1945. Blokadnye stihotvoreniya 1942–1944*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2021.
- Gor Gennadij. „Zamedlenie vremeni“. Gor Gennadij. *Volshebnyaya doroga*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1978: 163–201.
- Karasev Lev. *Filosofiya smeha*. Moskva: RGGU, 1996.
- Lermontov Mihail. *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 1. Stihotvoreniya. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma, 2014.
- Muzhdaba Andrej. „Mif kak spasenie: zhivopis' narodov Severa v blokadnyh stihah G. S. Gora“. *Sed'maya mezhdunarodnaya letnyaya shkola po russkoj literature. Sbornik statej*. Sankt-Peterburg: Svoje izdatel'stvo, 2011: 240–246.
- Nansi Zhan-Lyuk. „Smeh, prisutstvie“. *Commentarii* 11 (1997).
- Propp Vladimir. *Problemy komizma i smeha*. Moskva: Labirint, 2002.
- Ryassov Anatolij. „Andrej Platonov: istina i konvul'sivnoe slovo“ (v pechati).
- Vvedenskij Aleksandr. *Polnoe sobranie proizvedenij*. V 2 t. T. 1. Moskva: Gileya, 1993.
- Yarov Sergej. *Povsednevnyaya zhizn' blokadnogo Leningrada*. Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet, 2023.
- Yarov Sergej. *Blokadnaya etika: predstavleniya o morali v Leningrade 1941–1942 gg.* Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet, 2021.
- Zhakkar Zhan-Filipp. *Daniil Harms i konec russkogo avangarda*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij projekt, 1995.

Василиса Шљивар

ПАТАФИЗИКА СМЕХА ГЕНАДИЈА ГОРА

Резиме

У чланку се поезија ГенADIЈА Гора тумачи кроз призму теме смеха. Покушавајући да опстане у чудовишној реалности Лењинградске блокаде, лирски субјекат прибегава смеху као сведочанству о сопственом присуству. Међутим, језиви смех који развија тему страха и лудила, канибализма, распада, смрти постаје знак граничног постојања, „присуства у одсуству“, нестајања, дехуманизације. У фокусу анализе је такође и несклад између ритма и садржаја појединих песама, који додатно доприноси несвакидашњем, „мрачном“ комизму Горове поезије, наслеђеном од апсурдистичког експеримента Александра Веденског и Николаја Заболоцког.

Кључне речи: смех, ГенADIЈ Гор, блокада, присуство, лудило, смрт.

Ясмина Войводић
Филозофски факултет
Универзитет у Загребу
jvojvodi@ffzg.hr

Jasmina Vojvodić
Filozofski fakultet
Univerzitet u Zagrebu
jvojvodi@ffzg.hr

МЕРТВЫЕ ДУШИ — ОТ СПЕКТАКЛЯ К СОБЫТИЮ*

DEAD SOULS — FROM THEATRICAL PERFORMANCE
TO HAPPENING^{**}

В статье рассматривается визуальная (особенно театральная, сценическая) эстетика романа *Мертвые души* Н. В. Гоголя, в которую вписывается и его перформативный потенциал. Читатель играет существенную роль в романе-игре, причем автор является постановщиком и играет с читателем. Данная игра («беседа» с читателем) дает возможность тексту приспособиться к постановке, которая творится непосредственно перед глазами читателя/зрителя/участника. Поэму Гоголя неоднократно экранизировали и адаптировали (трансформировали) для театра и кино. В статье перечисляются некоторые постановки, выставки, перформансы, вплоть до квест-перформанса «Мертвые души», в котором данный роман трансформируется в событийный факт.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, *Мертвые души*, трансформация текста, спектакль, событие.

The article examines the visual (especially theatrical, scenic) aesthetics of the novel *Dead Souls* by N. V. Gogol, which also includes its performative potential. The reader plays a significant role in the novel-game, in which the author becomes the director and plays with the reader. This game (a “conversation” with the reader) allows the text to adapt to the production, which is created directly before the eyes of the reader/spectator/participant. Gogol’s poem has been repeatedly filmed and adapted (transformed) for theater and cinema. The article lists some productions, exhibitions, performances, including the quest-performance *Dead Souls*, in which this novel is transformed into an event fact (happening).

Keywords: N. V. Gogol, *Dead Souls*, text transformation, performance, event (happening).

* Данная статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 год» (IP-2020-02-2441), который финансируется Хорватским научным фондом.

** This paper was written as part of the project “Russian Literary Transformations from 1990 to 2020” (IP-2020-02-2441), funded by the Croatian Science Foundation.

Чтобы говорить о трансформации текста в другую, визуальную форму, в широком значении этого слова, надо иметь в виду, что в самом словесном тексте уже наблюдаются потенциальные визуальные аспекты. У Гоголя это элементы лубка, вертепа, барочного культурного наследия (Shapiro 1993), это также визуализация географических карт (Видугирите 2015), телесный аспект жеста и позы его живописных героев (Vojvodić 2006) и многие другие. Авторский рассказчик в прозе Гоголя сосредоточивает внимание на визуальном, даже театральном аспекте, нередко пользуясь выражениями, связанными с живописью, или же описывая своих героев как будто рисует их перед глазами читателя¹. Сад Плюшкина, например, в шестой главе *Мертвых душ* «был вполне живописен в своем картинном опустении» (курсив наш — Я. В.) (Гоголь 1953, т. 5: 116). Ноздрев, в свою очередь, «был очень хорош для живописца, не любящего страх господ прилизанных и завитых, подобно цирюльным вывескам, или выстриженных под гребенку» (курсив наш — Я. В.) (Там же: 87). Сами описания героев участвуют в создании картины, которая как раз возрастает, творится перед глазами читателя:

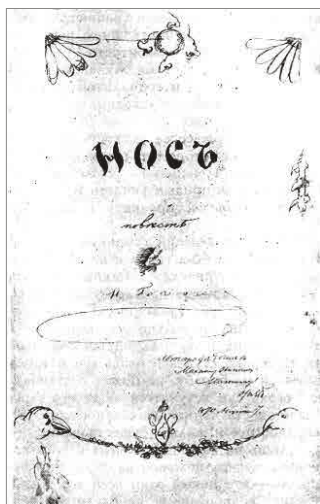
Но тут автор должен признаться, что подобное предприятие очень трудно гораздо легче изображать характеры большого размера: там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ, — и портрет готов... (Там же: 24).

Его герои похожи на портреты или зеркальные изображения, удвая, таким образом, свои лицевые экспрессии, как, например, Чичиков с Маниловым в момент изумления:

Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперея друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала (Там же: 35).

Неслучайно Гоголь, «прежде чем описать ту или иную сцену, превращает ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами» (Лютман, цит. по: Дмитриева 2015: 11; см. также Гольденберг 2012: 145). Свободно можно сказать, что живописная, а потом и театральная (вообще сценическая) эстетика становятся важным элементом организации прозы Гоголя. Желание рисовать и своеобразный талант к живописи прослеживались у него в течение жизни, не раз он брал в руки перо и чистый лист бумаги, чтобы запечатлеть задуманный им рисунок. Его рисунки сохранились в записных книжках, которые Николай Васильевич заполнял, особенно в раннем периоде творчества (рисунки бояр, боярских жен, предметы древнегреческого быта и др.), в то время как в более поздних записных книжках преобладают рисунки

¹ Раскрывая все грани таланта к живописи у Николая Васильевича, Екатерина Евгеньевна Дмитриева свою статью в книге *Гоголь, Тургенев, Достоевский. Когда изображение служит слову*, посвященную Гоголю, называет «Если бы я был живописец...» (Дмитриева 2015: 9).

Рисунок обложки повести *Нос*Рисунок обложки романа *Мертвые души*

римской архитектуры. В его рисунках встречаются вариации одного и того же предмета, части тела или архитектурного сооружения, и это всестороннее рассматривание одного и того же предмета отвечает его литературному приему всестороннего описания (Дмитриева 2015: 24). У Гоголя обнаруживается карикатурность изображений человеческого тела, нарушение пропорций, выделение одной детали (его рисунок для повести *Нос*) или же нагромождение деталей (его рисунок для обложки романа *Мертвые души*)².

Гоголь, под воздействием впечатлений, полученных во время своих путешествий по Европе, рисовал готические здания, но лучше сказать, что он рисовал не конкретное сооружение, а «некую архитектурную фантазию, плохо поддающуюся атрибуции» (Дмитриева 2015: 39). В гоголевских рисунках архитектурных зданий, как и в словесных описаниях, просвечивается не мастерство рисунка для узнавания выдающихся архитектурных сооружений, а визуализация внутреннего зрения. Визуализация зданий просвечивается в его статье «Архитектура нынешнего времени», помещенной в *Арабесках*³. С точки зрения изображения человека, его же

² Обложка для романа *Мертвые души*, нарисованная Гоголем, является своеобразной криптограммой со множеством деталей, которую Гавриил Шапиро в книге о барочном наследии Гоголя (Shapiro 1993: 162) связывает с *temento mori*. Топос *temento mori* своего пика достигает в искусстве и литературе в эпоху барокко. Не только на Западе, *temento mori* занимает свое место и в восточнославянской литературе и культуре, причем Шапиро выделяет работы богослова Симеона Полоцкого.

³ В упомянутой статье Гоголь, выступая довольно критически по поводу архитектуры новых городов, ее «аттической простоты», восхваляет готическую архитектуру как явление, «какого еще никогда не производил вкус и воображение человека» (Гоголь 1953, т. 6: 40). Обратить внимание можно и на его статью «Последний день Помпеи», также помещенную в сборник *Арабески*, в которой Николай Васильевич выступает критически по отношению к живописи XIX века (Там же: 403).

стов и поз, известен его рисунок, изображающий разговор крестьянки и дьяка, в котором раскрываются не только отголоски жанра барочной эмблемы, но и «некоторое предвестие тех картин-коллажей, которые в изобилии создавали русские дадаисты и футуристы в начале XX века, чей отголосок мы находим в картинах, например, Ильи Кабакова» (Дмитриева 2015: 41).

Гоголь является настоящим «живописцем», и экфрасис, как мы знаем, выражает одну из ключевых эстетических идей писателя, поскольку его текст «не только хочет стать живописью, он стремится превысить, преодолеть силу ее визуального воздействия» (Гольденберг 2012: 146). Кроме непосредственной визуализации, в романе *Мертвые души*, который является предметом анализа в данной статье, раскрывается и особая речь и позиция рассказчика, позволяющая говорить о перформативности романного текста. Литературный текст модифицируется для постановки на театральной сцене, или для съемок в фильме, причем всегда происходит изменение текста, «тяготение к созданию нового художественного произведения» (Batušić 1991: 193). Иногда это затруднительно, особенно если на сцене надо поставить масштабное по мотивам и деталям прозаическое произведение, каким являются *Мертвые души*. Нам хорошо известны слова Михаила Булгакова, который, несмотря на то что сам написал две инсценировки *Мертвых душ*, сказал, что этот роман «инсценировать нельзя» из-за отсутствия драматургического развития в поэме (Дмитриева 2011: 601). Лотман, в свою очередь, писал о неудачных театральных воплощениях Гоголя (Лотман 1996: 15). С другой стороны, как приводит Владислав Кривонос, автором в *Мертвых душах* используются метатекстовые элементы, которые «несут в себе представление об акте творчества, который рождает „широкую повесть“» (Кривонос 2018: 12). Повесть (от «весть» — знание) представляет собой временную протяженность и превращение знания (факта) в сюжет, преобразуя весть о каком-то событии в повествование (Там же: 11). Поэтому в части книги под названием «Универсалии метаповествования» Владислав Шаевич пишет, что повесть повествуется, в то время как поэма строится, даже «творится» (Там же: 13). Вот именно акт творчества нам здесь кажется существенным. В романе *Мертвые души* «акцентируется направленность авторской саморефлексии как на акт творчества, так и на личность условного творца пишущегося произведения» (Там же: 17). Автор в *Мертвых душах*, точно «авторитет» или же режиссер, сосредоточен как на предмет творчества, так и на себя самого. Автор как персонифицированный субъект творчества приобретает «авторитет» «в результате подвижнической жизни творчества, осознанного как подвижничество» (Там же: 27). Поэтому автор как «авторитетный режиссер» высказывает свое отношение к «святой правде»: «Кто же, как не автор, должен сказать святую правду?» (Гоголь 1963, т. 5: 256), и только он мог эту правду «создать» или «сочинить».

Читатель поэтому играет существенную роль в произведении Гоголя, причем текст он воспринимает как игру. Автор является постановщиком и играет с читателем, обращаясь к нему не просто как к воображаемому субъекту, а как к участнику совместной игры, творящегося на глазах у него события. «Читатель» — это активный участник, «к которому обращается автор, не только и не просто его воображаемый адресат, но и воображаемый персонаж авторского мышления, играющий роль читателя и актуализирующий возможное отношение к пишущемуся произведению» (Кривонос 2018: 31). Речевое общение автора с читателем («мои добрые читатели...» (Гоголь 1953, т. 5: 254); «читатель, я думаю, уже заметил...» (Там же: 50); «автор уверен, что есть читатели такие любопытные...» (Там же: 57); «как уже видел читатель...» (Там же: 123) и т. п.) строится в форме бытовой беседы, в форме сказа (Поповић 2011: 85) или, лучше сказать, своеобразной театральной игры. Юрий Лотман пишет, что Гоголь не «изображает», а «творит» мир (Лотман 1996: 15) в своих произведениях. Все это дает возможность тексту приспособиться к постановке и, тем более, к событию, к игре, которая творится непосредственно перед глазами читателя/зрителя/участника. События в мире творчества адекватны событиям в изображаемом мире, поскольку Гоголь творит «может быть» мир (Кривонос 2018: 38). Лотман в начале своего текста о «реализме» Гоголя замечает, что Гоголь — «лгун», поскольку его писательский модус — это модус «а если бы произошло иначе» (Лотман 1996: 11). Модус «а если бы произошло иначе» дает возможность развитию незаконченного и непредсказуемого события: «а если бы 1», «а если бы 2», «а если бы 3»... И вообще формула «а если бы» — это основная формула, позволяющая превратить текст романа в спектакль и в событие, а событие, на самом деле — «первооснова театра» (Руднев 2018). Событие представляет собой взаимоотношение актера и зрителя, на самом деле — это *совместное бытие*⁴. Событие раскрывает возможность менять реальность вокруг себя, и тем самым, трансформировать литературный текст. Гоголь, по словам Лотмана, «вводил читателя в жизнь, пойманную в момент ее создания. Для него создание литературного произведения было не копированием жизни, а творением ее» (Лотман 1996: 17). Действительность выпукло творится на глазах зрителя, и вот почему Юрий Михайлович Гоголя называет не писателем, а «деятелем», имея в виду, что «Гоголь лучше любых теорий доказывал, что изображение действительности по самой своей природе не может быть отделено от активной ее трансформации. Действительность, превращенная в текст, — это уже новая действительность» (Там же: 26). Все это дает повод для адаптации и трансформации самого текста, в котором уже заложены все элементы перформативности, визуализации, театральнойности, игры и, в конечном итоге, — события.

⁴ На страницах Московского художественного театра написано, что посещение театра — не просто приятно проведенный вечер, но и Совместное БЫТИЕ (см. <https://teatrsobytie.ru/teatr/>).



Фото с выставки «Птица-тройка и ее пассажиры» в музее Анатолия Зверева.

* * *

Поэму *Мертвые души* неоднократно экранизировали и адаптировали для театра. Еще в XIX веке, при жизни писателя, а особенно в XX и XXI вв., когда визуальные возможности сугубо расширились, она привлекала внимание режиссеров театра и кино.

Припомним постановку во МХАТе, премьера которой состоялась 28 ноября 1932 года. Спектакль ставили по инсценировке Михаила Булгакова. По этому же театральному представлению в 1960 году сняли фильм-спектакль в исполнении артистов Московского художественного академического театра им. М. Горького, режиссером которого был Леонид Трауберг. В 1978 году в Театре на Таганке режиссер Юрий Любимов поставил пьесу «Ревизская сказка» (премьера 9 июня 1978). Выделяется музыка этого спектакля, композитором которой был Альфред Шнитке.

Любопытными являются постановки в XXI веке. В 2000 году в театре Современник поставили «Мертвые души» (реж. Дмитрий Жамойда). Молодой режиссёр (р. 1975) дебютировал с экспериментальным спектаклем по произведению Н. В. Гоголя, а в 2005 году в Театре им. Маяковского играли «Мертвые души» режиссера Сергея Арцибашева, который сам в спектакле сыграл главную роль. Театральный критик Марина Шимадина в *Коммерсанте* писала по поводу спектакля, что главным козырем в «Мертвых душах» Арцибашева являются «декорации Александра Орлова. Художник придумал для спектакля огромный, во всю сцену, вращающийся барабан, начиненный всевозможными сюрпризами. Гоголевские персонажи как черти из табакерки выскакивают не только из его многочисленных дверей и окошек, но и прямо из стен» (Шимадина 2005).



Сцена из спектакля Коляда-Театра

Интересным здесь является вращающийся мир, наподобие вращающегося барабана из пьесы Арцибашева, который был представлен на выставке «Птица-тройка и ее пассажиры» в музее Анатолия Зверева в Москве в 2019 году. На этой выставке брочка Чичикова стоит на месте, в то время как вокруг нее движется помещичий мир. Этот «застывший» мир показывает скульптура лошадей из металла и дерева (работа Вадима Космачева). Кони выскакивают из стены, и они «застыли», в то время как на экране мир вращается⁵.

Мотивы похождения и пути, по большому счету, всегда привлекали внимание режиссеров-постановщиков к инсценировкам гоголевского романа, и в 2006 году реж. Миндаугас Карбаускис в Московском театре-студии п/р. О. Табакова поставил пьесу «Похождение, составленное по поэме Н. В. Гоголя „Мертвые души“».

Одна из более новых постановок гоголевской поэмы — это постановка Коляда-театра в 2013 году, режиссера самого Николая Коляды. В афише указано, что во время спектакля актеры готовят пельмени на глазах у зрителя (Афиша 2013). Запах пельменей, их приготовление и т. п. уже выходят за рамки театральной иллюзии, что вписывается в режиссерскую игру, поскольку речь идет о режиссере, который серьезно трансформирует, т. е. никогда досконально не перекладывает текст на живую сцену (Там же). Центральным лозунгом новой драмы Коляды является перформативная игра,

⁵ Художник-шестидесятник и представитель второй волны русского авангарда Анатолий Зверев (1931–1985) всю жизнь запечатлевал в рисунках гоголевские сюжеты. Он создал огромную галерею рисунков практически по всем произведениям Гоголя (см. Соловьев 2022).

его пьесы являются гипернатуралистическими и сентиментальными (Липовецкий — Боймерс 2012: 230). На сцене у Коляды нередко выступают «клоуны» или «артисты», а «клоунада» для нас является интересной, поскольку «герои-клоуны» превращают повседневность в игру (Там же: 238)⁶.

Видно, что роман *Мертвые души* трансформируется от классического спектакля, «представления», до авангардных игр и современных спектаклей, почти до «клоунады» и перформативного театра. По мнению Екатерины Дмитриевой, обращающей внимание на проблему инсценировок *Мертвых душ*, первые два десятилетия XX в. — это желание осовременить *Мертвые души*, ставить пьесу в «пассеическом ключе», превратить поэму «в эстетскую стилизацию помещичьего быта, который воспринимается уже не как объект осмеяния, сатиры или иронии — но ностальгии по утраченному или утрачиваемым временам» (Дмитриева 2011: 613). Потом, с 1980-х, следует попытка переработки поэмы «в параболу современной России» (Там же: 614). В более новых постановках возникают некие «мертвые души», которые сейчас, в нашей современности, сочетаются с игрой, причем имеется в виду игра как «свободное действие» (Хёйзинга 1997: 5), как эстетическая проблема (Benčić 1996: 35). Марк Липовецкий и Биргит Боймерс писали, что психологический театр начала XX века ставил перед собой задачу анализа роли, в то время как в игре нет никакого материального интереса, нет прошлого, нет будущего, мотивировок, ни целей (Липовецкий — Боймерс 2012: 103). Именно отношение к игре привлекает внимание режиссеров, при чем наглядно раскрываются новые трансформации *Мертвых душ*, показывающие в новых эстетических формах их лудистическую «бессмертность»⁷.

Хорошим примером игры является спектакль Кирилла Серебренникова «Мертвые души» в Гоголь-центре (премьера состоялась 5 января 2014 г.) Разные эпохи, в постановке Серебренникова, соседствуют друг с другом в вечном российском безвременье. Здесь стоит добавить, что в его «Мертвых душах» играют только мужчины. В этом смысле актеры «играют» определенные состояния⁸. В его пьесе важным является еще одна игра — у главной роли есть два состава. В одном составе играет Семен Штейнберг, в другом — Один Байрон. Актеры отличаются друг от друга игрой, своей психофизикой (типом игры, мимикой, позой, жестами, голосом) и расши-

⁶ Здесь стоит упомянуть, что в постановке *Ревизора* в 2005 г. Коляда превратил Хлестакова в клоуна (см. Там же: 240).

⁷ Игровым можно назвать сериал «Мертвые души» режиссера Григория Константинопольского (2020), в котором Чичиков, в современных обстоятельствах XXI века, как высокопоставленный чиновник Министерства культуры из Москвы приезжает в провинциальный городок Бугорск, не чтобы покупать мертвых, а чтобы *продавать* местным чиновникам и богачам посмертные места на известных московских кладбищах.

⁸ В постановке «Ревизора» режиссера Крешимира Доленчица в театре «Гавелла» в Загребе в 2007 году чиновников играют женщины. Актеры в этом спектакле, на самом деле воплощают «состояния»: скупость, воровство, обманчивость, ложь, в определении которых нет пола (см. Войводиц 2011: 589–600).

ряют актерскую игру вплоть до того, что зритель может смотреть разные спектакли в зависимости от того, кто исполняет главную роль.

Стоит выделить пластический спектакль, или же перформанс, «Окей, Гоголь» в Театре Романа Виктюка режиссера-хореографа Анны Закусовой. Перформанс на самом деле является введением — это превью постановки «Мертвые души» режиссера Дениса Азарова. Премьера последней постановки, также в театре Романа Виктюка, состоялась 21 февраля 2022 г. В этом спектакле Азаров пытался раскрыть, что это/кто это мертвые души, кто такие помещики и что значит владеть крестьянами именно сегодня. По словам режиссера, его интересует сегодняшний момент, т. е., что происходит сегодня, и это он пытается показать на сцене.

Значительным является не только пластический перформанс, но и проект «Окей, Гоголь» с интерактивным участием зрителей. Речь идет о совместном проекте Кинопоиска и создателей фильма «Гоголь. Начало» режиссера Егора Баранова (премьера 18 августа 2017 г.), и все это в честь премьеры данного фильма. По замыслу этой игры Гоголь «лично» отвечает на любые вопросы зрителей.

Последнее, что мне хочется упомянуть по поводу трансформаций текста поэмы, — это квест-перформанс «Мертвые души. Том I» и «Мертвые души. Том II», который проходит в Санкт-Петербурге. Это игра для желающих участников, которая демонстрирует не результат, а процесс создания, поскольку процесс игры развивает саму игру, задуманных «мертвых душ». Игра как «происшествие» с участием случайных (рандомных) зрителей, купивших билет для квеста, превращается в частично организованное событие, в котором искусство (роман *Мертвые души*) трансформируется в событийный факт. В игре установлены определенные правила: не более 6 игроков (в опции Том II — до 7 участников), продолжительность игры ограничена на 60 минут. Стоимость игры 5500 рублей. В рекламном клипе обещают, что игроки станут полноценными участниками театрализованного представления, так как они будут находиться в самом «эпицентре событий», от которых каждый игрок получит «бурю незабываемых эмоций».

Сам спектакль, или же квест как специальный жанр не компьютерной, а игры вживую, превращается в непредсказуемое событие. Речь уже идет о действии, хэппенинге и акции, если понимать, что акция как однообразное событие основана на подлинном переживании ее участников, в том, что зритель/участник участвует в событии в реальном времени. Поэтому эти квесты-игры являются символическим действием, не театральной игрой, а творением без понимания о концовке самого действия. Игрокам как непосредственным участникам игры даже невозможно рассчитать все ходы действия, все препятствия в течение самой игры. Поэтому такие виды событий, основанных на литературном тексте и меняющих сюжетное направление, с одной стороны, уничтожают традиционный текст классического романа, но с другой стороны, развивая новые возможности, его обновляют. Участники сами разбивают рамки поэмы, выбирают, как и каким



Квест-перформанс «Мертвые души. Том II»

путем пойти, т. е. творят свой «текст», становясь реальными участниками текста-события. Элементы художественного текста, который на глазах у читателя уже сам «творится», превращается, трансформируется в событие, в котором участники «создают» новый текст, даже новое событие. В условиях игры, объясняется участникам квеста, попечитель приюта Иван Павлович передавал в свой приют детей, оставшихся без попечения родителей, за довольно высокие гонорары. Приют закрыли, но он не мог так просто оставить дело, которым занимался. Свой приют Иван Павлович обеспечивал из государственных дотаций на содержание детей, которые числились в нем по специальным документам. Участники квеста как практиканты Совета опеки и попечительства отправляются на поиски Ивана Павловича в этом мире наизнанку (Павел Иванович — Иван Павлович; умершие помещики — дети без родителей, т. е. дети умерших родителей) и по новому адресу, по которому числится Иван Павлович, имея в виду, что все не так просто и логично, как написали в новостях. Последнее является намеком на мираж, зафиксированный в прозе Гоголя, в том числе в *Невском проспекте*: «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» (Гоголь 1952, т. 3: 42), и таким образом сам текст *Мертвых душ* расширяется и дополняется значениями, рассчитывая на узнавание гоголевского текста как прецедентного. Попечитель в таком контексте является прямой аналогией с попечителем богоугодных заведений Артемием Филипповичем Земляником из *Ревизора*. Вообще, участники входят в игру «Мертвые души» в реальном пространстве (250 квадратных метров игрового пространства в Санкт-Петербурге) в три этажа, где они с самого начала брошены в атмосферу этого театрализованного перформанса-события. Квест-перформанс «Мертвые души», имеющий непосредственную потенцию к действию и не являющийся законченным, в театральном смысле, заранее запланиро-

ванным действием, представляет собой «процессуальное искусство». Оно основано на событийности, на выходе за рамки и «трансформации художественного произведения как предмета <...> в пространственно-временное событие или процесс» (Šuvaković 1999: 274).

ЛИТЕРАТУРА

- Афиша — «Мертвые души» в Коляда-Театре. 6.11.2013. https://www.domgogolya.ru/news/dead_souls_at_kolyada-theatre/
- Видуگیریته Инга. *Географическое изображение. Гоголь*. Вильнюс: Вильнюсский университет, 2015.
- Войводић Ясмина. «Мужская роль — женское исполнение (постановка “Ревизора” в загребском театре Гавелла)». *Феномен Гоголя* (под ред. М. Виролайнен и А. Карпова). Санкт-Петербург: Петрополис, 2011: 589–600.
- Гоголь Николай. *Собрание сочинений*. В 6 т. Москва: ГИХЛ, 1952–1953.
- Гольденберг Аркадий. *Архетипы в поэтике Гоголя*. Москва: Флинта — Наука, 2012.
- Дмитриева Екатерина. «Мертвые души инсценировать нельзя (проблема инсценировок “Мертвых душ”)». *Феномен Гоголя* (под ред. М. Виролайнен и А. Карпова). Санкт-Петербург: Петрополис, 2011: 601–618.
- Дмитриева Екатерина. «Николай Васильевич Гоголь (1809–1852)». *Гоголь, Тургенев, Достоевский. Когда изображение служит слову*. Москва: Бослен, 2015: 11–48.
- Кривонос Владислав. *«Мертвые души» Гоголя. Пространство смысла. Монография*. Москва: Флинта — Наука, 2018.
- Липовецкий Марк, Боймерс Биргит. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Лотман Юрий. «О “реализме” Гоголя». *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996: 11–35.
- Поповић Тања. *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Руднев Павел. «Усекование события». *Петербургский театральный журнал* 1 (2018). <https://ptj.spb.ru/archive/91/theoretical-corner/useknovenie-sobytiya/>
- Соловьев Сергей. «Выйти из “Шинели” художника Зверева. Вместо послесловия к юбилею». *Литературная газета* 26. 1. 2022. <https://lgz.ru/article/-4-26-01-2022-6818/vyyiti-iz-shineli-khudozhnika-zvereva/>
- Хэйзинга Йоханес. *Ното ludens. Статьи по истории культуры* (сост. и перев. Д. Сильвестрова). Москва: Прогресс — Традиция, 1997.
- Шимадина Марина. «Мертвые души взяли за живое». *Коммерсант* 14.11.2005 г. http://www.smotr.ru/2005/2005_mayak_dushi.htm
- Batušić Nikola. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Benčić Živa. „Ludistički aspekti ruske avangarde“. *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture* 20. *stoljeća* (ur. A. Flaker i Ž. Benčić). Zagreb: Slon, 1996: 35–56. <https://teatrsobytie.ru/teatr/>
- Shapiro Gavriel. *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Šuvaković Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd — Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1999.
- Vojvodić Jasmina. *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Zagreb: Disput, 2006.

REFERENCES

- Afisha — «Mertvye dushi» v Kolyada-Teatre. 6.11.2013. https://www.domgogolya.ru/news/dead_souls_at_kolyada-theatre/

- Batušić Nikola. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Benčić Živa. „Ludistički aspekti ruske avangarde“. *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća* (ur. A. Flaker i Ž. Benčić). Zagreb: Slon, 1996: 35–56.
- Dmitrieva Ekaterina. «Mertvye dushi inscenirovat' nel'zya (problema inscenirovok "Mertvyh dush")». *Fenomen Gogolya* (pod red. M. Virolajnen i A. Karpova). Sankt-Peterburg: Petropolis, 2011: 601–618.
- Dmitrieva Ekaterina. «Nikolaj Vasil'evich Gogol' (1809–1852)». *Gogol', Turgenev, Dostoevskij. Kogda izobrazhenie sluzhit slovu*. Moskva: Boslen, 2015: 11–48.
- Gogol' Nikolaj. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. Moskva: GIHL, 1952–1953.
- Gol'denberg Arkadij. *Arhetipy v poetike Gogolya*. Moskva: Flinta — Nauka, 2012. <https://teatrsobytie.ru/teatr/>
- Hyojzinga Johanes. *Homo ludens. Stat'i po istorii kul'tury* (sost. i perev. D. Sil'vestrova). Moskva: Progress — Tradiciya, 1997.
- Krivoson Vladislav. «Mertvye dushi» Gogolya. *Prostranstvo smysla. Monografiya*. Moskva: Flinta — Nauka, 2018.
- Lipoveckij Mark, Bojmers Birgit. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty «Novoj dramy»*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Lotman Yurij. «O "realizme" Gogolya». *Trudy po russkoj i slavyanskoj filologii. Literaturovedenie*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996: 11–35.
- Popović Tanja. *Strategije pripovedanja*. Beograd: Sluzhbeni glasnik, 2011.
- Rudnev Pavel. «Useknovenie sobytiya». *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal* 1 (2018). <https://ptj.spb.ru/archive/91/theoretical-corner/useknovenie-sobytiya/>
- Shapiro Gavriel. *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Shimadina Marina. «Mertvye dushi vzyali za zhivo». *Kommersant* 14.11.2005 g. http://www.smotr.ru/2005/2005_mayak_dushi.htm
- Solov'ev Sergej. «Vyjti iz "SHineli" hudozhnika Zvereva. Vmesto poslesloviya k yubileyu». *Literaturnaya gazeta* 26. 1. 2022. <https://lgz.ru/article/-4-26-01-2022-6818/vyiti-iz-shineli-hudozhnika-zvereva/>
- Švuković Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd — Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1999.
- Vidugirite Inga. *Geograficheskoe izobrazhenie. Gogol'*. Vil'nyus: Vil'nyusskij universitet, 2015.
- Vojvodić Jasmina. *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Zagreb: Disput, 2006.
- Vojvodich Yasmina. «Muzhskaya rol' — zhenskoe ispolnenie (postanovka "Revizora" v zagrebskom teatre Gavella)». *Fenomen Gogolya* (pod red. M. Virolajnen i A. Karpova). Sankt-Peterburg: Petropolis, 2011: 589–600.

Јасмина Војводић

МРТВЕ ДУШЕ — ОД ПРЕДСТАВЕ ДО ДОГАЂАЈА

Резиме

У чланку се разматра визуелна (нарочито позоришна, сценска) естетика романа *Мртве душе* Н. В. Гогоља, у коју се уклапа и његов перформативни потенцијал. Читалац има кључну улогу у роману-игри, при чему аутор иступа и као редитељ и као читаочев саиграч. Ова игра („општење“ с читаоцем) омогућава тексту да се прилагоди режији која настаје непосредно пред очима читаоца/гледаоца/учесника. Гогољево поему су више пута екранизовали и адаптирали (трансформисали) за театар и филм. У чланку се наводе поједине представе, изложбе, перформанси, све до квест-перформанса „Мртве душе“, у коме се овај роман трансформише у догађајни факт.

Кључне речи: Н. В. Гогољ, *Мртве душе*, трансформација текста, представа, догађај.

Nadiia Andreichuk
Ivan Franko National University of Lviv
nadiya.andreychuk@lnu.edu.ua

Oksana Mykytyuk
Lviv Polytechnic National University
Oksana.R.Mykytiuk@lpnu.ua.

LINGUOPERSONOLOGY: DMYTRO DONTSOV AND THE STORY OF ONE SELF-TRANSLATED TEXT¹

The article aspires to shed new light on the speech personality of Dmytro Dontsov — an outstanding Ukrainian journalist and ideologist of the Ukrainian national idea. The authors deal with his political essay “Is Russia Invincible?” that he self-translated into English and published in 1957 in “The Ukrainian Review” (London). In this article, Dontsov discards the legend about Russia being an invincible giant using the antithesis RUSSIA — WEST. The research is conducted along three principal guidelines: a) speech personality; b) self-translation agency; c) Dontsov’s speech personality reconstructed via his self-translation agency. The amazing topicality of Dontsov’s statements concerning the short-sighted policy of the West and the mission of Ukraine in discarding the legend of the invincibility of Russia is emphasized.

Key words: Linguoperpersonology, speech personality, self-translation, antithesis RUSSIA — WEST; Dmytro Dontsov.

“What events in the life of a person reveal agency;
what are his deeds and his doings in contrast
to mere happenings in his history;
what is the mark that distinguishes his actions?”

(Davidson D. Agency)

INTRODUCTION

For the last fifty years, we have been witnessing a pronounced shift in the orientation of linguistic interest toward the dynamic character of language and its anthropological perception and description. The social mind of the epoch has

¹ The paper is a part of the comprehensive study of D. Dontsov’s speech personality. The material of the paper was partially presented at the conference “Slavic Literary Studies Deconstructed: Translating Ukraine” (7–8 November 2022, Lviv, Ukraine). The conference report was entitled “English Voice of Dontsov on Russia — West Conflict: Challenges of Self-Translation Analysis”.

turned to discussing not Ariadne's thread or the route in the labyrinth but Ariadne herself. Presently we define language as the form and means of human personal agency and interpersonal interaction agency, that is, the practice of verbalizing human experience, expressing personality, and organizing interpersonal communication.

In this paper, we pursue the inquiry of 'speech personality' by exposing the personality of Dmytro Dontsov (1883–1973) — an outstanding figure in the history of the formation of the Ukrainian state and the development of the Ukrainian nation. His agency was fully subordinated to the aspiration of awakening the Ukrainian spirit and for many Ukrainians, he personifies the ideas of the political force that established new guiding lines in the development of the Ukrainian state and the consolidation of the Ukrainian society. We aspire to recreate the nation-building component of his political essays via the analysis of his self-translation agency, the latter being the subject of this research. Methodologically we depart from the ideas of linguistic anthropology with its widely divergent research agendas². Linguistic anthropologists have made significant contributions to the research of agency emerging in discourse. Many scholars are currently interested in this notion and Laura Ahearn even speaks about the recent "agentive turn" that "follows on the heels of the social movement of the past few decades" (2001: 110). In particular, the social upheavals in central and eastern Europe in the late 1980s and early 1990s led many scholars to articulate more clearly their ideas concerning human agency and social structures (Sztompka 1991)³.

Anthropologists face the challenge of interpreting linguistic data with important sociocultural implications. We accept the dominant idea of linguistic anthropology that language, culture, and society are mutually constituted, and our responsibility becomes two-dimensional: a) to study how discourse shapes sociocultural factors and b) how it is shaped by the agent⁴.

Text, context, and speech personality are considered to be intrinsically interwoven and contemporary linguistic anthropologists conduct research in three directions: a) the variety of text-coding means; b) the study of language through context; c) the study of personal identity through linguistic means (*Persona Loquens*). The third area of research involves the potential of ideas developed in personology, in particular, we will resort to the notion of "sprachliche

² These ideas are rooted in the linguistic philosophy developed by analytical thinkers in the 1950s–1960s and popularized in Richard Rorty's 1967 anthology "The Linguistic Turn" (Rorty ed., 1992). The pragmatic approach to language came to the fore and the meaning of lingual objects started to be treated as their usage by language speakers in different socio-cultural contexts.

³ The issue of the agency *in* language and the agency *of* language has a long tradition within linguistic anthropology as a part of the discussion of linguistic relativity (Duranti 2001; Gumperz — Levinson 1996; Hill — Mannheim 1992).

⁴ "An agent" is differentiated from "an actor". The latter refers to a person whose action is rule-governed or rule-oriented whereas the former refers to a person engaged in the exercise of power in the sense of the ability to bring about effects and to (re)constitute the world (Karp 1986: 137).

Persönlichkeit” that in Weisgerber’s view is shaped by the triadic nature of a human being: a) homo sapiens, b) a member of a lingual community and c) an individual (Weisgerber 1964).

Another scholar to whom we will resort in this paper and whose contribution to the development of linguistics has not yet got a proper estimation of the linguistic community is Oleksandr Potebnia who was among the first to substantiate the anthropomorphic character of human thought and the role of personality in its transformation (1985).

The boundaries of this research are expanded due to an attempt to bring together the study of a translation product, its producer, and the socio-political context from the standpoint of human agency. The latter is defined as a two-fold notion reflecting the agency of the language itself and of separate agents, that are speech personalities.

1. LINGUOPERSONOLOGY

1.1. Linguopersonology in Ukraine: stages and tendencies of development

Pioneer observations concerning the notion of the speech personality as well as the lingual portrait of a community can be found in Oleksander Potebnia’s seminal book (Potebnia 1985: 59) where he emphasized that “the acquisition of thought is subjective and though conditioned by the external world it remains the product of personal creativity”. The history of Ukrainian Linguopersonology is believed to have started with the research of academician Mykhailo Vozniak (1881–1954) who studied the lingual consciousness of Ivan Franko (1955). Linguopersonology developed its subject and metalanguage and its theoretical foundations evolved with a particular focus on studying lingual pictures of the world created by different personalities (Zahnitko 2017). Several Ukrainian scholars have dealt with the analysis of the speech creativity of outstanding Ukrainian writers of the XIX–XXI centuries projecting their research on different aspects of these writers’ speech personalities. The greatest tribute is paid to Taras Shevchenko whose personality was first described by Oleksandr Konyskyi and later studied by a lot of scholars including Tetiana Kosmeda, Anatolii Moisiyenko, Mikhael Mozer, Ivan Dziuba and others. The list of outstanding Ukrainian scholars who contributed to the development of Linguopersonology in Ukraine includes Iryna Farion, Svitlana Bohdan, Liubov Matsko (speech personality of Lesia Ukrayinka), Nataliia Piddubna (speech personality of Stepan Rudanskyi), Liudmyla Tkach, Larysa Masenko, Anatolii Zahnitko (speech personality of Yurii Sheveliov) and others. Dontsov’s speech personality was investigated at the level of state-building component, which enabled to present the thinker as a national figure (Mykytyuk 2022; Zaitsev 2019).

Modeling of the speech personality is to be based on all his/her discursive practices, that is, oral or written manifestation of the latter that makes it possible to establish modes of the realization of speech personalities (Zahnitko 2017: 6).

In Zahnitko's view it is the motivational layer of a person's communicative agency that reveals a personal 'pragmaticon', that is a system of strategies and tactics applied in the process of creating texts and shaping their content (2017:15).

The national environment is crucial for personality development and the formation of his/her lingual-and-cultural space. The latter can be reconstructed via the analysis of linguocultural codes used in discursive practices. Interpretative decoding of linguocultural codes occurs in the process of communication where the codes not only realize the potential of thought but display the pattern of world perception. Linguocultural codes are viewed as systems of signs open to multiple interpretations. Their semantic interaction performs cognitive, evaluative-orientational, and adaptational functions (Andreichuk 2011: 81). Thus one of the principal tasks of Linguopersonology is to study linguocultural codes used by a speaker and their determination by his/her linguocultural space embodied in discursive practices. On the textual level, these may be exhibited by a wide variety of possible textual features, namely the choice of particular words, syntactic structures, discourse strategy, or all of the above and more. The underlying causes of such variables include the genre, register, or purpose of the text, as well as the personality of the agent and the potential audience.

Linguopersonology possesses great potential and belongs to those subdivisions of linguistics that have been developing actively as its findings provide answers to the bottom-line questions concerning *Homo loquens* and eventually the ethnos.

1.2. Development of Dontsov's personality

Dmytro Dontsov is a unique phenomenon in the intellectual history of Ukraine. He was an outstanding political leader, a talented journalist, a Doctor of Law, the first head of the Union for the Liberation of Ukraine,⁵ and an uncompromising ideologue of the Ukrainian national idea. It was the conception of this native of Melitopol that ignited zeal in the souls of the whole generation of freedom fighters. Despite the ideological distortion of his image by the soviet authorities, he brought Ukrainian issues to the broadest international level, and his idea of an independent Ukraine was appreciated by freedom fighters all over the world.

Dontsov possessed outstanding intellectual abilities and was an analytical thinker. His impressive power to express his mind can be partially explained by his being an avid reader and his good command of foreign languages. He used to work in the libraries of Lviv, Vienne, Prague, Paris, Berlin, Montreal and the Vatican (Svarnyk 2019: 12) and wrote in Ukrainian, Polish, German, English, French, and Italian. These extra-lingual factors influenced the development

⁵ The Union for the Liberation of Ukraine was a political organization formed in Eastern Halychyna in 1914. Its main goal was the rebirth and proclamation of the independence of Ukraine and speeding up the defeat of russian empire.

of his speech personality turning him into a multilingual speaker and stimulating his self-translation agency.

Primarily, Dontsov's speech personality was shaped by his belonging to the Ukrainian lingual community (the second component of "sprachliche Persönlichkeit" according to Leo Weisgerber), since the motives of his agency were inextricably linked to the formation of the Ukrainian state and the development of the Ukrainian nation. Dontsov's speech agency was aimed at awakening the Ukrainian spirit. He criticized the flaws of Ukrainians but at the same time, he praised their confidence, strength, will to fight, and determination in critical situations. Extra-lingual factors framing the political scene in Ukraine, his stay in exile, and constant intransigence to enemies shaped the core of his personhood that we are introduced to in numerous works of different periods. His work at the University of Montreal (Canada), contact with Ukrainians through periodicals, and his political tenet contributed to the fact that he became an exponent of the Ukrainian idea among immigrants. All of the listed components of Dontsov's personality shaped his lingual competence and can be used as guidelines for studying his literary and translation agency.

2. AGENCY

2.1. *The story of the notion*

The term 'agency' goes back to the Latin *agere* — "to set in motion, drive forward; to do, perform", figuratively "conduct negotiations, speak" and "direct thoughts at" (Ananyev et al. 1862: 40). It can be derived from the Proto-Indo-European root **ag-* meaning "to drive, draw out or forth, move" (Harper 2001–2022). The semantic structure of the word is very broad as we can speak about agency whenever we deal with a causal relationship of entities and their interaction, bringing about changes in each other. Usually, though, the term 'agency' is used in a much narrower sense to denote the performance of intentional actions. This way of thinking about agency has a long history in philosophy and can be traced back to Hume and Aristotle, among other historical figures. In contemporary analytic philosophy, it is most commonly associated with the influential work of Anscombe (1957) and Davidson (1963). Their views differ significantly in many respects, but they share the central doctrine that action is to be explained in terms of its intentionality. Among other theories we should mention those based on: a) the standard conception of action; b) agency as initiation by the agent; c) agency as a distinctively human action (Schlosser 2019). Linguistic philosophy and linguistics itself have been using the notion as a research instrument though no well-grounded definition has been provided yet. According to Batsevich (2003: 39) it was Oleksandr Potebnia who elaborated the idea that there are two types of agency — agency *in* language and agency *of* language. The latter might assume the reification of language as 'the agent' and the very form of language is 'the agency' directed at human cognizing of the world and

him/herself. For Potebnia, the thought-forming function of the language is the relevant parameter of its agency:

...language is not a means of expressing a readymade thought, but of creating it..., it is not the reflection of the worldview, but the agency that makes it up (Potebnia 2007: 151).

On the other hand, a human can judge his/her internal processes only by exposing them or putting them in front of him/herself:

To understand what is happening inside the person, not to feel it directly, but to figure it out, it is necessary to express in words, to objectify an inner mental event. So, in language, a person objectifies his/her thought, and thanks to this, he/she has the opportunity to hold this thought in front of him and subject it to processing (Potebnia 1985: 256).

In Ukrainian philosophical tradition, agency is used to denote the form of activity that characterizes the ability of humans or other systems related to them to cause changes in being. These changes can concern the material status of objects or their informational potential. The characteristic feature of human agency is the transformation of the subjective into the objective and vice versa. This transformation reveals features of the human spirit, provides parameters of its realization, and explains the potential of agency. The latter is realized in particular norms, values, and goals. From the standpoint of methodology, the agency provides an “agency approach” that overcomes the collision of the subjective and objective and is characterized by goal-oriented programs of functioning (Krymskiy 2002). The notion of agency is crucial for modern linguistic anthropology and is most commonly used in combination with *Human Agency*. Davidson (1963: 43) questions the nature of agency:

What events in the life of a person reveal agency; what are his deeds and his doings in contrast to mere happenings in his history: what is the mark that distinguishes his actions?

Looking for the answer we have to acknowledge that the issue of agency refers not only to the nature of action but to the nature of the agent with a socio-culturally mediated capacity to act.

2.2. *Self-translation agency*

Self-translation is a case of agency and as such is a part of a continuous flow of human experience and reflects the remarkable concurrence of events or circumstances. The latter encompasses a) the communicative intention of the translator; b) the particular audience to which the message is addressed and the translator's relations with the target audience; c) general ideological features and the stylistic climate of the epoch in general; d) genre and stylistic features of the original text. These factors get into the orbit of the translator's act of language use in the process of self-translation. Any bilingual text can be defined as a self-

translation when it is authored by a writer who can compose in different languages and who translates his or her texts from one language into another (Hokenson 2007: 1). It was Anton Popovič (1976: 19) who gave a basic definition of self-translation as “the translation of an original work into another language by the author himself” and argued that self-translation “cannot be regarded as a variant of the original text but as a true translation”. Like the case when the composer himself performs his music.

The linguocultural space of the author serves as the model of interpretation for the translator but self-translators can access their original intention and the original cultural context of the source text better than translators of someone else’s text.

Translation is an appropriation that involves changes, but one must, in one way or another, remain faithful to the original, however flawed it may be. In self-translation, on the other hand, there is an unavoidable temptation — indeed, a compulsion — to rewrite the original, to improve upon the source. In rare instances, of course, an author may feel compelled to improve the original when working with his/her text.

Linear manifestation of the source text is the representation of virtual knots rendered via several codes and subcodes. The latter includes basic vocabulary, rules of coreference, contextual and situational choices, rhetoric and situational choices, and ideological hypercoding (Fig. 1).

In the process of self-translation agency, the translator transforms the linear manifestation of the source text using codes and subcodes of the target language to actualize the content. Eco emphasizes that information of the message is “a value depending on the richness of possible choices” (Eco 1979b: 140).

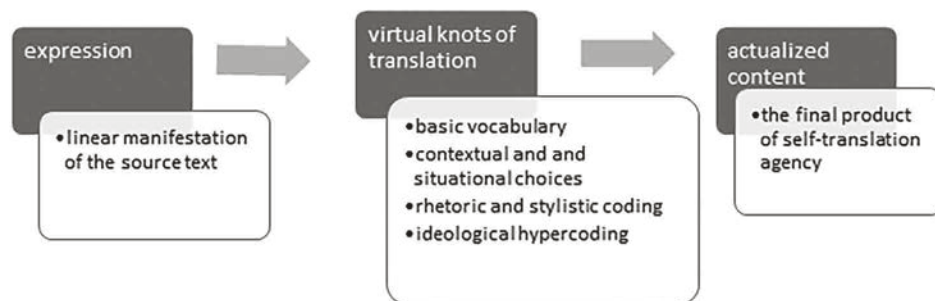


Fig.1. The process of self-translation agency

In case of self-translation agency, the translator has to keep in mind: a) the choices aimed at preserving the informational quality of virtual knots and b) possible manifold contextual and circumstantial interpretations. The general model of communication between a self-translator and a target reader is presented in Fig. 2.

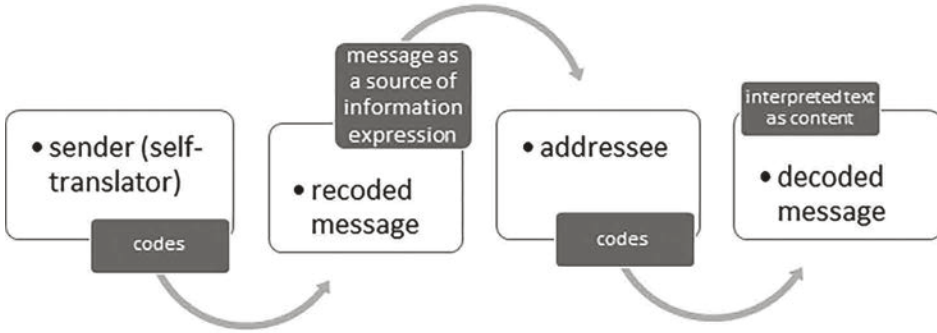


Fig.2. Model of communication between a self-translator and a target reader

Self-translation agency is two-dimensional: its linguistic realization (performance) and its linguistic representation (encoding). The agent (self-translator) has to rely upon a series of codes that a) assign contents to the expressions he uses and b) establish a reality that has the potential to affect the target audience. To make the translation adequate the translator has to assume that the ensemble of codes he chooses is shared by his potential readers. In his *Role of the Reader* of 1979 Eco defines the ‘model reader’ as “supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them” (1979a: 7). Thus the issue of choice can serve for the development of a more sophisticated understanding of self-translation agency as it reflects attitude to the interpersonal interaction. Projecting Duranti’s ideas on the construction of agency (1997; 2004) to the self-translation agency, we claim that to evaluate the latter, one has to turn to performance, in its various meanings and connotations. First comes the evaluation of the self-translator’s choice of words as they contribute to the realization of self; second — the evaluation of his/her words as they contribute towards the construction of culture-specific work; third — the evaluation of his/her words as the reflection of knowledge (linguistic competence).

3. DONTSOV’S SELF-TRANSLATION OF “IS RUSSIA INVINCIBLE?”

3.1. *The story of the article*

Dontsov’s ‘Anglophone life’ began in 1946 when fleeing from the soviets, he changed numerous places of residence, including Romania, Germany, England, the USA, Canada, and others. It is difficult to bring into view the exact number of his Anglophone articles as his archive is scattered among different libraries. He submitted his papers to 73 different periodicals and made use of different pennames thus it is quite possible that some of his papers have not been identified as authored by him yet. His archive is scattered among different libraries and its fate, in particular of the Lviv Period, is dramatic. It was taken to Po-

land in 1944 and had been stored in the attic of the National Library in Warsaw for almost 40 years before it was stolen by a thief. Later it got into the hands of Yevhen Misylo, a historian who arranged the archive with the help of Halyna Svarnyk (1994: 123–124). Another Dontsov’s archive of the Emigration Period is stored in the National Archives of Canada (Ottawa). It contains 28 volumes and presents the inventory of Dontsov’s stay in Canada (Svarnyk 2003). Thus the dissipation of his papers as well as the prohibition to mention his name in the Soviet period made him unknown to the wider public and explains the fact that a number of his original and self-translated articles were published in foreign journals.

The self-translated article “Is Russia Invincible” was first published in the “Ukrainian Review” in the summer of 1957 (Dontsov 1957). It was primarily written in Ukrainian and published in 1950 and later made up the chapter of the book *Moskovska otruta (Moscovite Poison)* published by the Association for the Liberation of Ukraine (Toronto — Montreal) in 1955 (Dontsov 2015). The goal of the self-translation was not only to familiarize the Anglophone world with Ukraine but to change the vector of its representation in numerous Russia-oriented narratives so that readers started rethinking the role of Ukraine on the chessboard of history. The title of another short article that was written in English and published in the Monthly Bulletin of the Antibolshevik Bloc of Nations in 1953, puts one more crucial question “When will the West understand Russia?” (Dontsov 1953) and answering this question Dontsov emphasizes that the aims of the West and the U.S.S.R. are opposite:

The aim of the West is prosperity, peace, trade, and a compromise with the U.S.S.R. — at any price, even at the price of a continuous growth of power of the Russian imperialism. The aim of the Kremlin is the continuous extension of the Russian domination over the countries, souls and bodies of the peoples of the world. As matters are, it is obvious that **the western politicians cannot understand the Kremlin** (emphasized by Dontsov) (“Understand Russia”) (Dontsov 1953).

In both mentioned publications Dontsov resorts to historical facts and perhaps it is not by chance. Such rhetoric coding has been used by different political leaders. In his key-note lecture at the conference “Slavic Literary Studies Deconstructed: Translating Ukraine” (7–8 November 2022 Lviv, Ukraine) Marko Pavlyshyn mentioned that when president Volodymyr Zelenskyi addresses Ukrainians he speaks about the future but when conversing with foreigners, he resorts to historical facts.

“Is Russia invincible?” refers to the part of Dontsov’s heritage where he deals with MOSCOW — WEST opposition⁶ and regards historical events with the endeavor to prove that the Moscovite empire is the ancient enemy of Europe and its “wrong policies are to blame for the failure of the attacks which have been carried out against Moscow in the course of history” (Dontsov 1957:11). Dontsov


⁶ The articles dealing with those issues are selected” in Vol.5 of 10-volume edition entitled “The foundations of our policy”, for example “Moscow and West” (Dontsov 2013: 18–144).

emphasizes that as early as 1571 the Duke of Alba advised the German imperial states not to supply the Muscovites with any artillery or modern weapons since “if the Muscovite Tzar adopts all the new technical ideas in warfare, he will become the most powerful opponent, dangerous not only for Germany, but also for the entire West” (Dontsov 1957:11). Dontsov illustrates his arguments with a wide list of historical facts including the campaign of Charles XII against Peter I, battle at Poltava, Napoleon’s campaign and defeat at Borodino and others, his main emphasis being on the inability of the West to destroy the defensive strength of the Russian state.

3.2. *The genre characteristics of the article*

The text under study belongs to the genre of political essays and thus is included into the palette of genres constituting political discourse. The latter is defined as an organized set of statements that reflect the values of an institution (Kress 1989: 7). Because discourse is an important site of ideological struggle (Fairclough 1992), ideological hypercoding is of utmost importance in analyzing translated political texts. Ideologies represent who we are, what we believe in, and the values we share with a particular group (Dijk 1998).

Genre is defined as means of modeling a person’s world of life in the society of a particular epoch through a repeated functional unity of signs in a particular communicative situation (Andreichuk 2011). Studying Dontsov’s article from the translation studies perspective we have to deal with how the ideology in its many facets is conveyed and presented textually in translation. We adopt a code-based approach (Fig.1) that allows exposing the relationship between the ideology, language, and personality of a translator. The interaction of the translator’s personality and dynamic system of lingual-and-cultural space is represented via lingual-and-cultural codes that create a kind of matrix. The matrix of the article under study is predetermined by its key idea — to emphasize the doubt expressed in the very title “Is Russia invincible? “ The title conveys the leitmotif of the article and Dontsov’s aspiration to “discard the legend” about Russia being an invincible giant. The author highlights the main thesis he endeavors to prove: the causes of the success with which Muscovy so far managed to get rid of every conqueror were not of a military and strategic but of a political nature. To achieve the goal, the author applies the antithesis RUSSIA — WEST and comments on a lot of facts that refer to this opposition. The antithesis here is used in its original Greek sense of contradiction or opposition, not figure of speech. His comments are made proceeding from the credo revealed in the first paragraph: “It is true that facts are facts, but one must be able to interpret them in the right way” (Dontsov 1957: 118). Thus he provides the reader with an instrument for understanding the opposition: the interpretation of historical facts. The matrix is shaped along three vectors: 1) antagonism of West and Russia; 2) the legend of the invincibility of Russia; 3) the problems of Ukraine in the context of the confrontation (Fig. 3).



antagonism of West and russia	<ul style="list-style-type: none"> •the threat posed by russia, that understands only force •the short-sighted policy of the West and lost opportunities
the legend of the invincibility of russia	<ul style="list-style-type: none"> •just a legend •the need to destroy the legend
problems of Ukraine in the context of the confrontation	<ul style="list-style-type: none"> •freedom-loving spirit and interest of the West in Ukraine •tasks of Ukraine

Fig.3. Vectors of rendering the antithesis RUSSIA — WEST in Dontsov's article "Is Russia Invincible?"

'Antithesis coding' is a kind of Dontsov's "semiotic *enclave*" (the term suggested by Eco (Eco 1979b: 272). This type of private code is his idiolect as he applies it with some variations to multifarious works. Using Eco's terminology, we can state that his corpus-idiolect is based on applying antithesis. The idiolectal matrix is recognizable in the self-translated text as the agent is the same and is eager to emphasize the matrix applied in the original text. Though in the process of self-translation the codes can be submitted to partial revision.

3.3. Self-translation analysis

Dontsov represents the first vector of the RUSSIA — WEST opposition (Fig.3) via indicating russia's menace and emphasizing that the language of force is the only one russia understands. He persuades and promotes the idea that the Moscovite empire is an "ancient enemy of the whole of Christianity and cruel tyrant" (Dontsov 1957: 119). Only in those cases when Western states pursued the policy of force Russia could be tamed. Dontsov provides an example of the Crimean War, when Great Britain formed an anti-russian coalition together with Turkey, France under Napoleon III and Sardinia. This coalition "drove the Russians out of Romania and the Balkans, annihilated the armies of the Tzar in the Crimea, captured Sevastopol, sank the Russian fleet" (Dontsov 1957: 122). This forced Nicholas I to take poison and one could get under the impression that Moscow and its regime had fallen, but in 1871, 22 years after the Paris Peace which marked the end of the Crimean campaign, the Muscovites moved to the Balkans again. However, Great Britain was ready to use force and to put up a decent fight that forced Muscovy to retreat. Today, we admire how Britain confidently demonstrates political will and military power helping Ukrainians to fight the Moscow horde in the current russian-Ukrainian war.

Analyzing the linguocultural coding used to describe russia and its menace in the target text we discover that it is partially neutralized. Dontsov introduces

a few changes, namely he omits the metaphor *московський ведмідь* and substitutes *потворна імперія* for *vast Russian imperium* that partially neutralizes stylistic coding. He also chooses to omit the idiom *пухне як ропуха, і росте як на дріжджах!* (*swells like a toad, and grows like yeast*) that may be wasted on Anglophone addressees.

The second vector of describing RUSSIA — WEST antagonism (Fig.3) focuses on showing the short-sighted policy of the West and the lost chances to conquer Russia. Dontsov provides a lot of examples of the West displaying a friendly attitude towards Muscovy, like giving assistance during the Russo-Japanese war: “...it was only thanks to the kindly disposition of the West that Russia’s defeat was not a great catastrophe” (Dontsov 1957: 122). Throughout history the West displayed its “kindly disposition”, “friendly attitude”, “neutrality”, and “refusal to destroy the Russian imperium”. Dontsov emphasizes that due to this neutrality, Russia continues to expand and grow and expresses her gratitude to her Western neighbors by carrying out new invasions.

We discover that Dontsov emphasized the following parameters of RUSSIA — WEST opposition: the short-sighted policy of European states; being afraid of the Russian monster; indolences of the political thought and indolent policy and curry favor with the Russian monster. The idiom *curry favor* used in the target text to render *загравання* is an example of the basic code characterizing Dontsov’s speech personality.

The short-sighted policy of European states is encoded via nominal and verbal constructions, in particular negative, that together with subjunctive forms used to encode lost chances to conquer Russia, serve means of ideological hypercoding. Rhetoric coding heavily depends on the use of hypotaxis that sometimes extends beyond the sentence boundary and refers to a style in which logical relationships among sentences are explicitly rendered. There always was some “but” (used eight times in the text under study) that prevented the WEST from demonstrating political and military force.

Dontsov mentions Ukraine in the context of the “invincibility of Russia” as he believes that it was Ukraine that “always put up a resistance against the expansion of the power of the Muscovite empire” and “the Ukrainian problem as a problem of international significance”.

Dontsov’s coding of the original text reflects his speech personality through basic vocabulary that triggers archaic and sometimes dialectal connotations for a modern reader. Another important marker of Dontsov’s speech personality is the abundance of English borrowings in the source text. This is caused by language interference generally characteristic of immigrant speech and sometimes makes the target text coding even more “natural” than the original itself.

In some cases, Dontsov chooses to substitute Ukrainian idioms for non-idiomatic word combinations so as to bring the text closer to a target reader, for instance, *загнати клин* — *to split up* or *стояти у брам* — *advance as far as*. We can also find some euphemistic paraphrasing, for example, speaking about Catherine I he straightforwardly states that she was a whore: “була такою са-

мою повією на троні, як і друга Катерина”, but in the target text he wrote that she was “*as lacking in chastity as Catherine II*”.

The analysis of the product of Dontsov’s self-translation agency represented in the basic vocabulary, contextual and situational choices, rhetoric and stylistic coding and ideological hypercoding adds to the understanding of his speech personality as any person can be comprehended only through his/her agency. Dontsov personifies “Ukrainian fighter” and his Ukrainian identity displays his ability to create positive novelty.

CONCLUSIONS

Firstly, the issues surrounding language and agency are relevant to linguistic anthropology with widely divergent research agendas because most linguistic anthropologists are concerned, in one form or another, with what people say and do. Linguistic anthropologists have made significant contributions to the understanding of agency as it emerges in discourse and there are a number of claims made on agency based on language and language structure that can be integrated with a social theory of agency.

Secondly, any attempt to arrive at a definition of agency forces us to take a stand with respect to human agents and the powers of the individuals involved. Agency contributes to the presentation and realization of a) a self (the speaker); b) the constitution of culture-specific acts and c) activities and the evaluation of the knowledge displayed. Thus studying agency in language can contribute to modern research on the structure of speech personality and its role in interlingual and intercultural communication.

Thirdly, some thorny issues of the representation of speech personality can be resolved when we resort to translation and self-translation agencies. This paper provides the analysis of Dmytro Dontsov’s self-translation of the article “Is Russia invincible?”. The interaction of the translator’s personality and the dynamic system of his lingual-and-cultural space is represented via lingual-and-cultural codes that create a kind of matrix that is shaped considering three dimensions: 1) antagonism of West and Russia; 2) the legend of the invincibility of Russia; 3) the problems of Ukraine in the context of the confrontation. The matrix is predetermined by the bottom-line idea: to emphasize the doubt expressed in the very title “Is Russia invincible?”.

To achieve the goal of the essay Dontsov applies the rhetorical technique of RUSSIA — WEST antithesis. In the self-translated article, he recreates the text in English but here the translator is the author, the translation is the original, the foreign is the domestic, and vice versa. We deal with the same speech personality and thus the analysis of Dontsov’s self-translation agency helps to discover features relevant for his idiolect as he applies it with some variations to many of his works.

Dontsov’s essays “are a kind of large encyclopedia of international nationology” (Bahan 2012: 9). It is fair to assume that Dontsov’s self-translation agency

is a storm cloud that awakens from oblivion and triggers changes in social consciousness. It influences international awareness of the fact that the causes of the success with which Muscovy so far managed to get rid of every conqueror were not military and strategic but of a political nature. Dontsov's essay under study awakes historical memory and is aimed at changing the political thinking of the target audience and shaping a new understanding of the RUSSIA — WEST opposition.

In the middle of the 20th century, the Ukrainian thinker unveiled the myths, obsessions, and most widespread stereotypes concerning Russia and provided a clear analysis of it as a world disaster. The whole world has become aware of it today.

REFERENCES

- Ahearn Laura. "Language and Agency". *Annual Review of Anthropology* 30 (2001): 109–37.
- Ananyev Afanasii, Yasnetskiy Ivan, Lebedinskiy Ivan. *Polnyy latinskiy slovar'*. Moskva: Tipografiya Katkova i K, 1862.
- Andreichuk Nadiia. *Semiotyka linhvokul'turnoho prostoru Anhliyi kintsya XV — pochatku XVII stolittya*. Lviv: Vydavnytstvo Lvivs'koyi politekhniki, 2011.
- Anscombe G. E. M. *Intention*. Basil Blackwell, 1957.
- Bahan Oleh. "V oboroni ukrayins'koyi tsyvilizatsiyi". Dontsov Dmytro. *Vybrani tvory*. Vol. 2. Drohobych: Vidrozhennya, 2012: 5–15.
- Batsevich Florii. *Narysy z komunikatyvnoyi linhvistyky*. Lviv: Vydavnychy tsestr LNU imeni Ivana Franka, 2003.
- Davidson Donald. "Actions, Reasons, and Causes". Davidson Donald. *Essays on Actions and Events*. Oxford Clarendon Press, 1963: 3–20.
- Dijk Teun. *Ideology, a Multidisciplinary Approach*. Thousand Oaks Sage Publications, 1998.
- Dontsov Dmytro "When will the West understand Russia?". *ABN Correspondence. Monthly Bulletin of the Antibolshevik Bloc of Nations* 4/7–8 (1953): 4.
- Dontsov Dmytro. "Chy Rosiya ye nepoborna?". Dontsov Dmytro. *Vybrani tvory*. Vol. 9. Ideolohichna i kul'turulohichna esyistyka (1948–1957 rr.). Drohobych: Vidrozhennya, 2015: 150–153.
- Dontsov Dmytro. "Is Russia Invincible?". *The Ukrainian Review* 1–4 (1957): 118–124. <https://diasporiana.org.ua/periodika/13984-the-ukrainian-review-1957-n-1-4/>. Accessed 21 Nov. 2022.
- Dontsov Dmytro. "Pidstavy nashoyi polityky". Dontsov Dmytro. *Vybrani tvory*. Vol. 5. Politychna analityka (1921–1932 rr.). Drohobych: Vidrozhennya, 2013: 18–144.
- Duranti Alessandro. "Agency in Language". *Companion to Linguistic Anthropology*. Blackwell Publishing Ltd (2004): 451–473.
- Duranti Alessandro. "Relativity". *Key Terms in Language and Culture*. MA: Blackwell (2001): 129–131.
- Duranti Alessandro. *Linguistic Anthropology*. Cambridge University Press, 1997.
- Eco Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Eco Umberto. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, 1979.
- Fairclough Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity, 1992.
- Gumperz John, Levinson Stephen. *Rethinking Linguistic Relativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Harper Douglas. *Online Etymology Dictionary. 2001–2022* <<https://www.etymonline.com>> 21.11.2022.
- Hill Jane, Mannheim Bruce. "Language and World View". *Annual Review of Anthropology* 21 (1992): 381–406.

- Hokenson Jan, Munson Marcella. *The Bilingual Text History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.
- Karp Ivan. "Agency and social theory: a review of Anthony Giddens". *American Ethnologist* 13/1 (1986): 131–37.
- Konyskiy Oleksandr. *Taras Shevchenko-Hrushiv's'kyi: Khronika yoho zhyttya*. Kyiv: Dnipro, 1991.
- Kress Gunther. *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Krymskiy Serhii. "Diyal'nist". *Filosofs'kyi entsyklopedychnyy slovnyk*. Kyiv: Abrys, 2002: 163–164.
- Mykytyuk Oksana. "Linhvopersona Dmytra Dontsova yak fokus rozumynnya maksymy 'kharakter'". *Matica Srpska Journal of Slavic Studies*. 102 (2022): 411–425.
- Popovič Anton. *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta, 1976.
- Potebnia Oleksandr. *Estetyka i poetyka slova*. Kyiv: Mystetstvo, 1985.
- Potebnia Oleksandr. *Mysl' i yazyk*. Moskva: Labirint, 2007.
- Rorty Richard (ed.). *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1992.
- Schlosser Markus. "Agency". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2019. <<https://philpapers.org/rec/SCHA-40>> 21.11.2022.
- Svarnyk Halyna. "Arkhiv Dmytra Dontsova". *Pam'yatky Ukrainy* 3–6 (1994): 122–128.
- Svarnyk Halyna. "Dmytro Dontsov u nevidomykh dokumentakh 1890–1945 rr. z Natsional'noho arkhivu Kanady". *Volya i Bat'kivshchyna* 1–2 (2003): 173–186.
- Svarnyk Halyna. *Knyhozbirnya y arkhiv Dmytra Dontsova kriz' pryzmu doli vlasnyka*. Lviv: NAN Ukrainy, 2019.
- Sztompka Piotr. *Society in Action: The Theory of Social Becoming*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1991.
- Vozniak Mykhailo. *Narysy pro svitohlyad Ivana Franka*. Lviv: Vyddavnytstvo L'viv's'koho universytetu, 1955.
- Weisgerber Leo. *Das Menschheitsgesetz der Sprache*. Heidelberg: Heidelberg: Quelle & Meyer, 1964.
- Zahnitko Anatolii. *Teoriya linhvopersonolohiyi*. Vinnytsya: Nilan-Ltd, 2017.
- Zaitsev Oleksandr. *Natsionalist u dobi fashyzmu: Lvivskiy period Dmytra Dontsova, 1922–1939 roky. Nacherk intelektualnoi biohrafii*. Kyiv: Krytyka. 2019.

Надја Андрејчук, Оксана Микитјук

ЛИНГВООПЕРСОНОЛОГИЈА: ДМИТРИЈ ДОНЦОВ И ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ САМОПРЕВЕДЕНОГ ТЕКСТА

Резиме

Чланак настоји да баци ново светло на говорну личност Дмитрија Донцова, истакнутог украјинског новинара и идеолога украјинске националне идеје. Аутори испитују његов политички есеј „Да ли је Русија заиста непобедива?“, који је својом руком превео на енглески и објавио 1957. године у *The Ukrainian Review* (Лондон). Донцов у овом чланку одбацује легенду о Русији као непобедивом гиганту, користећи антитезу РУСИЈА — ЗАПАД. Истраживање се спроводи у три главне области: а) говорна личност; б) независна преводилачка агенција; с) Говорна личност Донцова, реконструисана коришћењем сопствених метода самосталног превођења. Истиче се изненађујућа актуелност изјава Донцова о кратковидој политици Запада и мисији Украјине у одбацивању легенде о непобедивости Русије.

Кључне речи: лингвоперсонологија, говорна личност, самостални превод, антитеза РУСИЈА — ЗАПАД; Дмитриј Донцов.

Софья Крымская

Высшая государственная инженерно-техническая школа (колледж)
имени Д. К. Советкина
sonya.miss-sonya@yandex.ru

Sof'ia Krymskaia

Higher State School of Engineering and Technology (College) named after
D. K. Sovetkin
sonya.miss-sonya@yandex.ru

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ И МОДЕЛИ ПАМЯТИ
В РОМАНЕ ВЕРЫ БОГДАНОВОЙ
СЕЗОН ОТРАВЛЕННЫХ ПЛОДОВ

THE CHARACTER SYSTEM AND MEMORY MODELS
IN VERA BOGDANOVA'S NOVEL
THE SEASON OF POISONED FRUITS

Статья посвящена осмыслению моделей памяти и системы персонажей в романе *Сезон отравленных плодов* В. Богдановой. В. Богданова преобразует историческую действительность 1990 — 2010-х гг. и создает в романе особую художественно-документальную реальность, представляющую собой персонализированную репрезентацию исторических событий данной эпохи. Тенденция современной русской прозы к освоению документальности, выявляющей скрытую диалогичность и катастрофизм, свойственна и роману Богдановой, характеризующемуся беллетризацией новейшей истории в сочетании с усиленной эмоционально-экспрессивной и оценочной реакцией на исторические события. В *Сезоне отравленных плодов* в зависимости от степени взаимопроникновения художественного и документального появляются фоновые и персонализирующие упоминания, а также коррелятивные упоминания как особый подвид последних.

Ключевые слова: В. Богданова, *Сезон отравленных плодов*, система персонажей, модели памяти, документальность, художественно-документальная реальность, дискретный хронотоп, фоновые упоминания, персонализирующие упоминания.

The article is devoted to understanding the models of memory and the system of characters in the novel *The Season of Poisoned Fruits* by V. Bogdanova. V. Bogdanova transforms the historical reality of the 1990s — 2010s and creates in the novel a special artistic and documentary reality, which is a personalized representation of the historical events of this era. The tendency of modern Russian prose to master documentary, revealing hidden

dialogic and catastrophism, is also characteristic of Bogdanova's novel, characterized by the fictionalization of modern history in combination with an enhanced emotionally expressive and evaluative reaction to historical events. In *The Season of poisoned fruits*, depending on the degree of interpenetration of fiction and documentary, background and personalizing mentions appear, as well as correlative mentions as a special subspecies of the latter.

Keywords: V. Bogdanova, *The season of poisoned fruits*, character system, memory models, documentality, artistic and documentary reality, discrete chronotope, background mentions, personalizing mentions.

Введение

В современной русской прозе XXI века все больше намечается тенденция к интенсивному освоению документальности, катастрофизму и скрытой диалогичности как способам организации повествования и освоения реальности. Документальность обеспечивает в данном случае и диалогичность, и катастрофизм, так как позволяет по-новому посмотреть на уже известные исторические события и оценить их, а также сформулировать мироощущение человека эпохи катастроф.

Как утверждает Татьяна Головина, документальность — это «особое качество произведения, открывающее дополнительные возможности воздействия на читателя, благодаря ощущению им достоверности изображенного» (Головина 1987: 78). Состояние современного литературного процесса таково, что документальный и вымышленный элементы тесно переплетаются, создавая уникальный сюжет литературного произведения (Гурска 2019: 9). Художественное позволяет нанизывать на себя необычные документальные свидетельства, которые обогащают друг друга и в постоянном взаимодействии образуют сложную полифоническую структуру художественного произведения.

Кроме того, одной из важных функций современной литературы и ее интерпретативных институтов является, по утверждению Ирины Каспэ, возможность «смягчить прикосновение к самым <...> травматичным зонам» (Каспэ 2010: 46) благодаря взаимодействию документальных и художественных элементов, которое, во-первых, рождает различные модусы восприятия как категории вымысла, так и категории персонального или исторического опыта, а во-вторых, позволяет осмыслить этот опыт в литературном произведении при помощи «специфической модели построения нарратива» (Каспэ 2013: 269–270).

Говоря о своеобразии художественного метода авторов поколения *тридцатилетних* и об особом соединении «прямой документальности и форм литературы для создания художественной документальности времени», Гульнара Алтынбаева замечает, что их произведения содержат элементы, взятые «из личной биографии авторов, истории эпох и придуманных авторами типичных для романного времени событий, ситуаций, героев, развития сюжета» (Алтынбаева 2023: 108).

Упомянутые тенденции современной русской прозы сходятся в выпущенном в 2022 году романе Веры Богдановой *Сезон отравленных плодов*. Он репрезентативен для современного литературного процесса и характеризуется беллетризацией исторической памяти о новейшей истории в сочетании с усиленной эмоционально-экспрессивной и оценочной реакцией на исторические события. Роман Богдановой встраивается в современный литературный процесс, включаясь в дискуссию о 1990-х и предпринимая попытку их осмысления, как это делают, например, и Виктор Пелевин в романе *Generation «П»*, и Сергей Шаргунов в романе *1993*. Сегодня единой концепции данной эпохи не существует, и литература через полифонию голосов и свидетельств пытается разобраться в этом памятном многим историческом периоде.

По-особенному раскрывается в романе Веры Богдановой тема исторической памяти, характерная для современной русской прозы. Как правило, документальная литература говорит о завершившихся эпохах и о болезненной памяти, что можно увидеть в романе *Памяти памяти* Марии Степановой. В *Сезоне отравленных плодов* болезненной предстает не только память, но и сама эпоха 1990-х и 2000-х годов.

Темпоральная структура и хроникальные особенности романа

Сезон отравленных плодов описывает поколение 1990-х годов, выросшее на фоне многочисленных терактов. В интервью Наталье Ломыкиной В. Богданова объясняет: «Я хотела показать, в первую очередь, как 1990-е повлияли на нас: политическая ситуация, нестабильная обстановка и теракты, падение самолетов, захваты заложников, все это на фоне совершенно нестабильной экономической обстановки в стране» (Ломыкина 2022). Именно нестабильность эпохи 1990–2010-х гг. и «появление на мировой арене глобального терроризма» стали, по словам Ильи Кукулина, не только движущей силой для расцвета документалистской литературы в России, но и возможностью для нового переживания пространства и времени, погруженности во время (Kukuljin 2010: 600). Художественное осмысление эпохи в условиях трагичных событий 1993–2015 гг. в России и в мире задает определенные временные ориентиры для художественного времени и вместе с этим — установку на подлинность в романе. Достоверность вписанных в фабулу художественного произведения исторических событий В. Богданова подтверждает в том же интервью: «Когда я писала книгу, я составила таблицу событий по новостям, чтобы не запутаться в датах и отслеживать, что происходило в те годы, о которых я пишу» (Ломыкина 2022).

Роман В. Богдановой охватывает период 20 лет жизни современной России, и за это время успевает повзрослеть целое поколение, представителями которого в романе являются главные герои — Женя, Даша и Илья, в реальности же к этому поколению принадлежит сама В. Богданова, которая в интервью Анастасии Скорондаевой подтверждает, что роман *Сезон*

отравленных плодов является автобиографичным (Скорондаева 2022). Осваивая документальность как художественный прием, писательница рассматривает реальный мир 1990–2010-х гг. через «литературный объектив, позволяющий оправдать оценочное суждение» о тех исторических событиях, которые она реконструирует в романе (Уайт 2024: 41).

Детали — приметы времени — создают достоверный образ эпохи: «топик с Лео, Кейт и носом затонувшего *Титаника*» (герои кинофильма «Титаник», вышедшего в 1997 году); «пакет с Марианной» (полиэтиленовый черно-белый пакет с женским профилем в шляпе); «передача с двумя роялями и Минаевым в большом пятнистом пиджаке» (музыкальное телешоу «Два рояля», выходявшее с 1998 по 2005 год); «*Моджо* поют про леди и танцы в лунном свете» (песня «Леди» — дебютный сингл французского хаус-дуэта «Моджо», вышедший в июне 2000 года); «кассеты с *Эйс оф Бейс* и *Арми оф Лаверс*» (шведские поп-группы) (Богданова 2022: 14–15, 21–22, 34), — и это делает повествование документированным и более реальным. Детализация позволяет создать достоверный срез эпохи, а упоминаемые в романе культурные артефакты порождают эффект узнавания и вызывают доверие к описываемому в художественном тексте. Приметы времени позволяют писательнице создать общее для поколения *тридцатилетних* «психологическое пространство опыта», которое является не органическим, а механическим, так как «состоит из фракталов, фрагментов, осколков, отходов, отдельных частиц» — элементов индивидуальной памяти (Уайт 2024: 179). Такой прием узнаваемых фрагментов, которые заставляют вспомнить свое взросление и частично вернуться в собственное прошлое, позволяет не только создать колорит эпохи, но и запустить особенный механизм актуализации индивидуальной и социальной памяти.

Документальный элемент, присутствующий в художественном тексте В. Богдановой, выполняет сюжетобразующую функцию и, несмотря на нелинейность, прерывистость повествования — действие то переносится на несколько лет вперед, то снова возвращается в прошлое, то предстает воспоминанием или вовсе предсказанием будущего — организует хронотоп и соотносит разное пространство и время, что позволяет задать условия жизни персонажей в эпоху катастроф. Дискретный хронотоп в романе порождается, в том числе, сложностью сочетания «циклического времени травматического опыта <...> с линейным временем истории» (Etkind 2013: 211).

Тенденция к изображению прерывистых воспоминаний становится одной из тем, лежащих в основу прозы XXI века: ее воплощение мы можем увидеть, например, в произведениях Евгения Водолазкина: «парадоксы памяти образуют нерв проблематики и композиции» его романа *Авиатор* (Ничипоров 2019: 130). Дискретность времени в художественном пространстве романа позволяет говорить о прошлом не как о замкнутой и жесткой системе причинно-следственных связей, а как о предвосхищении будущего, в том числе — нашего времени. Кроме того, подобное изображение действительности позволяет сделать сюжет непредсказуемым, внести в него

некоторые черты литературы прерывистых воспоминаний и магического реализма (или «магического историзма», специфика которого, по словам Александра Эткинда, в том, что он возникает из катастрофической постсоветской культуры, имитируя историю и в некоторой мере борясь с ней (Etkind 2013: 233).

Темпоральная структура текста романа *Сезон отравленных плодов* представляет собой разнонаправленное, прерывистое художественное время, вписанное во внетекстовую реальность. Заглядывая в наше время из прошлого и изображая 1990-е как время исторических и личных катастроф, В. Богданова создаёт дискретные воспоминания, трогаящие современного читателя, которому знакомо описанное в романе время. Писательница объясняет настоящее через прошлое, зачастую альтернативное, потому как чувство травмы рождает вопросы о том, как можно было бы избежать произошедшего и можно ли вообще (Etkind 2013: 232–233). Подобную катастрофизированную историю взросления в реалиях 1990-х можно увидеть в романе Аллы Горбуновой *Конец света, моя любовь*, совмещающем в себе приметы автофикшена и магического реализма. Однако если у Горбуновой описана исключительно личная жизнь девушки-подростка, где эпоха служит фоном, то у Богдановой исторические реалии, в которые вписаны персонажи, приобретают бóльшую значимость.

Реальное историческое и субъективное художественное время

Между элементами документальности и дискретностью повествования у Богдановой существует прямая зависимость: чем документальнее повествование, тем оно дискретнее. Указание точного года и месяца, а иногда и даты происходящего в романе в начале каждой главы и повествование в этих главах о реальных исторических событиях, происходивших то же время, позволяет очертить временные границы происходящего. Самое раннее историческое событие, упоминаемое в романе (Октябрьский путч), датируется 3 октября 1993 года, самое позднее (серия терактов в Париже) — 13 ноября 2015 года. Однако основное художественное повествование ограничивается рамками 1995–2013 гг., а события, датируемые в романе периодами 1993–1995 гг. и 2013–2015 гг., представляют собой, в большинстве случаев, дискретные воспоминания героев. Реальное историческое время в романе *Сезон отравленных плодов* или совпадает с субъективным художественным временем, или же предстает по отношению к нему ретроспективным или проспективным.

Одним из примеров совпадения временных планов в романе является эпизод, в котором героиня Женья во взрослом возрасте становится жертвой теракта 31 августа 2004 года на станции метро Рижская: «Она вышла из перехода со стороны метро <...>. Вдруг что-то бахнуло, сбilo с ног. Раз — и Женья на асфальте, лежит на осколках у перевернутой мусорки. Непрерывно гудели машины, выла сигнализация, не понять, близко или далеко, —

звуки еле прорывались через плотную пелену в ушах. Пахло гарью, люди куда-то побежали — прочь от метро, от Жени. Она попыталась встать, но голова кружилась» (Богданова 2022: 165–166). Это событие является первым происшествием, в котором Женя становится именно жертвой, а не очевидцем, и потому становится центральным, а все остальные трагедии, упоминающиеся в романе, выстраиваются вокруг него. Принимая во внимание автобиографичность романа, важно заметить и то, что сама В. Богданова стала свидетельницей именно этого теракта, о чем она пишет в послесловии: «31 августа 2004 года, спустя полчаса после теракта у метро “Рижская”, я возвращалась с работы домой и ехала по проспекту Мира в сторону области. Я сразу поняла, что произошло...» (Богданова 2022: 346) — и упоминает в интервью Наталье Ломыкиной: «Рижскую я сама видела. Я выросла на Алексеевской, и в этот момент, сразу после взрыва, я проезжала как раз в сторону области по проспекту Мира и видела эти жуткие последствия» (Ломыкина 2022).

В романе Веры Богдановой человек, живущий в 1990-х и 2000-х, становится очевидцем сразу нескольких терактов, что рождает новое понимание свидетеля трагедии как человека, живущего от катастрофы к катастрофе. Ретроспективное описание трагичных событий прошлого зачастую преподносится как рефлексия пережитого, воспоминание. Так, например, в апреле 2005 года Илья вспоминает, как в 2002 году его друг сообщил ему о террористическом акте на Дубровке, и они поехали на улицу Мельникова, где располагалось здание Театрального центра, в котором случился теракт. Происходящее там мы видим глазами Ильи, задающего самому себе риторические вопросы: «...Илье просто было страшно. Он думал: а если бы Дашка туда пошла с классом? Им предлагали “мюзикл с настоящим самолетом” на Новый год. Если бы Дашка вот там сейчас лежала в проходе между рядами?» (Богданова 2022: 176).

Другим примером дискретности художественного времени в романе могут служить встроенные в художественную реальность исторические события 3 октября 1993 года. В. Богданова описывает, как в детстве Женя оказывается свидетельницей событий Октябрьского путча и как данное событие несколько раз ретроспективно осмыслиется героиней. Первый раз описание теракта предстает в романе в 1995 году (спустя два года после произошедших событий) воспоминаниями ребенка, не понимающего происходящего: «В девяносто третьем бабушка забрала ее из ДК, где Женя по воскресеньям занималась английским. Но стоило им подняться из подземного перехода, как бабушка, охнув, загнала Женю обратно — та успела увидеть лишь грузовики на опустевшем проспекте, демонстрантов, которые сидели в кузовах, выглядывали из-под тентов, шли рядом, и все это походило на парад в честь Дня Победы. Наверху происходило какое-то волнение, доносились крики, что-то грохотало, люди сбегали по ступеням в переход и замирали, прислушивались. Жене страшно не было, только любопытно» (Богданова 2022: 39).

В следующий раз события октябрьского восстания 1993 года вспоминаются героями в 2000 году, когда они видят репортаж по телевизору. В этих воспоминаниях появляется фигура Бориса Ельцина как исторического лица и фигура дяди Мити как лица вымышленного: «Теперь, когда по телику говорят об октябре девяносто третьего, добавляют о каких-то “открывшихся фактах”. <...> Потом говорят о Ельцине, показывают, как он спускается по трапу, машет рукой. <...> Заплывшими глазами он напоминает Жене соседа дядю Митю, а в остальном нет, ведь Ельцин крупный, щекастый и в костюме, а дядя Митя тощенький, с маленькими пальцами и ладонью, перевязанной малярным скотчем, помятый, хоть и старается быть опрятным, с вечно несвежей головой и пылью на черных джинсах» (Богданова 2022: 49). Здесь реконструируемые воспоминания героини об исторических событиях строятся на антитезе реальной исторической личности, президента России Бориса Ельцина, и Жениного соседа, дяди Мити, что рождает документально-художественный синтез, в котором факт и вымысел в романе, взаимопроникая друг в друга, расширяют пространство текста и создают у читателя ощущение подлинности описываемых исторических событий.

Илья и Женья — это носители «шокирующего опыта», причём, пользуясь терминологией Ильи Кукулина, дискомфортного как эмоционально, так и экзистенциально. Их становление как личностей пришлось на тревожное время 1990–2000-х гг., что сформировало у них катастрофическое мышление, состоящее из страха, боли, «проблем идентичности, ощущения крушения и последующего трудного обретения смысла жизни, саднящей невосполнимости потерь» (Кукулин 2005: 623).

Жизнь от катастрофы к катастрофе модифицирует не только общую чувственность всей системы персонажей, но и субъективное время отдельных героев. Так, показателен единичный случай проспекции исторического времени по отношению к субъективному художественному времени. В художественную структуру эпизода, обозначенного 2004 годом, встраивается документальный эпизод о событиях 2015 года. В нем В. Богданова показывает, как Юля — подруга Ильи — перебравшись на стажировку в Париж, 13 ноября 2015 года становится жертвой обстрела террористами кафе Ла Белль Экип на улице Шаронн: «В две тысячи пятнадцатом Юлечка созвонится с подружками, договорится о встрече на улице Шаронн. Они сядут на открытой террасе кафе “Ла Белль Экип” за маленький круглый столик <...> Потом раздадутся глухие щелчки, в окне соседнего суши-бара провалятся ровные небольшие дырки, как если бы стекло проткнули пальцем в нескольких местах. <...> Сама Юлечка упадет под стол» (Богданова 2022: 136). Такое проникновение в субъективное время усиливает впечатление, что в художественном мире этого романа катастрофичность не может быть локализована в каком-то конкретном периоде — она охватывает все временные пласты. О подобной «аномалии временного порядка» в пе-

риоды насилия пишет Алейда Ассман: на будущее, которое становится пугающим и теряет свою привлекательность, все большее влияние начинает оказывать прошлое, проникающее в него (Assmann 2020: 5).

Особенности художественно-документальной реальности и система персонажей

Документальное в романе становится свидетельством изменения человека и его мировоззрения в эпоху катастроф. Многие исторические события, участниками которых В. Богданова делает своих героев, оказываются связанными в их сознании. Так, переживая случившееся 31 августа 2004 года, Женя вспоминает события 3 октября 1993 года: «Жене в это время снился вой машин и почему-то танки. Они ползли к ней по проспекту, за ними гигантской спичкой горела Останкинская башня, кружил над ней погибший дядька, выла сигнализация машины, дымил вход в метро...» (Богданова 2022: 166) — а взрыв на Пушкинской площади 8 августа 2000 года всплывает «из темной тесноты воспоминаний», когда героиня смотрит репортаж о событиях в Беслане 1 сентября 2004 года (Богданова 2022: 167).

Элементы вымысла в указанных выше эпизодах усиливают чувственное восприятие событий романного текста, вписанных в исторический контекст, и запускают механизм эстетического переживания реальных событий (Тюпа 1999: 465). Появление вымышленных персонажей в исторических реалиях погружает нас во временной континуум, где временные планы и художественная действительность, реальное и вымышленное становятся неразделимыми.

Установление причинно-следственных и психологических связей событий в сюжете романа *Сезон отравленных плодов* становится возможным при помощи не столько нарратива, сколько особой организации вымысла, преломления его элементов в документальном изображении исторических событий, служащих импульсом для сюжетного действия, где описание «реального исторического мира <...> приобретает оттенок фикциональности» (Уайт 2024: 42). Так, например, сначала мы видим, как в апреле 2005 года Женя, подойдя к станции метро, передумывает заходить туда и «идет к проспекту Мира ловить машину», а затем, когда героиня садится в такси, как у нее «из-под рукава выглядывает шрам на запястье» (Богданова 2022: 163–164). И уже позднее, когда действие романа переносится в август 2004 года, мы видим события, объясняющие такое поведение героини: она стала жертвой теракта на станции метро Рижская. Это происходит в том числе и потому, что травмирующие воспоминания модифицируются, соприкасаясь с другими воспоминаниями, зачастую поляризуясь в сознании своего носителя (Ассман: 2014: 13).

Документальные элементы в *Сезоне отравленных плодов* не являются просто фактическими свидетельствами — они вступают в разные по сво-

ему качеству отношения с художественными элементами, благодаря чему обеспечивается единство художественной ткани романа. Являющиеся упоминаниями реальных исторических событий 1990–2010-х гг., встречающиеся в тексте документальные элементы по способу взаимодействия с художественными элементами в романном тексте можно разделить на фоновые (сопровождающие действия сюжета, служащие для них фоном) и персонализирующие (обогащенные художественным сюжетом), среди которых, в свою очередь, можно отдельно выделить коррелятивные (находящиеся в тесной взаимосвязи и взаимовлиянии с художественными элементами) упоминания.

Разные типы документальности в тексте определяют и разную степень реальности героев: чем более вовлечен герой в происходящее, тем более он становится реальным, и наоборот. По степени вовлеченности в описываемые трагические события всех персонажей романа *Сезон отравленных плодов* можно разделить на три типа: свидетели (герои-очевидцы происходящего), участники (герои, участвующие в происходящем) и жертвы (герои, пострадавшие от происходящего). Примечательно, что в различных эпизодах один и тот же персонаж может выполнять разную функцию. Так, например, Женя становится героем-свидетелем крушения самолетов ТУ-134 и ТУ-154 в ночь на 25 августа 2004 года, героем-участником событий на Октябрьской площади 3 октября 1993 года и на Пушкинской площади 8 августа 2000 года, героем-жертвой теракта на Рижской 31 октября 2004 года. Герои-свидетели соотносятся, в первую очередь с фоновыми упоминаниями в романе, а герои-участники и герои-жертвы — с персонализирующими. При этом и фоновые, и персонализирующие упоминания в тексте романа сопровождаются эмоционально-оценочным откликом всех персонажей на них вне зависимости от их функции.

Фоновые упоминания и герои-свидетели

Фоновые упоминания представляют собой описания реальных исторических событий, выполняющих функцию создания установки на подлинность, придания разворачивающемуся художественному сюжету реалистического характера. Зачастую такие события прямо не называются, но указанные в начале главы год и месяц событий и фоновые знания новейшей истории позволяют нам узнать их. Таковы, например, упоминание катастрофы Конкорда, произошедшей 25 июля 2000 года («По телевизору все время говорят о падении какого-то самолета»); взрыв остановки на Каширском шоссе в Москве 24 августа 2004 года («Она смотрела телик: в Москве взорвали остановку...»); теракт в Беслане («Бабушка сделала телик погромче, и оттуда встревоженный голос сказал: захват заложников в Северной Осетии в городе Беслан, в тридцати километрах от Владикавказа»); взрывы в Лондоне 7 июля 2005 года («По телику показали взрывы в Лондоне...»); митинг Народное вече в Киеве в декабре 2013 года («По Первому идут

новости, показывают вечерний Киев, заполненную людьми площадь, колонна Монуumenta Независимости подсвечена призрачно-голубоватым»); взрыв в здании железнодорожного вокзала в Волгограде («... по телевизору и в новостях в сети дрожит струной одно: теракт. Взрыв произошел на железнодорожном вокзале, мимо которого Женя ездит почти каждый день...») (Богданова 2022: 69, 157, 167, 314, 331, 338). Некоторые события, как нам кажется, воссозданы в романе по средствам массовой информации. Например, детали события на Каширском шоссе в романе описаны так: «...самодельное взрывное устройство было заложено у столба, сильное шипение, затем хлопок...» (Богданова 2022: 157) — что практически дословно повторяет статью Марины Трубилиной в *Российской газете* от 25 августа 2004 года: «24 августа 2004 года в Москве взорвалось заложенное у фонарного столба самодельное взрывное устройство. <...> Как рассказывали очевидцы, сначала раздалось сильное шипение, а затем хлопок» (Трубилина 2004). Источником, из которого герои романа узнают о трагичных новостях, является телевизор. Он предстает символом, через который действительность проникает в художественный вымысел и становится фоном истории взросления персонажей, что позволяет полнее понять авторскую художественную интенцию. Средства массовой информации медиатизируют воспоминания и в режиме реального времени делают представителей целого поколения свидетелями травматических событий (Ассман: 2014: 145).

Персонажи, застающие трагические события в настоящем и видящие, как на их глазах конструируется историческая действительность, являются героями-свидетелями. Они не являются прямыми участниками событий, но становятся очевидцами происходящего. Однако погруженность в травму свидетеля становится не менее глубокой, чем в травму участника или жертвы, во многом как раз из-за телевидения, которое транслирует трагедии по всему миру. Это создает особый тип переживания, который Алейда Ассман называет «коллективно-анонимным»: травматичный, почти интимный опыт переживания трагедии отдельным человеком, объективируясь в средствах массовой информации, становится доступным для посторонних людей и одновременно с этим такой опыт «делается прочной реальностью» благодаря транслированию на экранах и обретению «нео-провержимо доказательной силы» (Ассман: 2014: 230).

Наиболее сильно травма свидетеля воздействует на Женю, вследствие чего героиня обретает особое катастрофическое мироощущение и неоднократно вспоминает произошедшие травмирующие события, мысленно возвращаясь в прошлое. Хейден Уайт в своей работе *Практическое прошлое* пишет о том, что человек переживший травматичные события и реконструирующий их в своих воспоминаниях, оказывается «дважды раненным — во-первых, из-за воспоминания об изначальной сцене вторжения и внезапного открытия его смысла и затем из-за повтора изначального вытеснения этой сцены из сознания, которое теперь сопровождается чувством вины за непонимание того, чем изначальное было это событие» (Уайт 2024: 119).

В романе действительность преломляется таким образом, что Женя считает себя и свою инцестуальную связь с Ильей причиной происходящих катастроф: «Тридцать первого августа две тысячи четвертого стыд-и-срам наказал Женю впервые»; «...оповещение кричало, что все это — за грехи наши, за прелюбодеяние, за нарушение структуры мира»; «Казалось бы, еще тогда, на похоронах двоюродного дядьки она должна была понять предупреждение...»; «Их с Ильей наказывают за нарушение порядка...»; «Если сейчас со стороны Останкинской башни прилетят истребители и разбомбят дом Жени — ясное дело, за все ее грехи»; «...ее проклятие просочилось через границу, вылилось в мир» (Богданова 2022: 164, 166–168, 312, 314).

Такое мироощущение героини, подкрепляющееся практически непрерывным фоном трагичных новостей и рефлексией происходящего, на протяжении всего романа исподволь готовит нас к неизбежно трагическому финалу: «Вокруг все заминировано, и струн, которых нельзя касаться, становится больше, когда-нибудь Женя точно одну заденет»; «Когда-нибудь она исчезнет. Когда-нибудь она оступится, и стыд-и-срам ее сожрет» (Богданова 2022: 168, 171). Однако интересно то, что наделяя свою героиню стойким ощущением, что «Женя не для счастья, а счастье не для Жени, оно для милых добрых девочек, для тех, кто учится на дневном и стажирруется в Париже» (Богданова 2022: 168), В. Богданова позднее, выйдя за пределы художественного повествования, сама опровергнет эту мысль, показывая, как спустя 11 лет Юля, стажирясь в Париже, погибнет в теракте 13 ноября 2015 года. Но в связи с тем, что Женя как вымышленный персонаж существует только в пределах художественного повествования, хоть и встроенного в систему реальных исторических событий и, находясь на момент описания событий в 2004 году, не может об этом узнать.

Персонализирующие упоминания, герои-участники и герои-жертвы

Историческая реальность в романе В. Богдановой персонализируется через выстраивание сюжетных линий персонажей, вписанных в исторический нарратив эпохи 1990–2010-х годов. Персонализирующие упоминания представляют собой документальные факты, обогащенные художественным сюжетом. Они создают особую синтетическую художественно-документальную структуру романного текста: через сочетание вымышленного и реального в факте пробуждается эстетическая жизнь (Гинзбург 1970).

С персонализирующими упоминаниями связаны сразу два типа персонажей: герой-участник и герой-жертва. Они отличаются степенью вовлеченности героя в описываемые исторические события. Героями-участниками становятся персонажи, вовлеченные в происходящие события напрямую, физически, но не пострадавшие от нее. Также вовлечены в происходящее напрямую и герои-жертвы, однако их положение усугубляется причинению им вреда.

Так, бабушка Жени становится жертвой МММ, и реальные события 4 августа 2004 года, когда управление налоговой инспекции и ОМОН штурмом взяли центральный офис МММ, расширяются и преломляются, проходя через призму художественного вымысла: «Бабушка продала квартиру и отдала деньги кому-то по имени МММ, желая заработать вдвое больше. <...> Когда главный офис МММ накрыл ОМОН, бабушка пыталась обменять пачки розовых “мавродиков” на деньги, на какую угодно сумму. Они с Женей толклись в длинных злых очередях, где все время кто-то тихо плакал, потом бабушка стояла с плакатом в поддержку того губастого мужчины — не по любви, а в надежде вернуть свои кровные» (Богданова 2022: 25–26). В данном эпизоде героем-участником, вовлеченным в события, является Женя, а героем-жертвой — ее бабушка, потерявшая все вырученные за продажу квартиры деньги.

Другим персонализирующим упоминанием становится описание теракта на Пушкинской площади: «Восьмого августа, за пять минут до восемнадцати часов, когда Женя с мамой только подъезжали к своей станции метро, переход на Пушкинской взорвали. <...> По тому переходу в то самое время шел мамин двоюродный дядька, лысоватый дед. <...> “Явно чеченский след”, — говорит Лужков» (Богданова 2022: 127–129). Дословная цитата мэра Москвы Юрия Лужкова и поминутная точность происходящего перемежаются в описании взрыва на Пушкинской площади с упоминанием вымышленного персонажа, родственника Жени, который погибает в теракте и, следовательно, может быть охарактеризован как герой-жертва.

Среди персонализирующих упоминаний следует отдельно выделить коррелятивные упоминания, в которых связь документального и художественного элементов является более тесной, так как эти элементы не только представляют собой цельную синтетическую структуру, но и вступают во взаимозависимость друг от друга, а столкновение реального и вымышленного здесь становится толчком для развития сюжетного действия.

Так, например, Илья передумал лететь в Сочи в ночь на 25 августа 2004 года, когда одновременно разбились два самолета, летевших рейсами Москва — Волгоград и Москва — Сочи, и данное решение героя повлекло за собой его воссоединение с Женей (Богданова 2022: 157–160). В данном эпизоде несмотря на тесную связь вымышленного и реального Женя и Илья остаются героями-свидетелями, не становясь прямыми участниками трагедии.

Другим примером такого коррелятивного упоминания становится эпизод, в котором Илья едет к Жене, чтобы сделать ей предложение, когда родители Жени убеждают дочь сделать аборт. Данные события сюжета, показанные нам поочередно со стороны Жени и со стороны Ильи, происходят в реалиях крупной аварии в энергосистеме Москвы 25 мая 2005 года, когда на несколько часов была отключена подача электроэнергии в нескольких районах города. Крупная энергетическая авария, нарушившая работу транспорта, напрямую повлияла на ход сюжета и жизнь персона-

жей романа. Из-за остановившегося метро Илья не успевает приехать к Жене, которая под давлением родителей принимает необратимое решение сделать аборт: «...добраться нужно было как можно быстрее, пока не стало поздно. Он выскочил на Электrozаводской, но кругом вдруг сделалось темно, фонари погасли. Авария на электроподстанции, как потом сказали в новостях. Москву частично обесточило, застряли все везде: в лифтах и в метро, Калужско-Рижская остановилась, и до проспекта Мира Илья добирался пешком. Целый час он то бежал, то шел вдоль автомобильных пробок. <...> Час он покрутился под окнами, пытался дозвониться, достучаться, докричаться, скребся в дверь. Никто не отзывался» (Богданова 2022: 307). И Женя, и Илья здесь становятся героями-жертвами, попавшими в зависимость от обстоятельств, предписанных исторической действительностью, в которую погружает персонажей Богданова.

Особенным по характеру взаимосвязи художественного и документального в структуре романа предстает финальный эпизод, описывающий 30 декабря 2013 года в Волгограде и отсылающий нас к реальным историческим событиям — взрыву троллейбуса № 15 в Дзержинском районе г. Волгограда. Эти события описаны в романе дважды: сначала мы видим художественное описание утра, предшествующего трагедии: герои идут к остановке *Качинское училище*, которую, остановившись, объявляет троллейбус № 15. Осознавая исторический контекст происходящего и понимая, какие события последуют дальше, а также учитывая возрастающую градацию, на протяжении всего произведения усиливающую чувство тревоги, можно предположить трагический исход событий, каким он и был первоначально по замыслу В. Богдановой (Мерзляков 2022). Однако то, как герои балансируют на грани смерти и жизни: «Илья тянет внутрь, в надышанное тепло», а «Женя тянет его обратно, в липкий от влаги холод» (Богданова 2022: 342) — можно трактовать как борьбу документального и художественного начал в финале романа. И принятое спасительное решение пойти пешком оборачивается победой второго над первым, где «Илья и Женя идут дальше» (Богданова 2022: 342). Стоит заметить, что сам взрыв Богданова здесь не описывает: он случился в исторической реальности, но не в художественной.

Следом за художественным описанием событий мы видим описание тех же событий, но уже публицистическое, достоверно передающее информацию о взрыве в троллейбусе с точным указанием места трагедии, количества погибших и пострадавших. Такое наложение художественной и документальной реальности друг на друга помогает читателю увидеть различные формы документальности: в первом случае документальность осваивается художественной реальностью, поглощается ею; во втором случае документальность предстает исторически достоверным описанием событий — ориентиром во времени и пространстве.

Антитеза художественного описания с жизнеутверждающим финалом и документального описания с трагическим финалом решается в пользу

первого согласно замыслу В. Богдановой: в послесловии писательница замечает, что не хочет передавать травму следующему поколению, и поэтому говорит, что «мы идем дальше, за Женей и Ильей» (Богданова 2022: 347). Кроме того, в интервью В. Богданова отмечает следующее: «... главное, что я хотела сказать, — все в наших руках. Мы не можем повлиять на многие события, но способны преодолеть себя» (Мерзляков 2022). Тем самым благодаря особому взаимодействию художественного и документального элементов в романе *Сезон отравленных плодов* трагическая реальность оказывается побежденной, преодоленной художественным вымыслом.

Заключение

Взаимодействуя, документальные и художественные элементы, становятся единым целым в структуре художественного текста, особенно сильно действующего на читателя за счет узнавания им когда-то пережитого или увиденного в жизни и дополненного, реконструированного при помощи художественной реальности. В зависимости от степени взаимопроникновения вымышленного и реального в романном тексте В. Богдановой можно выделить фоновые и персонализирующие упоминания, а также коррелятивные упоминания как особый подвид последних.

Документальное в романе не однослойно, и эта неоднослойность влияет на статусы героев уже внутри художественного развития сюжета. То, насколько тесную связь образуют документальный и художественный элемент в романе, напрямую связано с тем, насколько реален герой, вписанный в особую документально-художественную действительность романа.

Субъективное художественное и реальное историческое время по-разному соотносятся в романе: исторические события могут совпадать с событиями сюжета или носить ретроспективный или проспективный характер. Особый способ взаимодействия документальных элементов, представляющих собой внетекстовую реальность, и художественных элементов формирует дискретный характер хронотопа, выполняющего сюжеттообразующую функцию.

В романе *Сезон отравленных плодов* писательница преобразует знания об исторических событиях новейшей истории и собственные впечатления от событий, очевидцем которых она стала, расширяя их и создавая новую, художественно-документальную реальность, представляющую собой персонализированную репрезентацию исторических событий, предпосылкой для развития сюжета которой становится эпоха 1990–2010-х гг. Произведение, на наш взгляд, обладает «читательски ориентированной модальностью», являющейся, по предположению Марка Липовецкого, наиболее непосредственной попыткой отражения травматического опыта и ответа на него в форме «аффективного повторения травмы» (Липовецкий 2012: 8), полученной целым поколением и представленной через персонализированные истории его представителей, помещенных в художественно-документаль-

ную реальность. Роман Богдановой можно определить как исследование нового героя, обладающего не только катастрофической памятью, но и катастрофическим переживанием текущих событий, что сближает *Сезон отравленных плодов* и с литературой памяти, и с постапокалиптической фантастикой.

ЛИТЕРАТУРА

- Алтынбаева Гульнара. «Художественное и документальное в прозе поколения “тридцатилетних”». *Филология и культура* 2/72 (2023): 104–110.
- Ассман Алейда. *Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Богданова Вера. *Сезон отравленных плодов*. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022.
- Гинзбург Лидия. *О документальной литературе и принципах построения характера* (1970). <<https://voplit.ru/article/o-dokumentalnoj-literature-i-printsipah-postroeniya-haraktera/>>. 31.05.2024.
- Головина Татьяна. «Формы и функции документализма в произведениях Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина 60–70-х годов XIX века». Розанова Людмила (ред.). *Факт, домысел, вымысел в литературе*. Иваново: Ивановский государственный университет, 1987: 77–86.
- Гурска Каролина. *Художественно-документальная проза Светланы Алексиевич: проблемы поэтики*. Дис ... канд. филол. наук. Москва: Российский университет дружбы народов, 2019.
- Каспэ Ирина. «Вместо доверия: “работа с документами” в русской литературе 2000-х». Каспэ Ирина (ред.). *Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013: 267–297.
- Каспэ Ирина. *Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х*. Москва: Издательский дом Государственного университета — Высшей школы экономики, 2010.
- Кукулин Илья. «Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов». Габович Михаил (ред.). *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа*. Москва: Новое литературное обозрение, 2005: 617–658.
- Липовецкий Марк. «Маятник: от “простоты” к “сложности” и обратно». *Филологический класс* 2/28 (2012): 5–10.
- Ломыкина Наталья. Интервью с Верой Богдановой. *Отравленные плоды 90-х: как нестабильное и опасное время травмировало целое поколение* (2022). <<https://www.forbes.ru/forbes-woman/459197-otravlennyye-plody-90-h-kak-nestabil-noe-i-opasnoe-vrema-travmirovalo-celoe-pokolenie>>. 01.06.2024
- Мерзляков Роман. Интервью с Верой Богдановой. «Сезон отравленных плодов»: детский яд (2022). <<https://godliteratury.ru/articles/2022/05/18/sezon-otravlennyh-plodov-detskij-iaid?ysclid=Iwukyjfwwx433565419>>. 28.05.2024.
- Ничипоров Илья. «Парадоксы памяти в современном русском романе: “Авиатор” Е. Водолазкина». *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки* 1/82 (2019): 127–130.
- Скорондаева Анастасия. Интервью с Верой Богдановой. *Вера Богданова: «Мы будто застряли между условными традиционными ценностями старшего поколения и свободой нового времени»* (2022). <<https://perspectum.info/vera-bogdanova/?ysclid=Iwoocs7ou9446749657>>. 29.05.2024
- Трубиллина Марина. *В Москве взорвали остановку* (2004). <<https://rg.ru/2004/08/25/kashirka.html>>. 02.06.2024
- Тюпа Валерий. «Художественность». Чернец Лилия (ред.). *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*. Москва: Высшая школа, 1999: 463–482.

- Уайт Хейден. *Практическое прошлое*. Москва: Новое литературное обозрение, 2024.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. London: Cornell University Press, 2020.
- Etkind Alexander. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Kukul'in Ilya. «Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry». *The Russian Review* 4/69 (2010): 585–614.

REFERENCES:

- Altynbaeva Gul'nara. «Khudozhestvennoe i dokumental'noe v proze pokoleniia "tridsatiletnikh"». *Filologiya i kul'tura* 2/72 (2023): 104–110.
- Assman Aleida. *Dlinnaia ten' proshlogo: memorial'naia kul'tura i istoricheskaia politika*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
- Assmann Aleida. *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*. London: Cornell University Press, 2020.
- Bogdanova Vera. *Sezon otravlennykh plodov*. Moskva: AST: Redaktsiia Eleny Shubinoi, 2022.
- Etkind Alexander. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Ginzburg Lidiia. *O dokumental'noi literature i printsipakh postroeniia kharaktera* (1970). <<https://voplit.ru/article/o-dokumentalnoj-literature-i-printsipah-postroeniya-harakter/>>. 31.05.2024.
- Golovina Tat'iana. «Formy i funktsii dokumentalizma v proizvedeniiakh N. A. Nekrasova i M. E. Saltykova-Shchedrina 60–70-kh godov XIX veka». Rozanova Liudmila (red.). *Fakt, domysel, vymysel v literature*. Ivanovo: Ivanovskii gosudarstvennyi universitet, 1987: 77–86.
- Gurska Karolina. *Khudozhestvenno-dokumental'naia proza Svetlany Aleksievich: problemy poetiki*. Dissertatsionnaia rabota. Moskva: Rossiiskii universitet druzhby narodov, 2019.
- Kaspe Irina. *Kogda govoriat veshchi: dokument i dokumentnost' v russkoi literature 2000-kh*. Moskva: Izdatel'skii dom Gosudarstvennogo universiteta — Vysshei shkoly ekonomiki, 2010.
- Kaspe Irina. «Vmesto doveriia: "rabota s dokumentami" v russkoi literature 2000-kh». Kaspe Irina (red.). *Status dokumenta: okonchatel'naia bumazhka ili otchuzhdennoe svidetel'stvo*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013: 267–297.
- Kukul'in Il'ia. «Regulirovanie boli (Predvaritel'nye zametki o transformatsii travmaticheskogo opyta Velikoi Otechestvennoi / Vtoroi mirovoi voiny v russkoi literature 1940–1970-kh godov». Gabovich Mikhail (red.). *Pamiat' o voine 60 let spustia: Rossiia, Germaniia, Evropa*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005: 617–658.
- Kukul'in Ilya. «Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry». *The Russian Review* 4/69 (2010): 585–614.
- Lipovetskii Mark. «Maiatnik: ot "prostoty" k "slozhnosti" i obratno». *Filologicheskii klass* 2/28 (2012): 5–10.
- Lomykina Natal'ia. Interv'iu s Veroi Bogdanovoi. *Otravlennye plody 90-kh: kak nestabil'noe i opasnoe vremia travmirovalo tseloe pokolenie* (2022). <<https://www.forbes.ru/forbes-woman/459197-otravlennye-plody-90-h-kak-nestabil-noe-i-opasnoe-vremia-travmirovalo-celoe-pokolenie>>. 01.06.2024.
- Merzliakov Roman. Interv'iu s Veroi Bogdanovoi. «*Sezon otravlennykh plodov*»: *detskii iad* (2022). <<https://godliteratury.ru/articles/2022/05/18/sezon-otravlennykh-plodov-detskij-iad?ysclid=lwukyjfwwx433565419>>. 28.05.2024.
- Nichiporov Il'ia. «Paradoksy pamiati v sovremennom russkom romane: "Aviator" E. Vodolazkina». *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* 1/82 (2019): 127–130.
- Skorondaeva Anastasiia. Interv'iu s Veroi Bogdanovoi. *Vera Bogdanova: «My budto zastriali mezhdou uslovnymi traditsionnymi tsennostiami starshego pokoleniia i svobodoi novogo*

- vremeni» (2022). <<https://perspectum.info/vera-bogdanova/?ysclid=lwoocs7ou9446749657>>. 29.05.2024.
- Тиупа Валерии. «Khudozhestvennost'». Chernets Liliia (red.). *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye poniatia i terminy*. Moskva: Vysshiaia shkola, 1999: 463–482.
- Trubilina Marina. *V Moskve vzorvali ostanovku* (2004). <<https://rg.ru/2004/08/25/kashirka.html>>. 02.06.2024
- Uait Kheiden. *Prakticheskoe proshloe*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2024.

Софја Кримска

СИСТЕМ ЈУНАКА И МОДЕЛИ СЕЋАЊА У РОМАНУ ВЕРЕ БОГДАНОВЕ *СЕЗОНА ОТРОВАНИХ ПЛОДОВА*

Резиме

Чланак је посвећен осмишљавању модела памћења и система јунака у роману *Сезона ојрованих плодова* В. Богданове. В. Богданова трансформише историјску стварност 1990–2010-их година и гради у роману нарочиту уметничко-документарну реалност, која представља персонализовану репрезентацију историјских догађаја дате епохе. Тенденције савремене руске прозе у погледу савладавања документалистике, која оспољава скривени дијалогизам и катастрофизам, својствене су и роману Богданове, који карактерише белетризација најновије историје у комбинацији с израженом емотивно-експресивном и вредносном реакцијом на историјска збивања. У *Сезони ојрованих плодова*, у зависности од степена узајамног прожимања уметничког и документарног, појављују се позадинска и персонализујућа помињања, као и корелативна помињања — њихова посебна подврста.

Вишеслојност документарних елемената, која поседује посебну функцију саодноса реалности и уобразиље, утиче на систем јунака, чија реалност зависи од степена повезаности уобразиље и реалности у епизодама где се појављује јунак који својим памћењем и интуицијом организује документарно-уметничку стварност романа. Истовремено, ретроспективан и проспективан карактер саодноса субјективног уметничког и реалног историјског времена формира дискретан хронотоп, који, испуњавајући у роману функцију формирања сижера, диктира услове живота јунака у епоси катастрофе.

На тај начин, роман Богданове се може одредити као истраживање новог јунака, који поседује не само катастрофичко сећање, већ и катастрофичко преживљавање текућих догађаја, што зближава *Сезону ојрованих плодова* и с књижевношћу памћења, и с постапокалиптичном фантастиком.

Кључне речи: В. Богданова, *Сезона ојрованих плодова*, систем јунака, модели памћења, документалистика, уметничко-документарна реалност, дискретан хронотоп, позадинска помињања, персонализујућа помињања.

**«ПИСАТЕЛИ В ТРАНЗИТЕ:
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАЕКТОРИЙ ТРЕТЬЕЙ
ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ ИЗ СОВЕТСКОГО СОЮЗА»**

(ред.-сост. Йенс Херльт и Кристиан Цендер)

**„WRITERS IN TRANSIT: RECONSIDERING
THE TRAJECTORIES OF THIRD-WAVE ÉMIGRÉS
FROM THE SOVIET UNION“.**

(ed. by Jens Herlth and Christian Zehnder)

Jens Herlth, Christian Zehnder

WRITERS IN TRANSIT: RECONSIDERING
THE TRAJECTORIES OF THIRD-WAVE ÉMIGRÉS
FROM THE SOVIET UNION — INTRODUCTION

From the 1960s to the 1980s, the so-called “Third Wave” of emigration led over 300,000 Soviet citizens (Tolts 2003, 176–181), including several dozen now well-known writers (Glad 1999), into Western exile. The only legal basis for emigration was an Israeli visa, which explains why the majority of Third-Wave emigrants had a Jewish background — though by no means all of them, since the indispensable prerequisite was an invitation from Israel and not the “nationality” line in one’s Soviet passport. To this day, teleological narratives of these émigré biographies dominate, typically framing the United States as the apriori destination of choice. In contrast, recent work, in most cases autobiographically inspired, on the history of emigration has paid more attention to the question of precise trajectories and ruptures (see, among others, Boym 2001, Shrayner 2007, Bezmozgis 2011, Shrayner 2013, Boym 2014, Shteyngart 2014, Veksler 2016, Kozlov 2018, Efimova 2019; for a new perspective: Kozlov 2023). Thus, Svetlana Boym (1959–2015), a cultural theorist who emigrated from Leningrad to the U.S. in 1980, remarked with regard to the transit camp outside Vienna where she had spent two months of her life: “My initial research into the location of our transit camp proved futile; the more I prodded, the more mysteries I encountered; they hid one inside the other <...>. It was clear that the break in my personal memory went together with a lacuna in collective history” (Boym 2014).

This new interest in, and potential revision of, individual biographies has had, however, scarce impact on literary history and criticism. Beyond cursory mentions of Vienna, where the JAFI (Jewish Agency for Israel, known as Sochnut) mediated the transit to Israel, and Rome, where the U.S. organizations HIAS (Hebrew Immigrant Aid Society) and JDC (Joint Distribution Committee) helped the “Dropouts” (*noshrim*) organize their journeys mainly to the U.S. (Kozlov 2023, 2–4), surprisingly little is known about the interludes on the trajectories of emigration. This lack of knowledge applies even to Joseph Brodsky (who

emigrated in 1972) as well as for Sergei Dovlatov (who emigrated in 1978), two of the most prominent Third-Wave writers. Desiderata exist with regard to many others. If we do know, for example, that between the poet Aleksei Khvostenko's landing in Vienna (1977) and his final settlement in Paris a whole year passed, this interval itself largely remains *terra incognita* (see Kseniia Muratova's memories in Pligin 2010: 128–153). Eduard Limonov crucially pointed to the radical openness and perhaps contingency of his and his then wife Elena Shchapova's ultimate destination (1974), as he noted about their stay in Vienna: "Where to go? For me, this was a purely emotional problem, I wanted to go to England. I was not attracted to America" (Medvedev 1992: 146). Nonetheless, Emmanuel Carrère's biographical novel *Limonov* (2011) suggests that Limonov's and Shchapova's tricks to avoid being assigned to Israel had one sole purpose: to get to New York as quickly as possible (Carrère 2013: 143).

Recently, publications by younger writers have opened up new perspectives on the phenomenon (see the interviews in Klots 2016). Thus, the poet Eugene Ostashevsky, who was eleven years old at the time of his family's emigration in 1979, notes: "Between Leningrad and New York lay Italy, where we spent seven weeks, in Ladispoli near Rome, so that our time in Italy was for me much more interesting than the entire rest of our emigration (not only for me, I think)" (Klots 2016: 503).

The present cluster explores a field that has so far been treated at best historically and/or (auto-)biographically and rather occasionally, but which has not yet been recognized in its structural and constitutive significance for the biographical self-reflection and for the literary works of emigrants of the Third Wave. The papers collected here pursue three goals, a strictly historical, a critical as well as a broader, conceptual one: First, they offer thick descriptions of the transit segments in individual émigré biographies. Second, they focus specifically on the question if the transit situation was relevant for the literary work of the authors in question. This latter point concerns both the representation of the transit stations in literary texts and the question of a structural impact of these interludes on the writers' later work — tropes that have been completely neglected so far. Third, the cluster aims to delinearize émigré biographies and our too often teleological and simplistic notions of émigré writing in general. Exile is commonly seen in its antinomic tension between origin and destination — intermediate stops with their implications are usually lost from view or trivialized in later narrative treatments. But they are the ones in which exile manifests itself as a "discontinuous state of being" (Edward Said) in the first place. And they are the ones that make the experience of the authors of the Third Wave connectable to the experiences of today's exiles and to our view of exile as a social and cultural phenomenon that is not structured by clear polarities (tradition/uprootedness, identity/loss of identity, poverty/prosperity, and so forth), but that must be understood in its accidentality, as transition, as suspension.

One point that is absolutely fundamental for understanding the transit episodes in the various emigrant biographies, but which, in accordance with the conventions of literary biography, is often pushed into the background or completely ignored, is the legal framework of the process of emigration. As every other person emigrating from the Soviet Union in the 1970s and early 1980s, the writer in transit was not free to choose their trajectory — there was an ensemble of legal regulations as well as international diplomatic usances and agreements that pretty much defined the framework within which the emigrating person could move. They depended on the decisions of authorities, visa offices, et cetera (see Kozlov 2023). Once in the West, it was often personal networks and thus also the decisions of intermediary figures, mentors, academic or cultural institutions that opened up certain opportunities — or not. The framework of international cultural policy during the Cold War played no small role here. But personal, psychological factors were also of great importance. Some émigrés had the confident insight of the newcomer, who could see through the regularities of the Western academic milieu and the Western cultural scene with cool detachment (Konstantin Kuz'minskii is a fascinating case in this respect).

Of course, from a strictly literature-centered point of view, the interesting thing is what the writers did with this situation. Thus, from a historical perspective, we contribute to the study of Russian-Soviet émigré literature. From a theoretical-systematic point of view, we test the concepts of pause, interlude, suspension in their application to the critical discussion of émigré literature.

REFERENCES

- Bezmozgis David. *The Free World*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Boym Svetlana. "A Soviet Drop-Out's Journey to Freedom". *Tablet: Arts & Letters* (July 03, 2014), <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/camp-tale> (accessed February 23, 2024).
- Carrère, Emmanuel. *Limonov*. Paris: Gallimard, 2013.
- Glad John. "The Third Wave". *Russia Abroad: Writers, History, Politics*. Washington, D.C.: Hermitage & Birchbark Press, 1999: 374–477.
- Kozlov Denis. "A Historian Reflects on His Research about Soviet Jewish Transmigrants: An Interview with JDC Archives Fellow Dr. Denis Kozlov". *IDC Archives* (June 28, 2018), <https://archives.jdc.org/a-historian-reflects-on-his-research-about-soviet-jewish-transmigrants/> (accessed February 23, 2024).
- Kozlov Denis. "On Choice and Freedom in Transnational Migrations: The Soviet Jewish Migrants in Europe Who Were Left Behind". *Journal of Social History* 57/1 (2023): 156–186.
- Shrayer Maxim D. *Waiting for America: A Story of Emigration*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2007.
- Shrayer Maxim D. *Leaving Russia: A Jewish Story*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2013.
- Shteyngart Gary. *Little Failure: A Memoir*. New York: Random House, 2014.
- Tolts Mark. "Demography of the Jews in the Former Soviet Union: Yesterday and Today". *Jewish Life after the USSR*. Edited by Zvi Gitelman, with Musya Glants and Marshall I. Goldman. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 2003: 173–206.
- Veksler Inga. "Images of Transit: The Experiential Traces of Soviet Jewish Emigration". *East European Jewish Affairs* 46/3 (2016): 350–368.

Ефимова Марина. «Венский транзит. Первые впечатления». *Радио Свобода* (27 октября 2019), <https://www.svoboda.org/a/30239035.html> (accessed February 23, 2024).

Клоц Яков. *Поэты в Нью-Йорке. О городе, языке, диаспоре*. Москва: Новое литературное обозрение, 2016.

Медведев Феликс. *После России*. Москва: Республика, 1992.

Плигин Алексей. *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010.

Efimova Marina. "Venskij tranzit. Pervye vpečatleniya". *Radio Svoboda* (27 oktyabrya 2019), <https://www.svoboda.org/a/30239035.html> (accessed February 23, 2024).

Kloc Yakov. *Poety v N'ju-Jorke. O gorode, yazyke, diaspore*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.

Medvedev Feliks. *Posle Rossii*. Moskva: Respublika, 1992.

Pligin Aleksej. *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010.

Люба Юргенсон
Университет Сорбонна
Департамент славистики
lubov.jurgenson@sorbonne-universite.fr

Luba Jurgenson
Sorbonne Université
UFR d'Etudes Slaves
lubov.jurgenson@sorbonne-universite.fr

БОЛЬШАЯ ПЕРЕМЕНА

Есть примета: если видишь себя во сне, скоро умрешь. Путь в зазеркалье заказан. Но история не знает запретов, как вообще многого не знает из того, что ты лично помнишь. Однажды, к удивлению своему, услышала на круглом столе, посвященном русской эмиграции в Париже, что третья волна (моя) презрела Францию. Презрела, потому что видит око да зуб неймет, Европа ее не принимала. Когда мы (мама, бабушка и я) уезжали из Вены в Париж, от нас потребовали расписки — нет, не о неразглашении, а о невозвращении. В немецком посольстве с нас взяли клятву, что с поезда не сойдем, без этого не давали транзитную визу (бумаги эти пригодились, когда из Франции нас попытались было выслать обратно в Вену — мол, вы там приземлились, там и просите убежища). В результате таких ошибок, когда статистически определяют, кто куда направлялся (а не тогда, когда память начинает путать маршруты трамваев, придумывать форму водопроводных люков и решеток вокруг деревьев), узнаешь, что оно, твое прошлое — уже история. Процесс этот происходит незаметно, как прибывает вода в час прилива, только что была по щиколотку и вдруг — по шею, тебя захлестывает. Твои воспоминания, мелкие радости, страхи, грехи — материал для исследователя, ты — свидетель своего времени.

Итак, Вена, 25 марта 1975 года. Гуглю «пансион Беттина» — гостиниц под таким названием пруд пруди в разных городах, но та, куда нас в тот день привезли из аэропорта, отсутствует. О «Цум Тюркен», второй венской гостинице для еврейских эмигрантов, говорить не приходится, оказываешься в Оберзальцберге, где останавливался Гитлер. Сразу пропадает

соблазн искать свои воспоминания в сети. Пробелы — тоже часть истории. Говорят же: врет как очевидец.

Первое впечатление: самолет бежит по дорожке, вокруг — трава, ослепительно зеленая. В Москве еще были сугробы. Такой яркой зелени в жизни не видела. Или она такой показалась с маминых слов — у нее это едва ли не самое сильное венское переживание. Впоследствии мне часто приходилось слышать, что социалистический мир — серый. Было ли это действительно так, был ли то оптический обман — серой была сама жизнь? Газон сулил смену пленки — мы перемещались из черно-белого фильма в цветной.

Но вот мы приезжаем в город, и выясняется, что он весь насквозь серый. Екает сердце — не в Ленинграде ли мы? Те же доходные дома, в одном из которых Раскольников убил старушку. И старушки серые, и их завитые кудри серые с голубизной (у Раскольникова поднялась бы рука?), и семянащие за ними пудели тоже серые (или черные, или белые), только бантик на них красный, и платья в витринах серые...

Цвета, обещанные первым кадром фильма, ждали нас в продуктовом магазине «Löwa». У кассы висели розовые четки жвачки, и вся витрина была оклеена пестрыми рекламными плакатами. В пансионе «Беттина» поговаривали, что этот Лева когда-то приехал в Вену из Одессы. До Löwa от гостиницы пять минут ходу. Покупательницы — те же старушки. Не будем их спрашивать, что они пережили в 1945-м, когда советская армия вошла в город, и чем занимались раньше. Не будем, а жаль. Сегодня бы спросила. Но в том моем «сегодня» бросалось в глаза, главным образом, что они принадлежали к иному племени, чем русские старухи в валенках и платках до глаз, прущие чудовищные сумки через всю Москву. Эти были оскорбительно тоненькие и дразнили нас своим аскетизмом: чинно везли в тележке пакетик молока или упаковку йогуртов, мы же толкали перед собой пропасть съестного: среди прочего торчала неизбежная курица (дешевле, чем мясо!), и такая же неизбежная связка бананов (в Москве был дефицитный товар), и на сладенькое — бонбоньерка с шестью кремowymi бомбами в шоколаде, которые до наступления эры политкорректности звались «Negerkuss» (поцелуй негра). Позже мы сообразили, что хотя «Лева» и выдавал себя за супермаркет, местная публика забегала сюда купить всякую мелочь, а закупаться «für die ganze Familie» (для всей семьи) ездили в другие места. После пустых универсамов, где полки заставлены консервами «Завтрак туриста», мы не переставали изумляться изобилию в тесном левином магазинчике. Проходы были до того узкие, что двум тележкам не разъехаться. Одним словом, я благодарна Леве за то, что он смягчил шок от нашей встречи с обществом потребления. Ибо среди первых впечатлений эмигрантов, еще не отошедших от таможни в Чопе, от очередей в ОВИРе, еще до всяких хождений по музеям, был поход в гипермаркет ПАМПАМ, откуда они выходили, подавленные изобилием, так ничего и не купив.

Вскоре мама поняла, что где-то можно найти провизию дешевле, чем у Левы — во время странствий по бюрократическим инстанциям, коими была богата венская жизнь, нам попался рынок. Туда шли пешком, налегке, чтобы не тратиться на билет (в отличие от многих, мы не ездили зайцем), обратно на двух трамваях, нагруженные — впору московским теткам, разве что на нас не было ни валенок, ни платков. Местные жители нас как бы не замечали, но изредка мы ловили на себе их взгляд — что в нем было? Они не могли нас не призреть, при том, что не могли не презирать. Отсюда — затаенная тоска в глазах. Мол, опять они здесь. В 1938-м Вена избавилась от евреев, теперь понаехали. Это были не венские евреи, которых еще поди распознай под маской куртуазности («еврей Зюсс») — понаехал тот самый еврей, что являлся им в страшных снах: с крючковатым носом и оттопыренными ушами, голодный, жадный, переходящий улицу на красный свет, переговаривающийся с кем-то через весь квартал на тарабарском языке, несущий огромные сумки из магазина... и т. д., и т. п. Или им представлялся красноармеец — неумолимый мститель, насильник и убийца? Воображение не знает запретов. Если бы дело происходило сейчас, я бы порасспросила тех из них, кто тогда уже стоял по пояс в море истории (а именно они-то и метали взгляды в нашу сторону). Теперь же остается только придумывать, и мне кажется, что мы были этаким бумерангом, бичом божьим, наказанием — с их точки зрения незаслуженным и абсурдным — и напоминали о чем-то нехорошем (а что было нехорошим — это уж для кого как, для одних концлагеря, для других проигранная война).

Должна признаться (жанр записок предполагает чистосердечное признание), что мне нравилось чувствовать себя «бичом», не божьим, а «бывшим интеллигентным человеком» (Б.И.Ч.). Мы на глазах, вернее, в глазах венских старушек, скатывались в деклассированные низы. Заподозрив по их неодобрительным взглядам, что у меня некомильфотный вид — распущенные волосы в таком причесанном городе — мама загримировала меня под пуделя: соорудила что-то вроде второй головы, нависающей над первой, недоставало бантика. На макушке у меня выросла «бабетта», которая при ходьбе наклонялась то в одну, то в другую сторону, и казалось, что голова моя сейчас оторвется и покатится по земле. Поэтому я шла как аршин проглотив. «Что с тобой, ты больна?», — спросил сосед (из тех, с кем проводишь неделю под одной крышей, и кто потом исчезает в никуда. Здесь интенсивность общения равна лишь его кратковременности). Я расчесала «бабетту», и маме пришлось примириться с тем, что дочь у нее лухудра.

Зато мне стало все позволено. Когда мы наконец попали в храм ПАМ-ПАМ на окраине города, мы не преклонили колена (спасибо Лева), а бочком, бочком двинулись к полкам, да и мама не из тех, кто выйдет из магазина с пустыми руками. С нами был сосед (другой, на сей раз не мимолежный, а с двухмесячным стажем, его мать по приезде легла в больницу с раком крови), он купил несколько бутылок пива. Выйдя из гипермаркета,

мы прямо на улице их распили (откупорка всегда имеется у некоторых в кармане), хохоча и разбрызгивая пену. Умолчу о лицах покупателей, кативших свои телеги к паркингу. Они были такими, какими нам хотелось их видеть, благо мы были такими, какими хотелось видеть нас этим самым покупателям.

Куда подевалось мое «европейское воспитание»: не повышай голос, не оглядывайся, не показывай, что чем-то поражена, не говори громко и вообще, держи себя в руках — а следовательно не размахивай ими. «Она у вас похожа на иностранку» — говорилось бабушке, большего комплимента ей сделать было нельзя. «Иностранкой» я выглядела в Москве еще и оттого, что французские родственники посылали нам тряпки. Как выяснилось, именно мои французские наряды и возмущали здешних старушек: мода на мини-юбки прошла, и они сделались неприличными. «Какая же тут свобода?» — прознав об этом, воскликнула бабушка.

В глазах окружающих мы все из одного местечка — буквально. Большая перемена — это тоже буквально. Школу я не закончила и теперь жила как Бог на душу положит: домашний распорядок, вчера еще незыблемый, дал сбой. В Москве было немыслимо проводить вечера вне дома. С трудом удалось уговорить маму и бабушку перейти на европейское время: когда они возмущались, что «уже за полночь», на дворе было всего лишь десять. Куда можно пойти с несколькими шиллингами в кармане? В основном мы шатались по улицам и оседали у той же Беттины или в «Цум Тюркен». «Двухмесячный» знакомец Арон, вывезший два бриллианта, впаяв их в янтарную брошку, был при деньгах и приглашал меня на кружку пива. Припоминаю уютные погребки по вечерам, стены обшиты деревом, узкая лестница. Или это память рисует задним числом свои узоры, а на самом деле было только розовое пятно от лампы на лакированном столе и стул над бездной, на котором не страшно сидеть¹. Знаменитые венские чайные салоны предназначались для старушек с пуделями, а нам дорога туда была заказана.

Бедность нас не тревожила, скорее забавляла. То, что нам полагались какие-то копейки — спрашивается, за что? — было полной неожиданностью, чудом, которое постепенно принимаешь за должное. Сорок шиллингов в день на человека, кажется, это равнялось в то время десяти франкам. Для сравнения: багет в Париже стоил 92 сантимата. Семье из трех человек было легче сводить концы с концами, чем в одиночку. Через две недели мы перебрались из пансиона в квартиру с кухней на Хардтгассе. Заявив, что хотим во Францию, мы обрекали себя на длительное пребывание

¹ Ой-ой-ой!
Я боюсь сидеть на стуле —
Потому что он висит
Над зияющею бездной.

(Елена Шварц. *Песня птицы на дне морском. Стихотворения.*
СПб.: Пушкинский фонд, 1995. С. 39.)

в Вене — прочие эмигранты направлялись в Рим по прошествии недели и оттуда уже разъезжались по всему свету.

На Хартгассе у Беттины тоже дом и тоже для эмигрантов. Место консьержки было вакантным, и Беттина определила на него бабушку, с жалованьем в 600 шиллингов. Мама стряпала на несколько человек: в складчину обед обходился дешевле. Поэтому у нас за столом собиралось ежедневно до шести едоков картофеля. Компания обновлялась каждую неделю, хотя некоторые задерживались надолго — художник Виктор Кульбак, например, который собирался в Швецию. Или тот же Арон. Разговоры типа московских, кухонных: куда ехать? Стоит ли цепляться изо всех сил за Европу, которая так жаждет от нас избавиться? Франция еще не красная, но уже розовая, Австрия, та вообще коричневая. Главный посыл: где больше свободы? Чем страна моложе, тем она свободнее, утверждал художник и философ Яков Виньковецкий. Израиль свободнее, чем Америка, а Америка — чем Европа. Через несколько лет он покончит с собой в Техасе.

Кого-то ждало место в американском университете или на фирме, кого-то выставка в известной галерее. Что ждало меня? Я привезла с собой этюдник и два маленьких холста, которые, за неимением средств на новые, постоянно переписывала. Один такой палимпсест попался на глаза Беттине, и шансы получить новенький холст испарились (она покупала краски и холст художникам в обмен на картины). Она выругалась, любила сыпать матом, «не чувствует языка», говорила бабушка. Не еврейка, она перешла в иудаизм, чтобы наживаться на эмигрантах (говорили другие). Тем не менее, ей я обязана первым заработком, вовсе не артистическим. Каждую неделю партия эмигрантов съезжала и нужно было привести комнаты в человеческий вид до приезда следующих. Беттина предложила нам с мамой заделаться уборщицами, и мы с радостью согласились. Требовалось вымыть полы, вычистить кухню, ванную и туалет, постелить постели. Проверяя, как мы справились, Беттина провела пальцем по полу, вытерла палец носовым платком и изрекла: «Какие же вы, русские, грязные». Пришлось мыть заново. Но обещанные деньги дала, и я на них купила ярко-желтые брюки (Козетте так хотелось сняться в цветном фильме). А еще бежевое кримпленовое платье с кружевным верхом. Платье было до колен, и тутошные старушечки перестали на меня коситься.

Что же меня ждало? Надо было сначала разобраться, что же с нами произошло. По свежим следам стала записывать впечатления от последних месяцев жизни в Москве, когда окончательно бросила школу и полностью посвятила себя хлопотам об Отъезде. Через тринадцать лет эти записки превратятся в роман. Пока же стул летел над бездной, как ступа², что меня мало волновало, а вот у мамы развилась боязнь открытого пространства,

² Ай-ай-ай!

Я боюсь летать на ступе...

(Елена Шварц. Указ. соч.)

ей было страшно переходить через дорогу, это в Вене-то, где машины послушно останавливались на зебре и делали нам знак — мол, идите, — а пешеходы так же послушно ждали зеленого сигнала светофора на пустой улице. И это после Москвы, где всякий раз ступаешь на мостовую с риском для жизни. То ли маме казалось, что ее задавят, то ли — унесет ветром.

Ветер принес нас на квартиру к даме по фамилии Вольф — кажется, внучке знаменитого петербургского издателя, которая нас привечала как потомков главного музыкального издателя России, угощала вермутом и давала читать книжки из своей библиотеки. Я взяла «Архипелаг Гулаг» — и провалилась в него. Мне-то казалось, что я все знаю о своей злосчастной родине. Про террор, про лагеря, да и про диссидентов бабушка говорила не таясь. Но выходит, я ничего толком не знала — ни когда это началось, ни из кого состояли потоки репрессированных... И что с этим теперь делать, как это все объять? Жизни не хватит. Может быть, вообще зря уехала, нужно было остаться и уйти в подполье, бороться с врагом. Ответ прост — его находим и у Набокова, и у Бродского, и у Томаса Манна: родина — это язык. Я выбрала себе другую родину — французский язык.

Еще до «Архипелага», вроде бы у мадам Вольф, мне впервые попалась на глаза «Русская мысль», и я замерла: все, о чем шептались на кухне и что страшно было вымолвить, писалось черным по белому. В детстве я боялась, что выдумают прибор для чтения мыслей — оказывается, он существует. (Кстати, в первые дни нашего пребывания в пансионе «Беттина» жильцы по вечерам травили антисоветские анекдоты. Не могли остановиться. И вдруг ловили себя на том, что по привычке говорят шепотом). Печатались в «Русской мысли» и объявления: «Выпускница Смольного Института благородных девиц приглашает ... на чашечку чая»... Это когда же ее «выпустили»? Предстали внутреннему взору французские старушки — такие же благообразные, как венские? Пьют чай и вспоминают. Какими глазами они на меня будут смотреть? Небось, без «бабетты» на порог не пустят. А тут, у Беттины, такое... Цыгане!

Ну прямо цыган привезли! В пестрых драных одежках вваливаются в гостиницу, рассаживаются на полу в коридоре. Они жадно едят руками, галдят, женщины кормят детей грудью, пеленают на грязных тряпках. Бабелевская Одесса отдыхает — наше «местечко» в ужасе, даже для него это слишком. Выясняется, что ошибка — «цыгане» едут в Израиль. Как привезли, так и увезли.

А вот еще один кадр. В этой комнате жили мои друзья — стучусь и захожу. Немая сцена. Посередине старуха в каком-то допотопном наряде зажигает свечи. Ближе к ней — пейсатые сыновья в белых рубахах с выпущенными наружу белыми шнурками (цицес). Дальше второй ряд — невестки с детьми на руках, те, что постарше бегают вокруг стола. Щелкает фотоаппарат в руках немецкого солдата. 1915 год, штетл — еврейское местечко. Такими они нас видели тогда. Спустя четверть века мы увидим их с нацеленными на нас винтовками.

Неужели мы все одного рода-племени, «одной крови, ты и я»? Когда уезжали, мелькнула мысль — а что, если в Израиль? Почему не жить среди своих? Мне виделась некая обобщенная «интеллигенция», подружки по Пярну. В отличие от австрийцев, я не имела ни малейшего понятия о вечном еврее, а он, оказывается, существовал. Закрываю дверь, пробормотав «извините», будто застигла их за чем-то стыдным. Я хорошо понимаю немецких «йеккес», уверенных до последнего, что их-то не тронут, что высылают «жидобу» — туда ей и дорога.

«Какие вы евреи?» — говорят нам функционеры Хиаса. — Вы даже праздников не знаете». А эти — знали. Сейчас Пасха. Мы пошли посмотреть на синагогу, но внутрь войти постеснялись. Какие мы евреи? Может, оно и лучше — ими не быть? Может, я рано обрадовалась, узнав, перед самым отъездом, что я еврейка? Но тут пасхальное чудо: позвонили родственники из Парижа и сказали, что посылают нам приглашение. Небеса раскрываются. Таки стоит быть евреем.

«Ты этот кусок выкинь», — скажет мне спустя десять лет издатель. — Запишут тебя в антисемитки». Я послушалась. Но выброшенный кусок из моей книги «Иная жизнь» возвращается как сатанинская бутылка в рассказе Стивенсона.

Местечко затягивает. К концу пребывания в Вене начинаю говорить с местечковыми интонациями. Ты откуда? Из Москвы? Врешь, ты из Бердичева. Когда «Далеко от Москвы», то уже не важно, откуда ты — и начинаешь осваивать окраины империи. Скоро черта оседлости покажется родной — Украина Фридриха Горенштейна, которого через несколько лет буду переводить... Ведь мы все оттуда, а что я родилась в Москве — случайность. Центральная Европа — говоришь о ней и как будто вспоминаешь. Твои собеседники — Петр Равич, Данило Киш, Александр Тишма... А оттуда до Берлина рукой подать — и уже в следующих романах действие происходит в Германии. «Вы в Париж идете пешком», говорит мне Михаил Геллер. Нет, я лечу в ступе — волосы развеваются по ветру. Как же я явлюсь на благородную чашечку чая? Мне ведь здесь хорошо — вышли мы из счастливого гетто и прямоком в капиталистический рай.

В рай мы попали еще в Вене, вернее, в раек. Лучше в Штаатс-опер стоять на пятом ярусе за пять шиллингов, чем в Большом театре сидеть в ложе. Аида была роскошная. Ничто так не роднит с городом, как опера.

Может, я вообще не хочу никакой «принадлежности»? И что про Холокост писать никогда не буду, я говорила еще в начале восьмидесятых, когда с легкой руки Петра Равича, пережившего Аушвиц, мою первую книгу приняло издательство «Галлимар». Никогда не говори: «Никогда». Уже следующая книга, «Иная жизнь», неразрывно связана с Холокостом — не с Аушвицем, но Бабьим Яром. Советские диссиденты, украинец Леонид Плющ и русский Виктор Некрасов, поддержали требование воздвигнуть памятник тридцати пяти тысячам киевских евреев, расстрелянных в Бабьем Яре. Равича уже не было в живых — он застрелился. Тема Холокоста боль-

ше меня не оставляла, как и Гулаг. Во сне, на вопрос экзаменатора: «Какая ваша тема?» — отвечаю: «Хологаг». Помесь Холокоста с Гулагом. В «Иной жизни» вместо реальной истории сестер деда, окончивших свои дни в Аушвице, придумываю погибшего в Бабьем Яре дядю Марка. Спрашивается, зачем? Книга вообще о другом — об эмиграции. Эту венскую интермедию я описываю, якобы, в письмах дяде Марку. Напрочь забыла, что прибегла тогда к «повествовательной стратегии», которую потом сама же анализировала в чужих текстах, и теперь это обнаружила, заглянув в книгу: а что же я там понаписала? Дяде Марку можно было рассказать все, в том числе и про мою реакцию на местечко. Он не осудит.

Да, есть примета: увидишь самое себя во сне — скоро умрешь. Однажды я все-таки увидела себя во сне — ту, венскую Любу, сидящую на стуле с закрытыми глазами. Не умерла, проснулась. Должно быть, эта примета не относится к эмигрантам — их уход уже совершился. Это было прощание с самой собой, той, из зазеркалья, которая в «иной жизни» писала бы по-русски. Этот краткий отчет написан ею, и написан он на языке-реликте. Язык — тоже история.

Биография

Люба Юргенсон родилась в 1958 году в Москве, с 1975 года живет в Париже. Французская писательница, автор романов, рассказов, эссе. По-русски вышло два романа: «Воспитанные ночью» (НЛЮ, 2009) и «Три сказки о Германии» (Текст, 2021). В ее переводе на французский язык вышли «Обломов» Гончарова, «Исповедь» Толстого, «Колымские рассказы» Шаламова и др. Профессор кафедры славистики Сорбонны, вице-президент общества Мемориал-Франция. Последняя публикация: *Quand nous nous sommes réveillés. Nuit du 24 février 2022: invasion de l'Ukraine* (Verdier, 2023).

Eliane Fitzé
University of Fribourg
eliane.fitze@unifr.ch

LIMINALITY IN VASILII AKSĚNOV'S ÉMIGRÉ WRITING: LITERARY TRACES OF HIS TRANSIT JOURNEY THROUGH PARIS

This paper explores the concept of liminality in the émigré writing of Vasilii Aksĕnov (1932–2009). Aksĕnov had to leave the Soviet Union in 1980 and spent about three months in Paris and other places in Europe before boarding a plane to the US, his chosen destination. Little is known about his summer in Europe, but the way Aksĕnov's stories conceive of Paris — a frequent place of action in Aksĕnov's writing — suggests an influence of his transit journey through Paris on his writing. Paris seems to be a liminal space, marked by transit-ness, and the liminality that results from the moment of transit has an effect on how Aksĕnov's protagonists conceive of time and space and their own being in the world.

Key words: liminality, transit, Russian émigré literature, Paris.

Vasilii Aksĕnov (1932–2009), an accomplished writer in the Soviet Union since the 1950s, had to leave his home country in 1980 after having been involved in the scandal around the almanac *Metropol*. Like many of his peers, he passed through France and Italy on his way to the US, his chosen destination: Aksĕnov and his wife arrived in Paris in July, they spent the rest of the summer in Europe, and boarded a plane from Milan to New York in September (Aksĕnov 2015, n210). After they had settled overseas, Aksĕnov returned to Paris and France again and again — and so do numerous protagonists of his émigré novels and short stories. Paris is a central place of action in his writing, and notably seems to contain a sense of transit-ness in the way it appears to be a place one travels to, but mostly on one's way to another destination.

My paper will focus, in a first part, on Aksĕnov's literary conceptions of Paris and France in his émigré writing. In the second part, I will examine how the very moment of *transit* is a central concept for the way Aksĕnov's protagonists conceive of time and space, conceive of their place in the world, and conceive of reality as such. As a theoretical framework, I propose to look at Aksĕnov's émigré writing through the concept of “liminal spaces”. Liminality,

as defined by the *Handbook to Literature*, describes “[t]he state of being on a threshold in space or time”, that threshold being “a place where many social meanings congregate” (Harmon 2003, 284). The concept originates from the study of anthropology, where it describes a rite of passage between preliminary and postliminary stages of being.¹ In literary studies, it is used to examine stages of in-between-ness: such as in regard to characters and their psychology, or in regard to spatial concepts.² It is a stage that is “both destructive and constructive; it serves to erase what one has been and create what one will be” (Breining 2015, 5). The transfer stay in Paris of Soviet émigré writers of the Third Wave seems to be a perfect case study for a liminary rite of passage: They have left their home country with a sense of possibly never being able to go back, but they cannot start their new life at their new destination just yet. In my reading of Aksënov’s émigré writing, I will focus on how Paris and France are described as places of liminal character; on how Paris’ liminal nature seems to extend to the protagonists; and on how Aksënov’s protagonists perceive places and movement through them in liminal terms.

Unlike most of his fellow Soviet citizens, Aksënov had actually already been to France before his emigration. Though there is no clear overview of Aksënov’s pre-emigration travels in his two biographies (Kabakov and Popov 2011; Esipov 2012), we know that he had managed to get permission from the Soviet authorities to travel to France with his mother Evgeniia Ginzburg in 1976 (Aksënov 2015, n73); one year later he traveled France again, as we know from a famous indignant letter he wrote to Brodsky, dated 29 November 1977 from Ajaccio (ibid, 154–155). In the autobiographically inspired short story “24/7 Non-Stop” (“Kruglye sutki non-stop”) (1976), his narrator even mentions a first stay in Paris in 1963 (Aksënov 1992a, 128). Thus Aksënov’s relationship to the city of Paris was not established during his transit journey, but before. Paris also features prominently in his pre-emigration novel *The Island Crimea (Ostrov*

¹ In his famous *Les Rites de Passage* (1909), van Gennep described three different rites of passage: “des rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et post[liminaires (agrégation)” (Gennep 1981, 20), which Turner elaborated on in the chapter “Betwixt and Between” in his 1967 book *The Forest of Symbols* (Turner 1967, 93–111).

² For examinations of liminality in Slavic literatures, cf., e.g., Judith Kornblatt on the liminality of the Cossack in Russian culture (Kornblatt 1992, 14–15), Danielle Lavendier’s thesis on liminality in Dostoevskii and Dickens (Lavendier 2009), Valeria Sobol’s article on Lermontov’s “Taman” (Sobol 2011), Laura J. Olson’s article on post-Soviet Russian women’s *chastushki* (Olson 2013), Olga Breining’s article on liminality in the Russian literary imagination of the Caucasus (Breining 2015), Kirsten Tarves’ thesis on the trickster and liminal figure in Sigizmund Krzhizhanovsky (Tarves 2018), Marja Sorvari’s article on girl protagonists in novels by three contemporary Russian female writers (Sorvari 2018), Aleksandr Zhitenev’s article on Russian poetry between 2000 and 2010 (Zhitenev 2019), the collected volume by Henrieke Stahl and Ekaterina Friedrichs on liminality in contemporary Russophone poetry (Fridrikhs and Shtal’ 2020), or Sergei Zhdanov’s article on liminality in regard to Russian literature’s conceptions of Germany in late 19th and early 20th century Russian literature (Zhdanov 2020). In regard to Aksënov, Derek C. Maus mentions the concept of liminality in examining his Crimean fiction, but he does not go into detail (Maus 2019). The existing scholarship seems to have not yet explored the concept of liminal spaces in regard to Russia’s Third Wave Emigration through Europe.

Krym, written 1979, published 1981), where his protagonist Luchnikov frequently travels between Moscow, the Crimea and Paris. Nevertheless, it is after Aksënov's emigration that Paris seems to gain the ephemeral quality in his writing, the quality that I will discuss in this paper.

Paris as a Place of Transit

Aksënov writes a postcard to Bella Akhmadulina from a Greek island, on 19 August 1981, thus just one year after his emigration, where he describes: “Tomorrow we fly to Paris and from there home to Washington”³ (“Завтра летим в Париж и оттуда домой, в Вашингтон”, Aksënov 2015, 99). Even though they had settled in Washington D.C. not long ago — they had lived in different places all over the US the first few months — Aksënov already refers to Washington as ‘home’; and Paris is ‘transit’. The semantic connection between Paris and traveling *through* is frequently found in Aksënov's émigré writing. Indeed, Paris is one of the most frequent places of action in his literature, as many of Aksënov's post-emigration protagonists are émigrés themselves. Notably, many of them also travel to Europe and to Paris, *before* their emigration, as did Aksënov himself. I find that the way the city appears shows it as a place defined through its transit-ness: Paris is a place one goes to and leaves, returns and leaves again. One chapter in the novel *Sweet New Style* (*Novyi sladostnyi stil'*, 1996) even plainly carries the title “Crossroads Paris” (“Перекрёсток Париж”, (Aksënov 1999, 368), which subsumes what I want to show in this first part: Paris is more of an intersection than a destination in Aksënov's émigré literature.

Let us first look at Aksënov's protagonists before their emigration and at how they conceive of France and Paris. The narrator in the *povest'*⁴ *Paper Landscape* (*Bumazhnyi peizazh*, 1982) is a Moscow engineer who is not all too happy with his restricted life in Soviet Russia. He introduces himself in the beginning of the story as Igor Velosipedov and complains that people call him “Monsieur Velosipedov” (“месье”) instead of “Igor”, which he'd prefer. He tries to distance himself from his fellow citizens by imagining he lived in Paris: “If I lived, let's say, in Paris, that's what they'd call me — Monsieur Velosipedov, with the accent on the last word, pardon me, syllable” (“если бы я, предположим, жил в Париже, меня бы так и называли бы — месье Велосипедов, с ударением на последнем слове, пардон, слоге”, Aksënov 1983, 8). His fellow citizens give him a teasingly posh French nickname, which he objects to; nevertheless, he imagines Paris as a contingent reality to his being in Moscow. Moreover, the parents of Velosipedov's girlfriend are diplomats and live in Paris; in her apartment, there are pictures of them in front of the Eiffel tower. Paris thus poses as a background to their Moscow romance. A later lover of Velosipedov, an Armenian, the wife of a KGB officer and herself probably also member of the KGB, frequently

³ All translations are mine unless otherwise noted.

⁴ A specific genre in Russian-language literature that describes a shorter novel, or a longer novella.

travels to and from Paris. When Velosipedov later emigrates to the US with an Israeli visa, there is, however, no mention of a transit station in Europe.

In the novel *Say Cheese (Skazhi izium, 1985)*, the photographer Maksim Ogorodnikov frequently travels to Paris, because his ex-wife lives there with his children. The very first mention of him shows him, in fact, “after getting tipsy at a private club in Paris” (“подвыпив в одном парижском частном клубе”, Aksënov 1985, 7). His older brother, who carries the Soviet patriotic name “October”, also used to live in Paris, as he is introduced: “October Ogorodnikov was a figure not without mystery, an international commentator, for years sitting either in Brazil, or in the United States, or stationed with all the appropriate accoutrements in Paris” (“Октябрь Огородников был фигурой не без загадочности, международный комментатор, годами сидящий то в Бразилии, то в Соединенных Штатах, то располагающийся со всеми соответствующими причиндалами в Париже”, *ibid*, 35). Paris is one place among many where Russians of a certain standing live and go to and from, notwithstanding the travel restrictions that apply to most Soviet citizens.

For Maksim Ogorodnikov, Paris is one of three places he frequently visits. When he starts having trouble with the Soviet authorities, his freedom of movement is suddenly restricted, and we learn about his previous travel opportunities: “one after another, trips [collapsed]”, “to New York (on the USSR SF line)” — *i. e.*, an official organ of the Soviet Union, “to Milan (on the USSR Goskino line)” — *i. e.*, the State Committee of Cinematography, “to Paris (on the Ovir line, just to see the kids <...>”⁵ — *i. e.*, the Visa and Registration Department (Aksënov 1985, 46). This shows the motion range of a (privileged) Soviet photographer around the 1970s/1980s, and Paris is among the most frequent places one travels to, but certainly not the only one.

Paris is also a meeting point, where people ‘have met each other’ at some point (“Я его в Париже как-то встретил, привет-привет...”, Aksënov 1985, 242), before they leave again. Moreover, it is also the place of the Soviet diaspora, the place where emigrants meet, know each other, discuss each other’s destinies. When Maksim Ogorodnikov visits his children in Paris, “all of Paris is saying” (“весь Париж говорит”, Aksënov 1985, 145) that he has supposedly left the USSR for good. The city is even called a “Russian city”, as the narrator describes that “rumors spread through the Russian city of Paris” (“по русскому городу Парижску поползли слухи”, *ibid*). The capital of France is thus ascribed a certain Russian quality, due to the sheer number of Russian/Soviet citizens residing there. At the same time, the city is, however, also a place of transit, as one travels “to Moscow with a stopover in Paris?” (“в Москву еду с заездом в Париж?”, *ibid*, 131). Paris seems to be the central transit point to enter and exit Europe for Soviet citizens.

⁵ “[О]дна за другой рухнули поездки в Нью-Йорк (по линии СФ СССР), в Милан (по линии Госкино СССР) в Париж (по линии Овира, просто детишек повидать <...>), то есть по всем линиям”.

Similarly, in *A Moscow Saga* (*Moskovskaia saga*), Aksënov's three-part epic novel ("роман-эпопея") from 1992, Paris appears both as a place of Russian exile and of transit. The writer Il'ia Erenburg is called "The famous 'Moscow Parisian', poet and world journalist" ("Знаменитый 'московский парижанин', поэт и мировой журналист...") (Aksënov 2017, 284), and as the protagonist Nina meets him as he sits in the restaurant "Natsional" in Moscow, someone says "There's Orenburg, fresh from Spain and, of course, via Paris" ("Вон Оренбург, только что из Испании и, конечно же, через Париж", *ibid*). Firstly, a poet such as Erenburg possesses such a strong semantic connection with Paris that he is called a 'Moscow Parisian'. Secondly, wherever he is coming from, on his way back to Moscow, he will naturally have traveled *through* Paris as the logical place of transit.

In his autobiographically inspired novel *In Search of Melancholy Baby* (*V poiskakh grustnogo bebi*, 1987), Aksënov lets a first-person narrator write about his emigration from the USSR into the US. The narrator remembers having traveled to Paris before his emigration already, as Aksënov had done. Interestingly, his Paris is not just the capital of France, or a place of the Soviet diaspora. Rather, he remembers: "The first time I saw Paris <...>, I found it beautiful not only for its thousand-year accumulation of elegance but also for the glimmer of those transient Americans of the twenties" (Aksënov 1987, 149) ("Попав впервые в Париж, я нашел, что он окрашен для меня не только своим собственным тысячелетним очарованием, но и промельком тех мимолетных американцев конца двадцатых" (Aksënov 1992b, 324). The image of Paris here is, interestingly, one of an *American* emigration experience. The narrator calls the Lost Generation of the 1920s "fleeting Americans", 'мимолетные', which ascribes Paris a certain sense of liminality: The American writers seem to have 'passed by', ephemerally appearing and disappearing; but they also left their trace on the city, as Aksënov's Paris is "окрашен", "painted" or "colored" by their presence even decades later. In his pre-emigration short story "24/7 Non-Stop" that is similarly inspired by Aksënov's own biography, Aksënov's narrator even adds "I found it [Paris] colored, besides all its own charms, by Hemingway's charms, perhaps the strongest of all. It was <...> also the Paris of those fleeting, rapidly disappearing young Americans" ("[О]н [Париж] оказался для меня окрашенным, кроме всех своих собственных очарований, еще и хемингуэевским очарованием, быть может, самым сильным. Это был <...> и Париж тех мимолетных, быстро пропавших молодых американцев", Aksënov 1992a, 128). The generation of writers around Hemingway left their mark upon the city, "perhaps the strongest of all", i. e., stronger than the French themselves (?), even though they were a 'fleeting' generation, 'rapidly disappearing'. If Paris is so strongly influenced by a generation that was merely passing through, then the city itself seems to metonymically acquire a liminal quality.

In different ways and in different stories, Paris repeatedly appears as a place of transit. As Aksënov's first-person narrator of *In Search of Melancholy Baby* finds himself in the US, he describes how news traveled from the USSR to the

US *through* Paris: “we would exchange Soviet jokes fresh from their first stop in Paris or Copenhagen” (Aksënov 1987, 166) (“мы обменивались анекдотами свежей советской выпечки, только что поступившими в обращение через Париж или Копенгаген”, Aksënov 1992b, 341). Firmly settled in the US, the protagonist mentions how he will later frequently meet Carl Proffer again, with whom he had stayed a few weeks in Ann Arbor: “Periodic meetings in New York, Washington, D.C., Los Angeles, Milan, Paris...” (Aksënov 1987, 167) (“Периодические встречи в Нью-Йорке, Вашингтоне, Лос-Анджелесе, Милане, Париже...”, Aksënov 1992b, 341). Aksënov also underlines the protagonist’s globetrotter identity when he weaves an interview into the narrative, where the interviewer asks the protagonist “[y]ou’ve been all over since you emigrated — Paris, Jerusalem, London, Berlin, Rome” (Aksënov 1987, 24) (“и в Париже, и в Иерусалиме, и в Лондоне, и в Берлине, и в Риме, где только ты не побывал”, (Aksënov 1992b, 158). Or Erenburg in *A Moscow Saga* will have logically travelled through Paris on his way from Spain to Moscow.

In the 2006 novel *Moscow Qua-Qua* (*Moskva Kva-Kva*), Paris also appears as a place of constant arriving and leaving. The story takes place in the early 1950s, and the first-person narrator Kirill, a Russian writer, frequently travels to Paris. This time, he is in Paris as the head of the delegation of Soviet writers at an international event. On the evening before flying to Japan, directly from Paris, he meets a young man, who seems to him an “evident Parisian” (“явный парижанин”, Aksënov 2006, 142), but who turns out to be Russian. The young man, who had been born in Paris, had moved to Moscow later, and had ended up in Paris again after the Second World War. He describes the complicated route of his earlier life:

That’s how my odyssey ended. — <...>. Paris — Moscow — Bugulma, again Moscow — Tashkent, once more Moscow — Poland or hell knows what, Reich — Normandy — Paris. I was nineteen years old when I came back. I’ve been living here ever since.

Вот так моя одиссея закончилась. — <...>. Париж — Москва — Бугульма, опять Москва — Ташкент, еще раз Москва — Польша или черт знает что, Райх — Нормандия — Париж. Мне было девятнадцать лет, когда я вернулся. С тех пор живу здесь (ibid, 146).

The biography of this young Russian man starts in Paris, covers different places in Eurasia and Europe, leads back to Paris; later in the novel, he is shot in Abkhazia. Paris is one of the places of his nomadic life, among many others. In reference to Aksënov’s descriptions of Paris as a liminal space in earlier stories, it even seems that the man’s identity as a Russian born in Paris is bound to make him a liminal character, someone who is bound to constantly be in a state of transit.

These are some examples of the way Paris appears to be a constant place of transit in Aksënov’s literary world: people meet in Paris, their ways part again; news travels through Paris. Most interesting, however, are two examples that

we will now take a look at in more detail — examples that show how the state of transit seems to have an impact on the way the protagonists understand time and space and how they interact with the world around them.

Tropes of Transit

Aksënov wrote the short story “The Right to an Island” (“Pravo na ostrov”) in 1981, the year after his emigration. The story tells of a writer-essayist who spends his winter in Ajaccio, Corsica, as he does every year. Leopold Bar, as he is called, is a “globetrotter, a globe-trotting multinational man (“глобтроттер, шагающий по шару многонациональный человек”, Aksënov 1995, 564). He does not seem to identify himself with any particular country; he apparently lives (seemingly among other places) in Paris (ibid, 563), looks like an Englishman (ibid, 569), has Russian roots (ibid, 581), has traveled to countless countries. In the course of the story, a third-person narrator tells of several chaotic encounters Leo Bar has during the course of one day on Corsica: In a story that sounds like a fever dream, he meets a Parisian woman, Corsican men, a Russian; he gets beaten up; he thinks about life, about history and a lot about Napoleon Bonaparte. In the end, the story takes a final abrupt turn:

He bowed and walked resolutely toward the nearest Agence de Voyage, that is, the Travel Agency. He approached it and saw his reflection in the mirror of the window more and more clearly. <...> How glorious it is to do one’s own thing, well, at least to write books, how — ha-ha-ha — glorious, <...> to bring dreariness and gloom on readers, if only so that they <...> go to the bazaar, buy artichokes or, after all, go on journeys from capitals to islands and back again, for indeed there is something else in the world besides the gloomy emptiness of literature.

— Forgive me for such a wild ending to the story, but can I book an airline ticket with transit of extreme complexity? — Leo Bar asked a Corsican clerk at the agency. Let’s say, Corsica — London — Moscow — Singapore — New York — Warsaw — Iceland — Rome — Corsica?

— Transits of any complexity, monsieur, smiled the modest little Bonaparte kindly.

Он поклонился и решительно направился к ближайшему “Ажанси де вояж”, то есть “Агентству путешествий”. Он приближался к нему и все отчетливей видел свое отражение в зеркале витрины. <...> Как славно заниматься своим делом, ну вот хотя бы писать книжки, как — ха-ха-ха — славно, <...> нагонять тоску и мрак на читателей, хотя бы для того, чтобы они <...> шли на базар, покупали артишоки или, в конце концов, отправлялись в путешествия из столиц на острова и обратно, ведь в самом деле есть в мире еще кое-что, кроме мрачных пустот литературы.

— Простите за столь дикое завершение сюжета, но не могу ли я у вас заказать авиационный билет с транзитом чрезвычайной сложности? — спросил Лео Бар в агентстве у клерка-корсиканца. — Предположим, Корсика — Лондон — Москва — Сингапур — Нью-Йорк — Варшава — Исландия — Рим — Корсика?

— Транзиты любой сложности, месье, — любезно улыбнулся скромный маленький Бонапарт (Aksënov 1995, 584).

Transit, in this story, is not something one must overcome in order to arrive somewhere else: it is not a mere middle point between the place of departure and the place of arrival. Rather, transit is an end in itself. It is a continuous state, and the more complex and the longer it lasts, the better. At least this is how the protagonist Leo Bar interacts with the world: He seeks out not (only) new places to travel *to*, but places to travel *through*. The ending of this short story thus shows how transit-ness becomes a central trope for how Aksënov's protagonists deal with the world: the liminality of traveling *through* a place is the only state of being they know, and they are bound to strive for liminality over and over again. The story thus creates a sense of instability of place and time, when the focus shifts from place as a static concept to place as a dynamic concept, from place as a somewhere to *be* to place as a point of *transit*.

It is particularly interesting that this ending is introduced by the remark "Forgive me for such a wild ending to the story"; words that are directed at the reader, but Bar also seems to have said them to the clerk in the travel agency. This break in the story's diegetic consistency contributes to the sense of liminality of the diegetic world, to how the story creates the effect of instability of place, time, and also of storytelling.

The second example we will look at in more detail is from the already-mentioned novel *Sweet New Style* (1996), the chapter called "Crossroads Paris": The title itself underlines what we have observed in regard to Paris being an intersection, a place where people meet before moving on. In this chapter, the protagonists, who have been scattered around the globe, meet in Paris, and reflect on the nature of Paris as their continuous meeting point. The protagonist Sasha Korbakh thinks, as he walks through the city:

So, here I am, <...>. All around is the eternal Paris. Who says it's eternal? I beg your pardon, not me. I've always been wary of such clichés. A different level of sophistication, you know. I love it, though. I love that ever-elusive Paris. I can't imagine an Earth without Paris. This eternal Earth without this eternal Paris <...>. Alas, Paris is not eternal either, such was the profound conclusion drawn by AYA [Alexander Yakovlevich] at this moment. Drive away this thought and be inspired by what is here eternal, that is, constantly slipping away, at this moment.

Ну вот и я, <...>. Вокруг вечный Париж. Кто сказал, что он вечный? Прошу прощения, только не я. Всегда шарахался от таких клише. Другой, понимаете ли, уровень изощренности. Впрочем, я люблю его. Я люблю этот вечно ускользающий Париж. Я не могу представить себе Землю без Парижа. Эту вечную Землю без этого вечного Парижа <...>. Увы, и Париж не вечен, таков был глубокомысленный вывод, сделанный АЯ [Александром Яковлевичем] в этот момент. Отгони эту мысль и вдохновись тем, что тут есть вечного, то есть постоянно ускользающего, в этот момент (Aksënov 1999, 370).

In a contradictory stream-of-consciousness, Korbakh first calls Paris 'eternal', then distances himself from this attribute, and settles with Paris being the city that is 'eternally slipping away' ("вечно ускользающий"). The city thus appears to be a place of never-ending liminality. While the ephemeral, to Kor-

bakh, first seems to contradict the idea of ‘eternal Paris’, he then decides that it is suddenly exactly Paris’ ephemerality that makes it eternal; or, even, ephemerality equals eternity: “what is here eternal, that is, constantly slipping away” (“что тут есть вечного, то есть постоянно ускользающего”). The very definition of eternity is thus the sense of constant liminality and the only way to be eternal is to be constantly changing, slipping away.

Conclusion

In *The Island Crimea*, the narrator, possibly voicing the thoughts of his protagonist, notes: “You get to Paris and are in no hurry to get anywhere. That’s the pleasure” (“Приезжаешь в Париж и никуда не торопишься. Это наслаждение” Aksënov 1981, 74). While Aksënov’s pre-emigration image of Paris already carries some of the features his émigré stories will draw of the capital of France — it is the place the Russian diaspora meets, discussing alternatives for their homeland — the image, overall, seems to be somehow static: When you’re in Paris, you’re not hurrying to go anywhere else. The post-emigration conception of Paris in Aksënov’s writing seems to be different. Paris is not only the logical place of transit for the privileged Soviet citizens who have the possibility to travel, it is also the place of the Soviet diaspora, as well as the place that is marked by earlier ephemeral visitors, the “fleeting” and “rapidly disappearing” American writers of the 1920s; it is a “place where many social meanings congregate” (Harmon 2003, 284). Paris’ liminality also generates liminal characters, such as the Paris-born Russian who seems to be bound to live his life in a constant state of transit. Most interesting, however, is how the liminality of transit affects the way Aksënov’s protagonists perceive Paris as the city that is ‘eternally slipping away’, and how ephemerality becomes, ultimately, a synonym for eternity; and how his protagonists are bound to strive for liminality in their quest for a happy life, buying plane tickets not for destinations, but for a “transit of extreme complexity”. I propose that this conception of Paris as ‘eternally ephemeral’ and the conception of being as constant liminality is the result of a structural impact that the moment of transit has left on Aksënov’s writing.

REFERENCES

- Aksyonov Vassily. *In Search of Melancholy Baby*. Translated by Michael Henry Heim and Antonina W. Bouis. New York : Random House, 1987. <http://archive.org/details/insearchofmelanc0000akse>.
- Breining Olga. “The Caucasus in Russian Literary Imagination: Pushkin, Lermontov and Tolstoy”, 2015. https://www.academia.edu/24218561/The_Caucasus_in_Russian_Literary_Imagination_Pushkin_Lermontov_and_Tolstoy.
- Gennep Arnold van. *Les rites de passage*. Réimpression de l’édition de 1909 Émile Nourry, augmentée en 1969, Mouton and Co et Maison des Sciences de l’homme. Paris: Éditions A. & J. Picard, 1981.
- Harmon William. *A Handbook to Literature*. 9th ed. Upper Saddle River, N.J: Pearson/Prentice Hall, 2003.

- Kornblatt Judith Deutsch. *The Cossack Hero in Russian Literature: A Study in Cultural Mythology*. Studies of the Harriman Institute. Madison (Wis.) [etc: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Lavendier Danielle Marie. “Holy Fools, Liminality and the Visual in Dostoevsky and Dickens.” Rhode Island College. <https://digitalcommons.ric.edu/etd/20>, 2009.
- Maus Derek. “Hyperreality in the Black Sea: Fictions of Crimea in Novels by Lev Tolstoy and Vasily Aksyonov.” *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures* (2019). <https://doi.org/10.21463/shima.13.1.04>.
- Olson Laura J. “Subversive Songs in Liminal Space: Women’s Political Častuški in Post-Soviet Russian Rural Communities.” *Russian Literature* 74 (1–2) (2013): 163–83.
- Sobol Valeria. “The Uncanny Frontier of Russian Identity: Travel, Ethnography, and Empire in Lermontov’s ‘Taman.’” *Russian Review* 70 (1) (2011): 65–79.
- Sorvari Marja. “On the Margins and Beyond: Girl Protagonists in Novels by Svetlana Vasilenko, Dina Rubina, and Elena Chizhova.” *The Russian Review* 77 (2018): 279–93.
- Tarves Kirsten. “The Lords of In-between: The Trickster and Liminal Figure in the Fiction of Sigizmund Krzhizhanovsky, 1925–1928”, 2018. <http://hdl.handle.net/1993/33715>.
- Turner Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell Paperbacks. Ithaca and London: Cornell University Press, 1967.
- Аксенов Василий. «В поисках грустного бэби». *В поисках грустного бэби: две книги об Америке*. Москва: Независимый альманах «Конец света», 1992: 135–477.
- Аксенов Василий. «Круглые сутки non-stop». *В поисках грустного бэби: две книги об Америке*. Москва: Независимый альманах «Конец света», 1992: 7–134.
- Аксенов Василий. «Ловите голубиную почту...» *Письма (1940–1990 гг.)*. Письма писателей. Москва: Издательство АСТ, 2015.
- Аксенов Василий. «Право на остров». *Собрание сочинений*. Т. 5. Москва: Издательский Дом Юность, 1995: 561–584.
- Аксенов Василий. *Бумажный пейзаж*. Анн Арбор: Ардис, 1983.
- Аксенов Василий. *Москва Ква-Ква*. Москва: Эксмо, 2006.
- Аксенов Василий. *Московская сага*. Санкт-Петербург.
- Аксенов Василий. *Новый сладостный стиль: роман*. Москва: Изограф, Эксмо, 1999.
- Аксенов Василий. *Остров Крым*. Анн Арбор: Ардис, 1981.
- Аксенов Василий. *Скажи изюм*. Анн Арбор: Ардис, 1985.
- Есипов М. В. *Василий Аксенов: Одинокий бегун на длинные дистанции*. Москва: Астрель.
- Жданов Сергей. «Границы Германии и Германия как граница: Образы лиминального пространства в русской литературе конца XVIII — начала XX в.». *Имагология и Компаративистика* 14 (2020): 186–209.
- Житенев Александр. «Субъектность и трансгрессивный опыт в русской поэзии 2000–2010-х гг.». *Russian Literature* 109–110 (2019): 95–107. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.11.006>.
- Кабаков Александр, Попов Евгений. *Аксенов*. Москва: АСТ, 2011.
- Фридрих Екатерина, Шталь Хенрике (сост.). *Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русскоязычной поэзии*. Т. 1: Субъект и лиминальность в современной поэзии. Берлин: Петер Ланг, 2020.
- Aksënov Vasilii. “Kruglye sutki non-stop”. *V poiskakh grustnogo bebi: dve knigi ob Amerike*. Moskva: Nezavisimyi al'manakh “Konets sveta”, 1992: 7–134.
- Aksënov Vasilii. “Lovite golubiniu pochtu...”: *pis'ma (1940–1990 gg.)*. Pis'ma pisatelei. Moskva: Izdadel'stvo AST, 2015.
- Aksënov Vasilii. “Pravo na ostrov”. *Sobranie sochinenii*. Т. 5. Moskva: Izdatel'skii Dom Iunost', 1995: 561–584.
- Aksënov Vasilii. “V poiskakh grustnogo bebi”. *V poiskakh grustnogo bebi: dve knigi ob Amerike*. Moskva: Nezavisimyi al'manakh “Konets sveta”, 1992: 135–477.
- Aksënov Vasilii. *Bumazhnyi peizazh*. Ann Arbor: Ardis, 1983.

- Aksënov Vasilii. *Moskovskaia saga*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2017.
- Aksënov Vasilii. *Moskva Kva-Kva*. Moskva: Eksmo, 2006.
- Aksënov Vasilii. *Novyi sladostnyi stil': roman*. Moskva: Izograf, Eksmo, 1999.
- Aksënov Vasilii. *Ostrov Krym*. Ann Arbor: Ardis, 1981.
- Aksënov Vasilii. *Skazhi izium*. Ann Arbor: Ardis, 1985.
- Esipov V.M. *Vasilii Aksënov: Odinskii begun na dlinnye distantsii*. Moskva: Astrel'.
- Fridrikhs Ekaterina (Ekaterina Friedrichs), Shtal' Khenrike (Henriette Stahl) (eds.) *Granitsy, porogi, liminal'nost' i sub'ektivnost' v sovremennoi russkoiazychnoi poezii*. T. 1. Sub'ekt i liminal'nost' v sovremennoi poezii. Berlin: Peter Lang, 2020.
- Kabakov Aleksandr, and Evgeniy Popov. *Aksënov*. Moskva: AST, 2011.
- Zhdanov Sergei. "Granitsy Germanii i Germaniia kak granitsa: Obrazy liminal'nogo prostranstva v russkoi literature kontsa XVIII — nachala XX v." *Imagologija i Komparativistika* 14 (2020): 186–209.
- Zhitenev Aleksandr. "Sub'ektivnost' i transgressivnyi opyt v russkoi poezii 2000–2010-kh gg." *Russian Literature* 109–110 (2019): 95–107. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.11.006>.

Елијан Фице

ЛИМИНАЛНОСТ У ЕМИГРАНТСКОМ СТВАРАЛАШТВУ
 ВАСИЛИЈА АКСЈОНОВА: КЊИЖЕВНИ ТРАГОВИ ЊЕГОВОГ
 ТРАНЗИТНОГ ПУТОВАЊА КРОЗ ПАРИЗ

Резиме

Овај рад је посвећен концепту лиминалности код Василија Аксјонова (1932–2009). Аксјонов је био принуђен да напусти Совјетски Савез 1980. године и провео је око три месеца у Паризу и другим местима у Европи пре него што се укрцао на авион за САД, своју одабрану дестинацију. Мало се зна о лету проведеном у Европи, али начин на који Аксјоновљеви приче приказују Париз, често место радње у његовом стваралаштву, сугерише утицај транзитног путовања кроз Париз на његово писање. Чини се да је Париз гранични простор, обележен транзитношћу, а лиминалност која проистиче из тренутка транзита утиче на то како Аксјоновљеви протагонисти доживљавају време и простор и сопствено постојање у свету.

Кључне речи: лиминалност, транзит, руска емигрантска књижевност, Париз.

Jens Herlth

University of Fribourg, Switzerland
jens.herlth@unifr.ch

A HALT IN VIENNA: RECONSIDERING JOSEPH BRODSKY'S SELF-FASHIONING AS A POET IN EXILE

The article analyzes Brodsky's essay "To Please a Shadow," which refers to the poet's brief stopover in Vienna after his expulsion from the Soviet Union in early June 1972. Brodsky's memories of his encounter with W. H. Auden in the latter's house in Kirchstetten in Lower Austria must be seen in the context of the Russian-American poet's self-fashioning strategies. Brodsky drew on the implicitly political semantics that Auden had attributed to his Austrian summer-residence in various Kirchstetten poems. Auden's distanced and ironic approach to the cultural and political problems of his time served Brodsky as a model: In Auden's poems, he found a lyrical tone and a style that allowed him to transcend the political constraints with which he saw himself confronted as an exiled poet and to adopt a purely poetic, distanced, but nevertheless philosophically and poetically committed position.

Key words: Russian émigré literature, transit, Joseph Brodsky, W. H. Auden, Cold War.

Introduction

Among the many Soviet citizens who emigrated from the Soviet Union in the 1970s, Joseph Brodsky is certainly one of the most prominent. Since the infamous trial against the alleged "social parasite" (*тунеядец*) in 1964 and the publication of his first volume of poetry in English (Brodsky 1967), the young poet was also known to an international audience. On his arrival in the U.S., he was inundated with invitations and interview requests and was immediately offered a teaching position (Loseff 2011: 172). The fact that Brodsky's travel trajectory was no different from that of other emigrants from the Soviet Union in those years, i. e., that he first had to stop off in Vienna, would hardly have been of interest in this context if Brodsky himself had not turned the stopover in Austria into a biographical fact of the utmost relevance: from Brodsky's own perspective, the stay in Vienna was important since it gave him the opportunity to meet the much-admired British-American poet Wystan Hugh Auden. At least this is the impression we get when we read Brodsky's essay "To Please a Shad-

ow,” first published in the magazine *Vanity Fair* in 1983 (Brodsky 1983).¹ The title refers to Brodsky’s decision to write in English, i. e., to effectuate a change of language, typical for biographies of exiled authors. Of course, we can assume that Brodsky got paid for his essays and that his decision to publish texts in English might have had (among others) a financial background, but he would typically spare us this kind of detail. For Brodsky the only reason why, as he recounts, in the summer of 1977 he bought a typewriter with roman letters, was his wish “to please a shadow,” i. e., to pay a reference to his “friend” Wystan H. Auden (Brodsky 1986: 357):

<...> writing in English was the best way to get near him, to work on his terms, to be judged, if not by his code of conscience, then by whatever it is in the English language that made this code of conscience possible.²

“To be judged by whatever it is” — this is of course Brodsky’s somewhat nebulous logocentric pseudo-metaphysics. It is in the same vein as his favorite quote from Auden’s poem “In Memory of W. B. Yeats” — “Time <...> worships language.”³ The essay “To Please a Shadow” is about exile, it is about a language barrier — and it is about *Kirchstetten*, the lower Austrian village where Auden owned a house and where Brodsky was lucky to meet him, “some forty-eight hours after,” “[o]n June 6, 1972,” he “had left Russia on very short notice” (Brodsky 1986: 374).

This means that Brodsky links his own existence as an English-speaking writer *not* so much to his living in an English-speaking country or to his being a university teacher in the U.S. — but to his encounter with a famous British-American Poet in a village in Lower Austria. Auden, who had moved from England to New York in 1939, had bought a house in Kirchstetten, some forty kilometers from Vienna, in 1957. Since 1958 he spent all his summers there, until his death in Vienna in 1973 (Mendelson 2017: 715–802).

From Akhmatova to Auden

Charles Osborne, the author of the first biography of Auden (originally published in 1979) — a book that Brodsky most probably had read before he wrote his essay — remembered:

A few days before the 1972 Festival, I received a phone call from Wystan in Austria. The young Russian-Jewish poet, Joseph Brodsky, who had been forced to live

¹ In the following, I will refer to the version published in Brodsky’s collection of essays *Less Than One* (Brodsky 1986: 357–383).

² “Code of conscience” is a quotation from Auden’s “In Memory of W. B. Yeats”, cf.: “Now he is scattered among a hundred cities/And wholly given over to unfamiliar affections,/To find his happiness in another kind of wood/And be punished *under a foreign code of conscience*./The words of a dead man/Are modified in the guts of the living” (Auden 1979: 81; italics mine — *J. H.*).

³ Curiously, precisely the two stanzas from which this quote is taken, were later changed by Auden, as David Bethea and others have pointed out (Bethea 2009: 369; Martyris 2014).

an underground life in his own country for years, and had spent some time in a prison camp, had now been expelled from the Soviet Union and given a visa to Israel. But he did not want to go to Israel, so he managed somehow to get to Vienna and telephone Wystan who swung into action on his behalf immediately. Well, I could try [*Osborne was the organizer of the Poetry International Festival*]. Brodsky's eventual destination was America, and the British immigration authorities wanted to be sure the Americans were going to let him in before they issued him with a British visa. In other words, we were apparently only prepared to accept him in transit. (Osborne 1995: 332)

This is what happened — or at least, this is more or less what we know about Brodsky's transit stations in Vienna, Kirchstetten, and London, before he moved on to his final destinations: Michigan, New York, Venice, Rome, Stockholm, San Michele.

What is important for me here is what Brodsky made of it. It is well known that he was very conscious about 'shaping' his own public biography. At the same time, he was highly concerned about letting this look effortless and accidental. It is hard to tell since when Brodsky possibly knew about Anna Akhmatova's famous dictum "What a biography they are making for our redhead. As if he hired someone on purpose." The first published occurrence is probably found in Anatolii Naiman's *Рассказы об Анне Ахматовой (Remembering Anna Akhmatova)* from 1989 (Найман 1989: 162). In numerous interviews, Brodsky however, systematically downplayed the importance of the trial for his own status as a poet and for his work (see, e.g., Volkov 1998: 70; Maksudov 2000: 207). He could not let anybody *make* his biography, he wanted to be in charge of the process himself, wanted to be seen as "a lonely traveler" without a "helper" — as he put it in a piece for the *New York Times Magazine* in October 1972.

The visible and public side of this self-shaping consisted mainly in establishing elective affinities with famous literary figures: first through dedications, intertextual borrowings, or competitive 'writing in the style of... only better'⁴ and later by mentioning other writers in interviews or analyzing their works in essays — Brodsky was a great name-dropper. But even though he tried not to let it look like he was capitalizing on this status as a "persecuted poet," he nevertheless carefully set signals that linked the symbolically charged milestones of his biography with specific literary figures.

The sentence "I had left Russia on very short notice" (Brodsky 1986: 374) is typical for Brodsky's heroic understatement when it comes to his biography. His readers knew, of course, that this was a euphemism for his expulsion from the Soviet Union — but Brodsky had made it his trademark to turn everything that happened to him or was done to him into an intentional act.⁵ It was him

⁴ Cf.: "Joseph [Brodsky] said that when he began writing he consciously competed with other poets. Now I'll write a poem that will be better (more profound) than [Boris] Pasternak (or [Anna] Akhmatova — or Frost — or Yeats — or Lowell, etc.) <...>" (Sontag 2012: 426).

⁵ See, of course, the incipit of his famous poem "Я входил вместо дикого зверя в клетку..." (Instead of a wild beast, I entered the cage...).

leaving Russia; the machinations of the KGB are hidden somewhere in the “short notice.” True, in his first publication after his arrival in the U.S., a piece in the *New York Times Magazine* entitled “A writer is a lonely traveler and no one is his helper,” Brodsky put it more openly, admitting that “I did not leave Russia of my own will,” but at the same time he declined to go into details, since all this did not matter too much to him — and should not matter to his readers: “They invited me to leave, and I accepted the invitation” (Brodsky 1972: 78).⁶

Lev Loseff, in his biography of Brodsky, in the chapter on the latter's departure from Leningrad (entitled: “Arrival in the West: Auden”) describes the encounter with Auden as an “almost chance encounter” that “would have an enormous effect on the rest of Brodsky's life” (Loseff 2011: 169). The conversations with Auden lasted for four weeks. “During those weeks in Austria [Auden] looked after my affairs with the diligence of a good mother hen,” Brodsky remembered in “To Please a Shadow” (Brodsky 1986: 377) — a metaphor most probably taken from Charles Osborne's biography of Auden, as Loseff pointed out (2011: 287).⁷

Even before their encounter in Kirchstetten, the issue of exile in Brodsky's literary biography had been linked to Auden. At least, this is what Brodsky tells us in one of his interviews where he recalls his time in a kolkhoz in the village of Norinskaia in the Arkhangel'sk Oblast. In a letter, a friend from Moscow (translator Andrei Sergeev) had pointed out to him the resemblance between his poems and Auden's (Volkov 1998: 128). Brodsky recalls having read “In Memory of W. B. Yeats” while still in Norinskaia (Бродский 2000: 80). At least, this is what he says in one of his interviews. In another interview he remembers having read this poem for the first time already after his release (Volkov 1998: 128).⁸

Auden's influence on Brodsky's poetry is quite obvious on various levels; it reaches from topics to prosody, from style to philosophical habitus — not to forget the countless intertextual connections, explicit or implicit references to Auden in Brodsky's poems and essays. As Czesław Miłosz pointed out in a review of Brodsky's English-language collection *A Part of Speech* (1980): “In his experiments with poetic genres — ode, lyrical poem, elegy, descriptive poem, the story in verse — he [Brodsky] resembles Auden” (Miłosz 1980).

After the weeks they spent in Kirchstetten (Brodsky 1986: 376), Brodsky and Auden flew to London together to participate in the annual poetry meeting

⁶ This is how the same event is described in Lev Loseff's biography of Brodsky (it is not so much the event, but the *context* of the event, so deliberately cut off in Brodsky's own version, that is important here): “In the 1970s, leaving the Soviet Union was always tinged with tragedy for both those leaving and those left behind. Both sides assumed that they were saying good-bye forever, and farewell gatherings felt like wakes. Those leaving, especially those who had never set foot outside the USSR, had a painful sense that they were about to step past some point of no return; their native land policed them ferociously as they approached that point. Customs agents at Pulkovo Airport, in search of who knows what, mercilessly combed through Brodsky's meager baggage and even took apart his little manual typewriter” (Loseff 2011: 168).

⁷ Brodsky reiterated this in his conversations with Solomon Volkov (Volkov 1998: 133).

⁸ Cf. Könönen 2003: 202. Brodsky writes that he first read Auden in Russian translation in an anthology published in 1937 (1986: 360).

“Poetry International,” where Auden was a regular guest. Usually, in his interviews or essays Brodsky carefully conceals economic realities. He does not say anything about his income, about the material hardships of being a poet, about salaries, fees, etc. Against this background the information, given in “To Please a Shadow,” that Auden helped him to get his “first American money” — \$1,000 from the “Academy of American Poets” — strikes us as an exception. As I mentioned above, the essay begins with the purchase of a typewriter — the reason why he bought it “and set out to write (essays, translations, occasionally a poem) in English,” was however neither “necessity”, nor “burning ambition” but purely immaterial and altruistic: it was only about paying reverence to Auden. In his essay, Brodsky does everything to make Auden his mentor, his “Virgil,” as his faithful reader David Bethea would put it later (2009: 379). Brodsky was very much concerned to let intellectual America (and the world) know that it was none other than Auden who put him on the tracks of literary life in the West: “He’d recommend me to his agent, instruct me on whom to meet and whom to avoid, introduce me to friends, shield me from journalists <...>” (Brodsky 1986: 377–78).

Maybe Auden’s programmatic detachment, his “neutrality” (as Brodsky had it; Volkov 1998: 142), his dealing with the issues of history and civilization, maybe also his way of playing the part of the “great international poet” *did* serve Brodsky as a kind of role model. Especially if one considers the combination of traditional lyrical devices and forms and philosophical or pseudo-philosophical operations and the often somewhat bulky poetic syntax that became Brodsky’s trademark since the late 1960s, especially in his long poems, it is hard not to think of Auden’s example. Perhaps for this very reason, Brodsky insisted that he felt “an ethical rather than a stylistic dependence” towards Auden (Volkov 1998: 133).

The fact that Brodsky paid tribute to his elder colleague in his essays (and occasionally in interviews) may have been part of his self-fashioning as a poet. It may as well have been his way of transposing the Russian dynastical order of “great poets” who pass the baton to each other or symbolically bless their younger successors (as Derzhavin “blessed” Pushkin in Tsarskoe Selo in 1815). If so, this would be indeed significant, since Brodsky, in his pre-Nobel-Prize years, did everything to establish his own genealogy as a decidedly international poet, purposefully incorporating references to the Anglo-American poetic tradition in his texts. According to a common “myth” in Russian intelligentsia circles, Brodsky was often considered as one of “Akhmatova’s orphans” (Shrayer 1993: 59–60); however he himself was rather reserved when asked about Akhmatova’s influence on his writing, at least during his first years in the West — as with Auden, he stressed the ethical rather than the poetical influence.⁹ Probably Brodsky found it more attractive to be seen as Auden’s *protégé* than as Akhmatova’s. The alleged lineage with Akhmatova did not express what

⁹ “Oh, she’s a great poet and a very dear friend. But I don’t think there was any influence from her. I would say, she’s a great human being” (Brumm 1974: 245).

he thought he had to offer to the history of Russian poetry — the link with the Anglo-American tradition and, concomitantly, to the international currents of modernist and late-modernist poetry. Brodsky's own project was unique in this regard. It is not by accident that he took up the *Russian* genealogical line publicly (and recognizably for a Western public) only in his Nobel Lecture and in poems that followed this decisive triumph of his career, most prominently in his "On the Centenary of Anna Akhmatova" (Бродский 2001c: 58). The title of his Nobel Lecture is a quote from Baratynskii and in the lecture itself he mentions Mandelstam, Tsvetaeva, Frost, Akhmatova, and Auden — in this order (Brodsky 1995: 44).

Language, Landscape, and Barbarism

For a poet of late modernism, as Brodsky was, it was to a certain extent part of the code of conduct to minimize the significance of biography — with the psychological, sociological, and economic factors at work here — and to place the work in the foreground: "For aesthetics is the mother of ethics," Brodsky famously stated in his Nobel Lecture (1995: 49). However, the question remains whether Brodsky's personal encounter with Auden in June 1972 had a determining impact on his development as a poet. The issue of *language* — of losing one's own language, at least as a means of everyday communication, of being confronted with a foreign language — is as old as the literature of exile. The paradigmatic model is of course Ovid who, after his banishment from Rome, found himself on the coast of the Black Sea, at the outskirts of the Empire, "in the midst of the barbarian world" (Ovid 1939: 137) — where nature was inhospitable and untamed, people were unshaven, wore skins, and nobody spoke Latin. Brodsky's situation was remotely similar but at the same time directly opposed to Ovid's. He was coming from the "North," from an area that was considered to be inhabited by barbarians in Roman times. Proficiency in his language was a rather rare phenomenon among the representatives of the cultural elite in the Anglo-Saxon world in which he had chosen to settle after he had left Leningrad. He himself was barely familiar with English, the language of the new "Empire" (= civilization, = the West) he found himself in and the language his so admired colleague Auden wrote in.¹⁰ In his Essay "In Memory of Stephen Spender," Brodsky recalls his arrival in London and the car ride to Spender's house in 1972:

The London suburbs were flashing by in the car window and I tried to read signs. The most frequent was BED AND BREAKFAST; I understood the words, but luckily couldn't grasp — due to the absence of a verb — their meaning. (Brodsky 1995: 460)

But it is not only the issue of language that the literature of exile and the discourse of barbarism have in common. In Ovid's *Epistulae ex Ponto* and *Tris-*

¹⁰ "He could hardly speak English," Karen Kennerly remembered her meeting with Brodsky in the early 1970s (Moser 2019: 388).

tia, the very landscape of the Black Sea coast becomes an integral part of the semantics of exile — and of the barbaric. The depiction of landscape in Brodsky's essay on Auden is directly opposed to Ovid's lamentations about the hostile environment in Tomis: In "To Please a Shadow," Brodsky remembers the "green grass at Kirchstetten" (Brodsky 1986: 358). The generic background evoked by this remark ties in with Auden's own depiction of the rural landscape in Kirchstetten. From the 1950s onward, Auden's landscapes tend to be cultivated, "transformed into garden, vineyard, fountain, temple, palace, city" (Marchetti 208–9). Since his arrival in the lower Austrian countryside, Auden had written about Kirchstetten in a decidedly bucolic key. One of the poems in his 1965 collection *About the House* was even entitled "Et in Arcadia Ego" (Auden 1979: 250–51).

From the point of view of the classic European literary imaginary, *language* and *landscape* are often markers of civilization in its confrontation with non-civilization. Auden was of course aware of this. A highly telling example in this regard is his Poem "August 1968," written as a reaction to the Invasion of Warsaw Pact troops to Czechoslovakia:

August 1968

The Ogre does what ogres can,
Deeds quite impossible for Man,
But one prize is beyond his reach,
The Ogre cannot master Speech:
About a subjugated plain,
Among its desperate and slain,
The Ogre stalks with hands on hips,
While drivel gushes from his lips.

(Auden 1979: 291)

According to Brodsky, this poem had been the reason why his own translation of "several [of Auden's] poems into Russian" in 1968 had not been published by a certain "magazine in Moscow" (Brodsky 1986: 376). "August 1968" offers a succinct combination of a barbarian landscape (a "plain," open to invasion and subjugation)¹¹ with a non-human "Ogre" in its center: traditionally, the key feature of the "barbarian" is "unintelligible language," the very word "barbarian" in the European languages goes back to an onomatopoetic rendering of what was perceived of as incomprehensible babble by speakers of Greek (Winkler 2018: 2–3).

The figure of the "barbarian" evokes the concept of civilization, so fundamental to Auden — and to Brodsky. In "To Please a Shadow," Brodsky wrote about Auden that the latter was "keeping an eye on civilization" (1986: 364).

¹¹ The word evokes the scenery on the "Shield of Achilles" in the eponymous poem: "A plain without a feature, bare and brown,/No blade of grass, no sign of neighborhood,/Nothing to eat and nowhere to sit down,/Yet, congregated on its blankness, stood/An unintelligible multitude,/A million eyes, a million boots in line,/Without expression, waiting for a sign" (Auden 1979: 198).

In Kirchstetten, Auden is remembered for having “spoken English whenever he could” (Arnold 2014: xii). Brodsky recalls that Auden liked to address the local priest by his surname, which was “Schicklgruber” (1986: 375). So, there is a distinct *barbarous background* to the harmless bucolic landscape of Kirchstetten. The idyll is not untainted; it is still symbolically and linguistically linked to Hitler and the Third Reich: “this locale had cradled Fascism” (Quinn 2013: 63). The context of Austro-German *barbarism* is implicitly present in Auden’s poetry.¹² Auden was of course aware of the fact that Kirchstetten had been the place of residence of one of the most celebrated poets of the Nazi regime, Josef Weinheber (1892–1945).¹³ And we should also not forget that he was able to buy his Kirchstetten house at a very low price (for \$10,000): “soon after the Russians had left, when everything was cheap and very run down and hardly anybody here had cash. I had dollars, so I was able to beat out a theater director who was after the same property” (Levy 1983: 2). Auden had always had a connection to German culture, his Kirchstetten poems are full of German words. It is also worth mentioning in this regard that he was officially the husband of Thomas Mann’s daughter Erika until her death in 1969 (Arnold 2014: 79–81).

According to one of his biographers, the reason why Auden returned to England at the end of his life was the rising crime rate in New York (Osborne 1995: 299). As Brodsky remembers in “To Please a Shadow,” during their conversations in June 1972, Auden advised him about where to live in New York, recommending that he look for a flat on St. Mark’s Place: “It would be good for you. If only because there is an Armenian church nearby, and the Mass is better when you don’t understand the words. You don’t know Armenian, do you?” (Brodsky 1986: 378).

As I mentioned earlier, Auden had emigrated to the U.S. on the eve of the outbreak of the Second World War (at the age of 32 — Brodsky’s age in 1972); his great poem “September 1, 1939” deals with this date and the impression it made on the speaker, situated in New York. In his works, Brodsky repeatedly referred to this poem and even devoted an essay to it; it directly precedes “To Please a Shadow” in his first collection of essays *Less Than One* (1986: 304–56). Auden became a U.S. citizen — as Brodsky did later. And Brodsky met Auden shortly after the latter had decided to put an end to his exile and come ‘home’ to England in 1972. Brodsky’s exile was only just beginning and as his future

¹² See: “I well might think myself/A humanist,/Could I manage not to see//How the autobahn/Thwarts the landscape/In godless Roman arrogance,//The farmer’s children/Tiptoe past the shed/Where the gelding knife is kept” (Auden 1979: 250–52). See also the poem “Whitsunday in Kirchstetten”: “<...> When Mass is over,/although obedient to Canterbury,/I shall be well gruss-gotted, asked to contribute/to *Caritas*, though a metic come home/to lunch on my own land: no doubt, if the Allies had not/conquered the Ost-Mark, if the dollar fell,/the *Gemütlichkeit* would be less, but when was peace/or its concomitant smile the worse/for being undeserved?” (Auden 1966: 92).

¹³ See his poem “Josef Weinheber” (07.04.1964): “<...> we might/have become good friends,/sharing a common ambit/and love of the Word,/over a golden *Kremser*/had many a long/language on syntax, commas,/versification” (Auden 1969: 17).

place of residence he chose precisely the place Auden was about to leave. For a poet like Brodsky, who was so sensitive to questions of composition and who above all deliberately downplayed his own biography only to charge it with cultural and historical significance in his poems and essays in a poetically transfigured form, it must have been obvious that his encounter with Auden could be seen as the hinge point of a biographical and historical chiasm.

In “To Please a Shadow,” Brodsky calls Auden “our transatlantic Horace” (1986: 382). This dictum has often been quoted (see, e.g., Bethea 2009: 384), but so far no one has pointed out that this is not exactly a “paraphrase” of “one of” Auden’s lines, as Brodsky states (1986: 382). In one of Auden’s Kirchstetten poems, “The Cave of Making” from 1962, we find the following lines:

<...> I should like to become, if possible,
a minor atlantic Goethe,
with his passion for weather and stones but without his silliness

(Auden 1979: 258)¹⁴

Indeed, Goethe and Horace were important for Auden from the 1950s onward. Goethe with his “colloquial and relaxed attitude” and Horace as a “pastoral poet,” with a preference for “domesticity” (Marchetti 2006: 208). However, replacing one (Goethe) by the other (Horace), as Brodsky did, changes a lot. The reference is now no longer classic German literature and the German cultural tradition — including the barbarism to which it had led in the fourth and fifth decades of the twentieth century. Brodsky de-Germanizes and thus de-barbarizes Auden’s reference. It is now about the European literary tradition, about “Empire”; it is more ‘Brodskian’ in a way.

Neutrality

Auden’s emigration to New York in 1939 has been described by his biographer Edward Mendelson in the context of the poet’s “conscious revolt from political causes.” According to him, it was Auden’s intention to break free “from false and constraining loyalties” (Mendelson 2017: 343). We can describe this as a quest for the high-modernist autonomy of the poetic word, a word that is free precisely because it “makes nothing happen” (a line that Auden *didn’t* change in his “In Memory of W. B. Yeats”). Brodsky, who, whether he wanted it or not, had been a symbolical figure on the cultural battlefield of the Cold War (cf.: Iakubovich 1993) since the time of his lawsuit in 1964, was confronted with journalist interest in his person and with attempts to exploit his story right after his expulsion. But — partly thanks to his connections with the American academia and with Auden — he did not succumb to these temptations. Brodsky

¹⁴ Auden called himself (according to Oliver Sacks) “a trans-Atlantic Goethe” (Osborne 1995: 300).

consistently wanted to be seen as a “private person,” who refused to be involved in any “political games” — be it in Russia or the West.¹⁵

In his poems, Brodsky developed a distanced view of the experience of exile, framing it in mythopoetic formulas. It appears as a “change of empires” and is accompanied by motives of *sharpness, knives* (or even castration). It is as if there was no *in-between* and as if the only space dividing his former “Empire” and the new one was a “horizon,” a “sharp line,” or at best an “ocean.”¹⁶ Yet there *was* something — there was Austria, Vienna, Kirchstetten, Auden. And this space — together with its linguistic, geographical, and historical background — evokes the past, the Second World War.

In his foreword to Brodsky’s volume of *Selected Poems*, published in 1973 — a volume that became a sort of entrance ticket to the international literary scene for the young poet¹⁷ — Auden called “Mr Brodsky” a “traditionalist,” who “shows a deep respect and love for the past of his native land” (Auden 1973: 11). As a proof, he quoted from Brodsky’s 1966 poem “A Halt in the Desert” (“Остановка в пустыне”). The poem reads the Soviet secularization and modernization project against the background of the encounter of Slavdom and the Hellenic world, of Soviet ideology and religion, and of course against that of the confrontation between Christendom and the Tartars — the speaker is visiting a Tartar family on the day of the demolition of the last Greek Church in Leningrad in 1962:

Все началось с татарских разговоров;
а после в разговор вмешались звуки,
сливавшиеся с речью поначалу,
но вскоре — заглушившие ее.
<...>
Когда-нибудь, когда не станет нас,
точнее — после нас, на нашем месте
возникнет тоже что-нибудь такое,
чему любой, кто знал нас, ужаснется.
Но знавших нас не будет слишком много.

¹⁵ Cf.: “In any event, I am rather a private person than a political figure. In Russia I did not allow myself to be used in any political games, all the less will I do so here. I have no intention of explaining *urbi et orbi* what Russia is, or ‘opening the eyes’ of anyone. I am not representative, and I am not a journalist or newspaperman” (Brodsky 1972: 82).

¹⁶ “чаши лишившись в пиру Отечества, /нынче стою в незнакомой местности”, “Во избежанье роковой черты, /я пересек другую — горизонта, /чье лезвие, Мари, острей ножа”, “я сменил империю // <...> // я прошел сквозь строй янычар в зеленом, /чужьями холод их злых секир, / как при входе в воду. И вот, с соленым / вкусом этой воды во рту, / я пересек черту” (Бродский 2001b: 18, 64, 82). Trans.: “denied a chalice at the feast of the fatherland, /now I stand in a strange place. The name hardly matters” (trans. Alan Myers with the author), “I cut across another line — whose edge /is sharper than a knife blade: the horizon” (Peter France with the author), “I have switched Empires // <...> // playing my flute I passed the green janissaries, /my testes sensing their poleaxe’s sinister cold, /as when one wades into water. And then with the brine of sea-water sharpness filling, flooding the mouth, /I crossed the line” (Anthony Hecht); (Brodsky 2000b: 69, 227, 117).

¹⁷ It was dedicated “To the Memory of Wystan Hugh Auden, 1907–1973” (Brodsky 1973: 2).

Вот так, по старой памяти, собаки
на прежнем месте задирают лапу.

(Бродский 2001a: 167–68)

It started in the midst of Tartar talk,
but soon the racket forced its rumbling way
into our conversation, mingling with,
then drowning out, our steady human speech.

<...>

Someday, when we who now live are no more,
or rather after we have been, there will
spring up in what was once our space
a thing of such a kind as will bring fear,
a panic fear, to those who knew us best.
But those who knew us will be very few.
The dogs, moved by old memory, still lift
their hindlegs at a once familiar spot.

(Brodsky 1973: 131–32)

In his poem on the demolition of a church in Leningrad, Brodsky creates an allegory for the presence of the absent, for the latent continuity of former cultural eras despite manifest ruptures. We can liken the barbaric undercurrents in the cultural landscape of Kirchstetten — present in Auden’s poems about the place as well as in Brodsky’s homage to Auden — to the situation in Leningrad, where dogs still smell the scent of something that was there but isn’t anymore. Curiously, Auden, in one of his Kirchstetten poems, directly referred to the geopolitical situation of the middle of the twentieth century. The idyll is not only tainted by the remnants of the past, but also by the presence of contemporary “barbarians” — the scenery is a church visit on Whitsunday:

<...> As crows fly,
ninety kilometers from here our habits end,
where minefield and watchtower say no exit
from peace-loving Crimtartary <...>

(Auden 1966: 93)

In this poem that despite its jocular tone deals with the current state of civilization, we find a similar, somewhat distanced view on religion (here the Pentecost liturgy). As in Brodsky’s “A Halt in the Desert,” the Brodskian allusions to multiculturality (“Tartar talk”) are mirrored by a constant switching between English and German, finally “Crimtartary” evokes the political reality of the Soviet Union as a sinister threat to the peaceful setting in Kirchstetten.

Brodsky describes the demolition of the byzantine-style Greek church in Leningrad (which, by the way, was only 100 years old) as a “Halt in the Desert,” a *stopover*. Something is changing and we are the witnesses of a strange situation, somewhere in between languages, traditions. It is here that the confronta-

tion between faith and paganism, between civilization and barbarism that informs the whole work of Joseph Brodsky, becomes most visible.

In “To Please a Shadow,” Brodsky presents his indebtedness to Auden rather as an affinity, and not as an influence. Of course, it would presumably be an exaggeration to say that his stay in Kirchstetten and his encounter with Auden was a decisive turning point in his writing, that he would have become a different poet were it not for these three weeks in lower Austria. After all, he could have met Auden elsewhere — and he was reading him anyway, most probably since 1965. But things happened as they happened, and Brodsky’s trajectory was as it was. And we can say that Brodsky, who had been concerned about the issues of tradition and civilization well before he arrived in Vienna, later made of the confrontation between civilization and barbarism one of the key issues of his poetic work. What is interesting is that he insisted on the strict irreconcilability of these two historic principles (or forces, camps) — there was no in-between for him, no third way.

But there was a superior level, a level of detachment, of neutrality — not neutrality in the sense of negotiating or maneuvering between civilization and barbarism or between two hostile great powers (as the official politics in Austria at the time), but neutrality as something higher, as detachment from terrestrial issues — as illustrated or rather *incarnated* by the figure of the exiled poet at the end of the tenth of the “Roman Elegies”:

<...> Так на льду Танаиса
пропадая из виду, дрожа всем телом,
высохшим лавром прикрывши темя,
бредут в лежащее за пределом
всякой великой державы время.

(Бродский 2001b: 231)

<...> thus, still others shuffle across the frozen
Tanaïs, dropping from the picture, limping,
occiputs covered with wilted laurels and blizzards’ powder —
toward Time, lying beyond the limits
of every spraddling superpower.

(Brodsky 2000b: 279)

In these lines, Brodsky connects the Russian sacrificial myth of the poet with the world-literary myth of Ovid in exile — and he transfers both to a meta-physical level.

In “A Halt in the Desert,” Brodsky used a spatial metaphor to conceptualize a pause that allowed for a reflection on the course of history and the current state of civilization. The “halt” is a kind of detachment, an attempt to scrutinize what is going on from a neutral standpoint, but the framework is still a temporal one. Brodsky is still arguing with concepts of “history” and “progress,” he is still referring, albeit in an ironic manner, to the official discourse of the Hegelian philosophy of history that was binding in the Soviet context. In his “Roman Ele-

gies,” the constraints of space, geography and geopolitics are suspended by a mythologized notion of time — absolute time that is no longer connected to human history.

Conclusion

Brodsky’s expulsion from the Soviet Union — whether he wanted it or not — was an event in the history of the Cold War, the confrontation of two superpowers, or, as he liked to put it, Empires. The first three weeks in the West, the “Halt in Vienna,” offered Brodsky the possibility of a different perspective. He found himself in a situation that made detachment possible, also because it was only temporary. Curiously, what Auden’s speaker liked about his house in Kirchstetten was that it was “a place/I may go both in and out of” (1979: 255). His laconic understatement did not hinder Auden from seeing his own fate in the framework of world-history. It was maybe first and foremost in this respect that he exerted an influence on Brodsky. In a poetic homage to his virtual neighbor in Kirchstetten, “Josef Weinheber (1892–1945),” he wrote:

Unmarked by me, unmourned for,
the hour of your death,
unhailed by you the moment
when, providence-led,
I first beheld Kirchstetten
on a pouring wet
October day in a year
that changed our cosmos,
the *annus mirabilis*
when Parity fell.

(Auden 1969: 18)

This poem paradigmatically shows how “self-restraint” is compatible with a claim to “universal significance” — two characteristic traits of Auden’s poetry Brodsky stressed in “To Please a Shadow” (1986: 360). Auden’s frame of reference is not the philosophy of history, not religion but physics: The line “when Parity fell” refers to the discovery of “parity nonconservation”¹⁸ by a group of Chinese physicists in 1957. As Auden explained in a conversation with Alan Levy: “That was 1957, <...> a rather important year in the history of physics — when it was discovered that all physical reactions are not symmetrical” (Levy 1983: 2).

The conceptual function of the “Halt in Vienna” for Brodsky was that his encounter with Auden offered him an escape from the factual constraints of biography, history, ideology. The “abyss” at the end of Auden’s poem to Josef Weinheber (“*den Abgrund zu nennen*”, 1969: 20 — “to name the abyss”) is cosmic and hence purely existential, it has nothing to do with politics and history.

¹⁸ See: <https://plato.stanford.edu/entries/physics-experiment/app1.html> (14.02.2024).

Brodsky was primarily concerned with the *potential* of transcending political and historical circumstances, he was not neglecting their importance. His essay on Auden and his other work show all too clearly that, like the dogs in “A Halt in the Desert,” he felt the presence of tradition and human affairs but without making them absolute. In the following decades, he would regularly come to Europe for places he could “go both in and out of” and he would dedicate some of his most significant poetry to such places.

REFERENCES

- Arnold Hannah. *'A minor atlantic Goethe': W.H. Auden's Germanic Bias*. PhD. University of Oxford 2014.
- Auden Wystan Hugh. *About the House*. London: Faber and Faber, 1966.
- Auden Wystan Hugh. *City without Walls*. London: Faber and Faber, 1969.
- Auden Wystan Hugh. “Foreword”. In Joseph Brodsky. *Selected Poems*. Trans. George L. Kline. Harmondsworth: Penguin, 1973: 9–12.
- Auden Wystan Hugh. *Selected Poems*. Ed. by Edward Mendelson. New York: Vintage Books, 1979.
- Bethea David M. “Exile, Elegy, and Auden in Brodsky’s “Verses on the Death of T. S. Eliot”. In David Bethea. *The Superstitious Muse: Thinking Russian Literature Mythopoetically*. Boston: Academic Studies Press, 2009: 363–80.
- Brodsky Joseph. *Elegy of John Donne and Other Poems*. Selected, trans. and with an introd. by Nicholas Bethell. London: Longmans, 1967.
- Brodsky Joseph. “Says poet Brodsky, ex of the Soviet Union: ‘A writer is a lonely traveler and no one is his helper’”. *New York Times Magazine*, October 1 (1972): 11, 78–79, 82, 84, 86–87.
- Brodsky Joseph. “A Passion of Poets: To Please a Shadow”. *Vanity Fair* (October 1983): 83–90.
- Brodsky Joseph. *Less Than One: Selected Essays*. London: Penguin, 1986.
- Brodsky Joseph. *On Grief and Reason: Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Brodsky Joseph. *Collected Poems in English*. New York: Farrar, Straus and Giroud, 2000.
- Brumm Anne-Marie. “The Muse in Exile: Conversations with the Russian Poet, Joseph Brodsky”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 8.1 (1974): 229–46.
- Könönen Maija. “Four Ways of Writing the City”: *St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*. Helsinki: Helsinki University Press, 2003.
- Levy Alan. *W.H. Auden: In the Autumn of the Age of Anxiety*. Sag Harbor (NY): The Permanent Press, 1983.
- Loseff Lev. *Joseph Brodsky: A Literary Life*. New Haven, London: Yale University Press, 2011.
- Marchetti Paola. “Auden’s Landscapes”. *The Cambridge Companion to W. H. Auden*. Ed. by Stan Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 200–11.
- Martyris Nina. “Mourning Tongues: How Auden Was Modified in the Guts of the Living”. *LARB*, January 28, 2014. <https://lareviewofbooks.org/article/mourning-tongues-auden-modified-guts-living/> (09.02.2024).
- Mendelson Edward. *Early Auden, Later Auden: A Critical Biography*. Princeton, London: Princeton University Press, 2017.
- Milosz Czeslaw. “A Struggle Against Suffocation.” *NYRB*, August 14, 1980. <https://www.nybooks.com/articles/1980/08/14/a-struggle-against-suffocation/>
- Moser, Benjamin. *Susan Sontag: Her Life and Work*. New York: Ecco, 2019.
- Osborne Charles. *W. H. Auden: The Life of a Poet*. London: Michael O’Mara Books Limited, 1995.
- Ovid. *Tristia. Ex Ponto*. Trans. Arthur Leslie Wheeler. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1939.
- Quinn Justin. “At Home in Italy and Austria, 1948–1973”. In *W. H. Auden in Context*. Ed. by Tony Sharpe. Cambridge: Cambridge University Press, 2013: 56–66.

- Shrayer Maxim D. "Two Poems on the Death of Akhmatova: Dialogues, Private Codes, and the Myth of Akhmatova's Orphans". *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 35.1–2 (1993): 45–68.
- Sontag Susan. *As Consciousness is Harnessed to Flesh: Diaries, 1964–1980*. Ed. by David Rieff. London: Hamish Hamilton, 2012.
- Volkov Solomon. *Conversations with Joseph Brodsky*. Trans. Marian Schwartz. New York: The Free Press, 1998.
- Winkler Markus. "Theoretical and Methodological Introduction". In Markus Winkler et al. *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature, and the Arts*. Vol. I: *From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century*. Stuttgart: Metzler, 2018: 1–44.
- Бродский Иосиф. *Большая книга интервью*. Сост.: Валентина Полухина. Москва: Захаров, 2000.
- Бродский Иосиф. *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. II. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001a.
- Бродский Иосиф. *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. III. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001b.
- Бродский Иосиф. *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. IV. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001c.
- Максудов Сергей [А. Бабенышев]. «Командировка в Норинскую». Новое литературное обозрение 45 (2000): 199–207.
- Найман Анатолий. «Рассказы об Анне Ахматовой». *Новый мир* 1 (1989): 160–93.
- Якубович Елена. «"Дело" Бродского на Старой площади». *Литературная газета* 05.05.1993: 6.

- Brodskii Iosif. *Bol'shaia kniga interv'ju*. Sost.: Valentina Polukhina. Moskva: Zakharov, 2000.
- Brodskii Iosif. *Sochineniia Iosifa Brodskogo*. Т. II. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001a.
- Brodskii Iosif. *Sochineniia Iosifa Brodskogo*. Т. III. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001b.
- Brodskii Iosif. *Sochineniia Iosifa Brodskogo*. Т. IV. Sankt-Peterburg: Pushkinskii fond, 2001c.
- Iakubovich Elena. «"Delo" Brodskogo na Staroi plochchadi». *Literaturnaia gazeta* 05.05.1993: 6.
- Maksudov Sergei [A. Babenyshv]. «Komandirovka v Norinskuiu». *Novoe literaturnoe obozrenie* 45 (2000): 199–207.
- Naيمان Anatolii. «Rasskazy ob Anne Akhmatovoi». *Novyi mir* 1 (1989): 160–193.

Јенс Херлтх

ЗАУСТАВЉАЊЕ У БЕЧУ: ПРЕИСПИТИВАЊЕ ЈОСИФА БРОДСКОГ КАО ПЕСНИКА У ИЗГНАНСТВУ

У чланку се анализира есеј Бродског „Удовољити сенци“, који говори о песниковом кратком заустављању у Бечу након прогонства из Совјетског Савеза почетком јуна 1972. године. Сећања Бродског на његов сусрет са В. Х. Одном у његовој кући у Кирхштетену у Доњој Аустрији се морају посматрати у контексту саморепрезентативних стратегија руско-америчког песника. Бродски се у својим разним стиховима ослањао на имплицитно политичку семантику, коју је Одн приписао његовом летњем боравку у Кирхштетену. Однов дистанцирани и иронични приступ културним и политичким проблемима тог времена послужио је Бродском као узор: он је управо овде пронашао лирски тон и стил, који му је омогућио да превазиђе политичка ограничења са којима се сучељавао као прогнани песник и да усвоји чисто поетски, дистанцирани, али ипак филозофски и поетски посвећен став.

Кључне речи: руска емигрантска књижевност, транзит, Јосиф Бродски, В. Х. Одн, Хладни рат.

Кристиан Цендер
Бамбергский университет
christian.zehnder@uni-bamberg.de

Christian Zehnder
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
christian.zehnder@uni-bamberg.de

СМЕЩЕННЫЙ ДЕЙКСИС ТРАНЗИТА: ВЕНСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСЕЯ ХВОСТЕНКО

THE DISPLACED DEIXIS OF TRANSIT: ALEKSEI KHVOSTENKO'S VIENNA POEMS

Эмигрировав из Советского Союза, поэт Алексей Хвостенко (1940–2004) весной 1977 года приехал в Вену и прожил там, в транзитном городе, почти год, прежде чем обосноваться в Париже. В настоящей статье предпринимается, во-первых, попытка скорректировать распространенное представление о том, что Париж был непосредственным, единственным возможным направлением отъезда Хвостенко из Советского Союза, и, во-вторых, анализируется небольшой корпус из шести стихотворений, написанных Хвостенко во время пребывания в Вене, с установкой на их «транзитный» характер. Трагическая темпоральность и интенсивное употребление дейктиков являются самыми примечательными качествами данных текстов. В статье выдвигается тезис о том, что устойчивость ориентации во времени и пространстве, а также внутри поэтической формы парадоксально уменьшается по мере очередных упоминаний «здесь», а также «сейчас» и «тогда». Намечается феномен, который можно назвать смещенным дейксисом. Кроме того, в статье ставится вопрос, насколько случай транзита Хвостенко может способствовать нетелеологическому пониманию литературы эмиграции в более широкой перспективе.

Ключевые слова: поэзия, Алексей Хвостенко, вторая культура, эмиграция, темпоральность, дейксис.

Emigrating from the Soviet Union, the poet Aleksei Khvostenko (1940–2004) arrived in Vienna in the spring of 1977 and lived there, in the city of transit, for almost a year before settling in Paris. This essay aims, first, to correct the wide-spread idea that Paris was the immediate and only possible destination of his departure from the Soviet Union. Second, it analyses the small corpus of six poems that Khvostenko wrote during his year in Vienna, by putting a special focus on their “transitory” character. A tragic temporality as well as an intensive use of deictics constitute the most remarkable qualities of these poems. This essay argues that paradoxically, the fixity of the orientation in time and space and within the frame of poetic form decreases with every mention of the “here” as well as “now”

and “then.” The poems deal with a phenomenon that can be described as displaced deixis. Moreover, this essay asks what the case of Khvostenko’s transit might contribute to a non-teleological understanding of emigration literature in a broader perspective.

Key words: Poetry, Aleksei Khvostenko, Soviet Underground, Emigration, temporality, deixis.

<...> само понятие «промежуточной ситуации» имеет смысл только для одного, данного, то есть присутствующего здесь и сейчас человека.

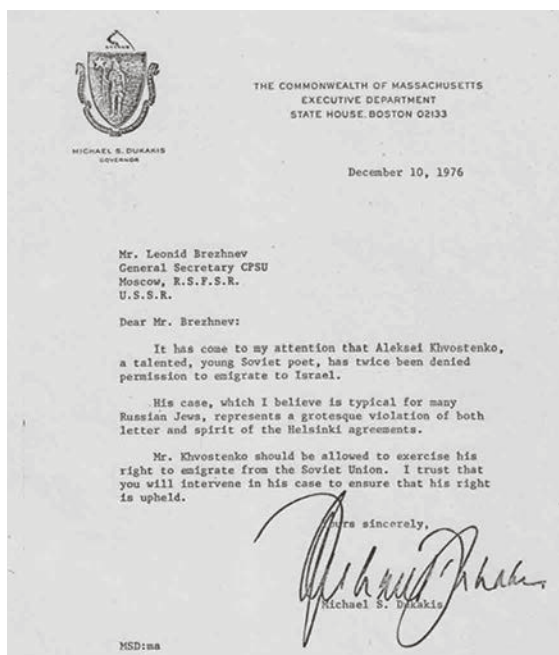
(Пятигорский 1989: 80)

Поэт, автор песен и художник ленинградского (с конца 1960-х гг. — московского) андеграунда Алексей Хвостенко в 1970-е годы полтора года ждал выездной визы из Советского Союза. Как и многих других желающих покинуть страну на так называемой третьей волне эмиграции, его «держали в отказе»¹. Так как уезжающие нуждались в разрешении на отъезд от членов семьи, причиной запрета стало несогласие со стороны тестя Хвостенко². КГБ воспользовалось этим как поводом отказать Хвостенко в выезде, после чего была запущена кампания в западной прессе и организован комитет по вызволению поэта. Этот комитет боролся не с тестем, а с государством, которое не было заинтересовано в лишнем шуме. Работа комитета дала свои плоды, и весной 1977 года Хвостенко после многих перипетий смог выехать из СССР.

Среди поэтов Хвостенко был, пожалуй, самым видным «отказником»; всемирно известные писатели, как Артур Миллер и Курт Воннегут, а также тогдашний губернатор штата Массачусетс Майкл Дукакис (илл. 1) написали письма в поддержку поэта, адресованные непосредственно к первому секретарю ЦК КПСС Леониду Брежневу. Эти обращения из США с убедительной просьбой дать Хвостенко право покинуть страну в соответствии с Хельсинским соглашением 1975 года документирует *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*, вышедшая в США в 1980–1986 годах и составленная поэтом Константином Кузьминским, учившимся с Хвостенко в одной школе на класс старше. Хвостенко, как и ряд других эмигрантов третьей волны до и после него, не был евреем, и в письмах комитета даже не упоминалась репатриация в Израиль или «воссоединение семьи» — официальное обоснование выезда для многих эмигрантов третьей волны. В обоих обращениях из США подчеркивалось только значение Хвостенко как литературного таланта или же как уже состоявшегося поэта (и автора песен).

¹ Актуальное состояние исследований на тему третьей волны эмиграции очерчивает Денис Козлов (Kozlov 2023: 2–4).

² См. Волохонский 1976: 7: «В конце ноября 1975 года он [Хвостенко] подал бумаги на выезд в Израиль. В марте 1976 г. получил отказ по фантастической причине: “бывший тесть (юрист по профессии) возражает против отъезда бывшего зятя”».



Илл. 1. Письмо Майкла Дукакиса, декабрь 1977 (Кузьминский, Ковалев 1983: 373)

Вена: годовой транзит и поэтический узел

В апреле 1977 года Хвостенко вылетел из Москвы «по Вене», по словам Леонида Чачко, «с гитарой и легкой сумкой» в качестве багажа (Чачко 2010: 75). Выражение «полететь по вене» (с маленькой буквы) в наркотическом жаргоне означает опьянение от героина. Таким образом, транзитный пункт Вена служит в мемуарной виньетке Чачко также аллюзией на контркультурный, битнический контекст биографии Хвостенко. Пункт назначения его «полета», казалось, был ясен: Париж. Там его ждала женщина, с которой Хвостенко связывал роман, начавшийся несколькими годами раньше в Москве, — Ксения Муратова, внучка историка искусства Павла Муратова, автора знаменитых *Образов Италии* (1911). У нее было итальянское гражданство, но жила она в Париже (она писала в то время диссертацию по истории искусств, посвященную средневековым гербариям) и регулярно приезжала в Москву. Муратова должна была подготовить для Хвостенко приглашение во Францию, что было непросто, поскольку Франция (как и все остальные страны, за исключением Израиля, США, Канады и Новой Зеландии) не признавала эмигрантов третьей волны из Советского Союза беженцами.

Хвостенко поселился в Париже примерно через год, но не с Ксенией Муратовой, а с другой женщиной, в которую успел влюбиться до своего отъезда, — моделью Риммой Городинской, бывшей женой поэта Игоря

Холина. В течение года, проведенного им по большей части в Вене — в «захудал[ой] квартирк[е] недалеко от Шенбруннского парка», как отмечает Муратова (2010: 145), — Городинская готовила в Москве свой отъезд. Это обстоятельство немаловажно потому, что три из «венских» стихотворений Хвостенко посвящены «Р. Г.», то есть именно Римме Городинской.

Сам поэт позже (в 1991 году) описывал свою эмиграцию следующим образом. На суггестивный вопрос собеседника, сразу ли он приехал в Париж, он ответил: «Сначала я приехал в Вену. Собирался затем в Штаты. Но друзья отговорили. К парижской жизни привыкал года два-три. Наверное, это был самый непростой период в моей эмигрантской жизни» (Степанов 2012: 265). Из этого высказывания явствует, что не только прибытие в Париж давалось сложно, но и венский промежуток затянулся на гораздо дольше, чем это изображается в большинстве воспоминаний современников. Видно также, что «парижский сценарий» (с Муратовой) был не единственным. Упомянутая Хвостенко в данном интервью существовавшая возможность дальнейшего пути до США практически не запечатлена в воспоминаниях о нем³.

После приезда в Вену Хвостенко продолжал работать над текущими творческими проектами и приступал к новым. Парижский эмигрантский журнал *Эхо*, основанный им вместе с писателем Владимиром Марамзиным, начал выходить в марте 1978 года — а значит, по всей видимости, начинал готовиться в момент, когда Хвостенко еще не жил в Париже. Вероятно, из-за непрерывности его деятельности, так или иначе справедливо ассоциируемой с Парижем, утвердилось мнение, что Хвостенко весной 1977 года «уехал в Париж». Так, в энциклопедии *Самиздат Ленинграда* читаем: «В 1977 году эмигрировал и поселился в Париже» (Северюхин 2003: 353), — хотя сделал он это только в 1978 году. Его друг, соавтор многих песен и нескольких пьес, поэт Анри Волохонский заметил после смерти Хвостенко в 2004 году: «Я приехал его встречать в Вену. Потом мы поехали и завоевали вместе Париж» (И. Толстой 2004). Тут все дело в том, что мы понимаем под словом «потом». В эссе Юрия Зверева 2005 года читаем: «В Вене Хвоста встретил художник Целков, а в Париже старый друг писатель Володя Марамзин. С тех пор Лёша живёт в Париже» (Зверев 2010). Опять же, что значит «с тех пор»? По воспоминаниям сестры Волохонского Ларисы Волохонской, Хвостенко в эмиграции сразу предстает парижским обитателем, который сочиняет песни в самых разных городах Европы — кроме Вены (где в 1978 году была написана как минимум одна песня, «Добрая душа», в соавторстве с Кирой Сапгир; см. Хвостенко–Волохонский 2006: 102–103):

³ Подобная открытость известна по истории эмиграции Эдуарда Лимонова: как он сам вспоминал впоследствии, одной из желанных целей после приезда в Вену была Великобритания и явно не Америка; тем не менее, «британский» сценарий не отражен в общем представлении о биографии Лимонова, а также в его автофикциональных текстах. См. Медведев 1992: 146.

[В] конце 1973 года, перед самым нашим отъездом из России, была написана «Тайна». Алеша приехал в Ленинград прощаться с нами и пел со слезами на глазах «храните золото любви». Так мы и уехали со смертью в душе и с этой удивительной песней в памяти, не зная, увидимся ли когда-нибудь.

Увиделись. Начиная с 1977 года история переплетается с географией: происходят встречи и пишутся песни в Париже, Тивериаде, Лондоне. В 1977 году мы с Анри съехались в Париже, он из Тивериады, я — из Штатов. Алеша спел нам «Живые улитки», «Нантского узника» и «Дело плохо», написанные им в Москве, и они вместе сочинили «Прославление Олега Соханевича», «Мы лучше всех» и «Агон Мусагета и Гастронома» (Волохонская 2010: 36–37).

Наконец, в статье на портале Просодия говорится: «В 1977 году ситуация обостряется, и Хвостенко ставят перед выбором: арест или эмиграция. Поэт выбирает второе и уезжает в Париж» (Белаш 2020). Эти примеры можно умножить.

Утверждать, что Хвостенко «переехал в Вену», было бы, конечно, неточно. Хвостенко улетел в 1977 году, по процитированному уже выражению Чачко, скорее «по Вене», чем «в Вену». Но при этом он прожил там — с перерывами — гораздо дольше, чем большинство эмигрантов третьей волны, дольше даже, чем Константин Кузьминский, который с июля 1975 года провел в Вене семь месяцев⁴.

Исследовать историю эмиграции Хвостенко и описать ее как можно подробнее было бы увлекательной задачей, хотя не совсем ясно, насколько такой проект был бы перспективным, поскольку многие решающие события не оставили письменных следов или же лишь приблизительные, если не спекулятивные — одним словом, скорее сплетни, чем факты. Мой интерес к транзитной остановке Хвостенко носит прежде всего эстетический и поэтологический характер, независимо от степени изученности биографических обстоятельств. В данной статье я попытаюсь разобрать все известные мне венские стихотворения Хвостенко с точки зрения их «транзитного» характера и поставить, с одной стороны, вопрос о том, насколько транзитный ракурс открывает что-то новое в поэтике Хвостенко, а с другой — какой систематический вклад этот случай может внести в изучение литературы эмиграции из перспективы самого пути и его остановок, а не конечной цели. Как такая «нетелеологическая» фокусировка эмиграции меняет наше представление о ней?

Корпус текстов таков: во-первых, речь идет о четырех относительно известных стихотворениях, впервые опубликованных в журнале *Эхо* в 1978 году, а впоследствии вошедших в поэтическую книгу *Продолжение* (1995): 1) «Два сонета для Р. Г.», датированных в публикациях июнем 1977 года, но, как показывают черновики А. Хвостенко в его фонде в Бременском архиве Forschungsstelle Osteuropa, начатых в апреле; 2) «До воздуха границ...», датированное «Wien 1977» и известное сегодня также в песенном варианте Леонида Федорова; 3) поэтическое послание Анри Волохонскому

⁴ См. статьи Илья Кукуя и Валентины Паризи в настоящем издании.

из Вены от 27 апреля 1977 года под названием «Анри из Вены», которое неоднократно публиковалось; во-вторых, длинное стихотворение «Ощущение зимы», датированное «Вена июль 1977» (текст был опубликован посмертно в 2017 году в литературном журнале *Новая кожа*, после того как он долгое время находился у друга Хвостенко Юрия Ярмолинского); а в-третьих, короткое неопубликованное стихотворение «Утки кричали...», датированное 8 сентября 1977 года.

«Святая пустота» поэзии в обезлюдевшем городе

Начнем с «Двух сонетов к Р. Г.», а именно с первого из них («Сфинкс Бельведера»; см. илл. 2), используя его в качестве отправной точки вопрошания о «транзитности» эмигрантской поэзии и для разработки концептуальных рамок:

О лев! Твой взор был темен и глубок,
как скрип крыла по воздуху ночному,
девичья грудь вздымалась по-иному,
когда смотрел я в глаз твоих поток.

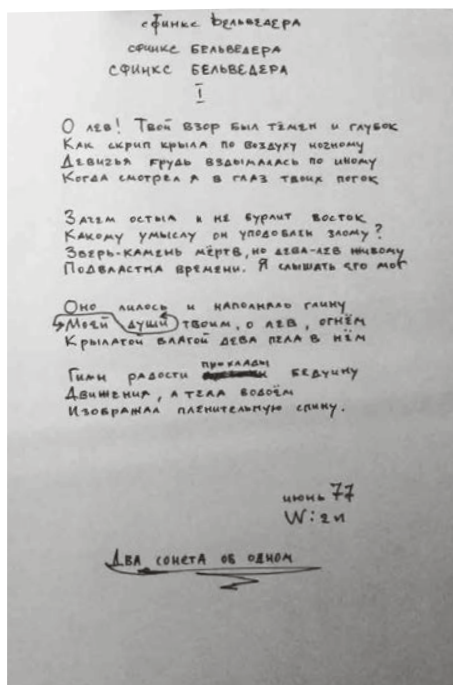
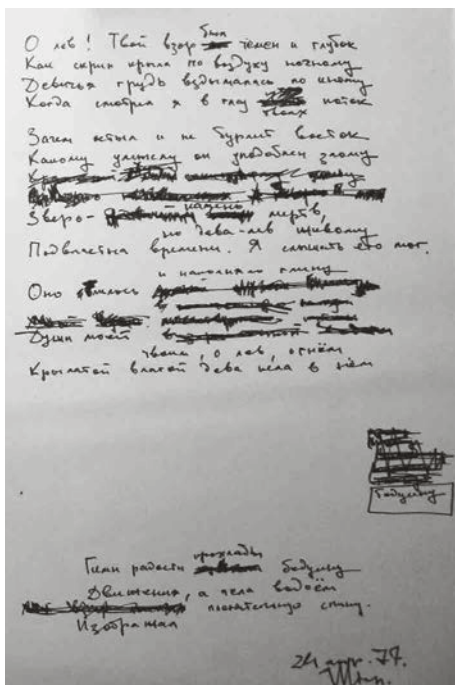
Зачем остыл и не бурлит восток,
какому умыслу он уподоблен злему?
Зверь-камень мертв, но дева-лев живому
подвластна времени. Я слышать его мог.

Оно лилось и наполняло глину
души моей твоим, о лев, огнем,
крылатой влагой дева пела в нем

гимн радости прохлады бедуину
движения, а тела водоем
изображал пленительную спину.

(Хвостенко 2005: 255)

Сразу становится понятным, что на основе этих стихов нельзя создать психограмму эмигранта в транзите. Поэтический жест Хвостенко классичен, подчеркнуто формален, даже холоден, несмотря на то, что образность текучести (*поток, литье, влага, водоем*) и горения (*огонь*) представляет собой мощный противовес чисто скульптурной зарисовке Сфинкса в парке венского Бельведера. Несмотря на эти укорененные в антагонизме элементов воды и огня динамические образы страсти, акцент текста, несомненно, «объективистский». Сонет, в котором Хвостенко через несколько дней после приезда в Вену оживляет одну из фигур сфинксов в парке Бельведера, получая образ оставленной возлюбленной («Р. Г.»), не отражает в прямой форме эмоционального состояния новоприбывшего, вынесенного в сонете за скобки. О своем состоянии Хвостенко вспоминал в 1991 году, отвечая на вопрос о своем «первом годе» на Западе: «Довольно трудно все это вспомнить. Прошло все-таки много лет. Но попробую. Первое ощущение

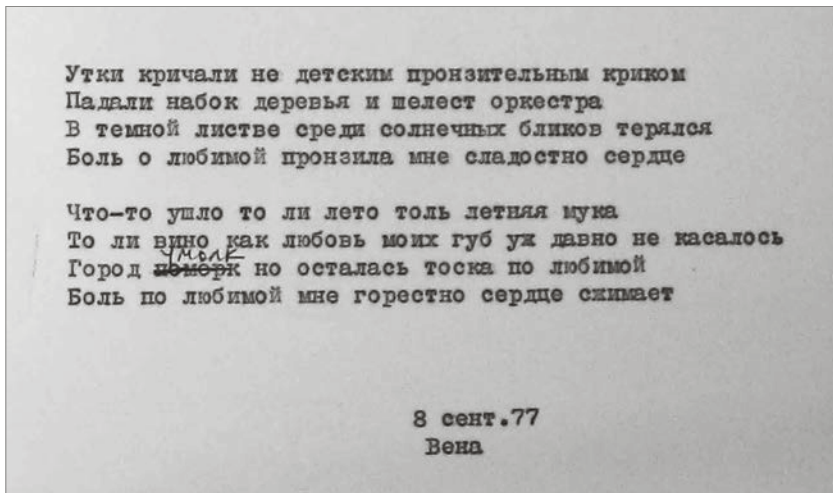


Илл. 2. Алексей Хвостенко, «Сфинкс Бельведера», апрель и июнь 1977.
 Здесь и далее — черновики из архива А. Хвостенко.
 Благодарю И. Кукуя за предоставленные материалы

свободы — полный кайф. Никто тебе не оттаптывает ноги, не наступает на хвост. Никуда не вызывают. Делай, что хочешь!» (Степанов 2012: 264) Важно видеть, что подобная эйфория, какой бы реальной она ни была, не является «предметом» транзитных стихотворений Хвостенко. В этом отношении «Сфинкс Бельведера» показателен для его поэтики в целом. Лариса Волохонская справедливо замечает, что «от сопоставления фактов биографии с творчеством у такого поэта как А[лексей] Х[востенко] очень многого ожидать не стоит»⁵. Одним словом, помимо того, что факты из жизни Хвостенко венского периода, включая «эмоциональные», нам известны лишь в очень ограниченной степени, их вряд ли следует искать в самих стихах.

За несколько лет до эмиграции Хвостенко написал часто цитируемое программное стихотворение «Поэзия — святая пустота!..» (Хвостенко 2005: 248). Конечно, не каждое его стихотворение следует соизмерять с объективистской «аксиомой» — это было бы, пожалуй, не меньшим заблуждением, чем биографический подход. Тем не менее представляется безусловно верным, что по базовому своему кредо Хвостенко понимал по-

⁵ Из частной переписки от 7 августа 2023.



Илл. 3. Илл. 3. Алексей Хвостенко, «Утки кричали...», сентябрь 1977

эзию как некий чудесный, светящийся «сосуд», отнюдь не накапливающий опыт самого автора и его самовыражение, но в котором какое-то событие может произойти лишь «самоценно» и, таким образом, возможно, выявлять след «священного». Что примечательно, одно из венских стихотворений, «Утки кричали...» (Илл. 3), имеет прямо противоположный этому профилю характер. Здесь о горько-сладком, одиноком осеннем настроении говорится почти как в дневниковой записи: «Боль о любимой пронзила мне сладостно сердце». Не случайно Хвостенко не включил это стихотворение ни в один из своих сборников. Оно так и осталось неопубликованным.

Зададимся в этом свете заново вопросом: что дает нам право читать «Сфинкс Бельведера» и другие стихи 1977 года как «транзитные» тексты — а не просто как самоценные произведения неофициального поэта — теперь эмигранта? Ксения Муратова предлагает чрезвычайно симптоматичное биографическую осмысление. Она пишет, что «Два сонета к Р. Г.» были написаны

<...> под впечатлениями прогулок по венским паркам, в частности Бельведеру, знаменитому статуями сфинксов. В те годы Вена была захудалым, грязным, тоскливым городом где-то на задворках Европы, граничащих с «железным занавесом». Она казалась навсегда покинутой и своими настоящими хозяевами, и своими создателями. Только монументальность городских пространств напоминала о величии прежней столицы. <...> Мы гуляли по тоскливым аллеям Шенбрунна, в зоопарке которого чудом сохранились три с половиной зверя, пили шипучий гешприцен [sic], ходили по изумительным венским музеям, в которых тогда почти не было публики и которые тоже казались застывшими в тоскливом ожидании, как и почерневшие сфинксы Бельведера (Муратова 2010: 144–145).

Возможно, в эстетической (само)рефлексии всегда имеет место быть подобный момент опустошения, когда происходит радикальное «очищение», конструирующее искусство как необусловленное проективное пространство. В творчестве Хвостенко этим опустошенным пространством является сам поэтический текст, художественная «святость» возникает из «пустой», обнаженной, кристаллически ясной формы. Воспоминания Муратовой, можно сказать, переводят этот механизм обратно в экзистенциальную сферу, объявляя город, по которому прошел поэт, «пустым» и «заброшенным». Причудливым образом она обезлюживает его, не исключив из этой картины ни зоопарка, ни музейных залов. Видимо, для Муратовой прочтение сонетов как транзитных предполагает их помещение в некоем вакууме, если не в воображаемой энтропии. Поэт же проявляется в этом опустошенном пространстве в своей сущности, как абсолютно свободный⁶.

Как мог возникнуть этот эмпирически маловероятный образ Вены? Дело в том, что Муратова, видимо, мыслит эмиграцию Хвостенко телеологически, представляя ее как путешествие в изобилие, в культурный расцвет, который она связывает с Парижем и Венецией. Соответственно, транзитное пространство предстает «навсегда оставленным» именно что «своими настоящими хозяевами» — пространством, лишенным своего центра, и, тем самым, идеальной сценой для призрачных странствий влюбленных.

Возвращаясь к сонету: Сфинкс в нем действительно кажется отделенным от городской суеты, сингулярным даже по отношению к другим сфинксам в Бельведерском парке. Однако удивительно абстрактную Вену Хвостенко нельзя называть ни «пустой», ни «полной». Учитывая эту неопределенность, я предлагаю при чтении его транзитных стихотворений в качестве минимальной поэтической базы обратить внимание на три специфических аспекта, определяющих пространственно-временные координаты текстов: во-первых, на формы глаголов и создаваемую ими организацию времени; во-вторых, на дейксис, а именно постоянно обновляемое, эксплицитное указание лирического субъекта на «здесь», «сейчас» и «тогда»; в-третьих, на некоторые концепты, пронизывающие небольшой корпус, прежде всего эксплицитно обсуждаемое «время». Через эти точки, как мне кажется, стихи образуют свою транзитную симптоматику, которая едва ли может быть уловлена в отдельных текстах, однако заметна при рассмотрении их в комплексе.

⁶ Встречаемый нередко образ о Хвостенко как христоподобном хиппи в тексте Муратовой при этом не актуализируется. Ярким примером этого образа являются мемуары Ольги Абрего, см: «Осенним вечером 1977-го года, войдя квартиру священника Свечина, где должен был петь ленинградский бард из Москвы Хвостенко (что за сюрреализм? если ленинградский, то почему из Москвы, а если из Москвы, то почему ленинградский?), я увидела человека с ликом Христа, сидящего за столом с гитарой. Он пел, и эти песни не были похожи ни на какие другие, слышанные прежде» (Абрего 2010: 164).

Загадка сфинкса: темпоральность транзита

Что касается временной организации, то в «Сфинксе Бельведера» с самого начала используется прошедшее время: «О лев! Твой взор *был* темен и глубок...» Иными словами, текст не переходит от созерцания «сейчас» к воспоминаниям с помощью наложения фигуры сфинкса на возлюбленную. С самого начала намечается временная дистанция, между созерцанием и воспоминанием моментально начинается мерцание, и фиксированная точка отсчета теряется.

Подобная потеря ориентации, сукцессивности и четкого разграничения между «до» и «после» была концептуализирована Маршей Кавальканте Шубак в эссе «Time in Exile» (2020) как основная черта состояния изгнания. Кавальканте Шубак отмечает, что

<...> exile interrupts any experience of time as continuous succession of before and after, the very measure of the movement of this flow, precisely because, in exile, existence is suspended in the between. As such, it can be said that exile is the experience of the *epokhé* of existence. <...> As existence suspended in the between, exile can indeed be considered untimely existence in time (Cavalcante Schuback 2020: 4).

Оригинальность этого подхода заключается в том, что изгнание понимается не столько в пространственном, сколько во временном аспекте. Применимо к транзитным стихотворениям Хвостенко это очень общее, если не расплывчатое, наблюдение об изгнании как длительном промежутке кажется уместным. Ведь уже во втором катрене «Сфинкса Бельведера» говорится о «живом времени», которому подчиняется дева-лев в отличие от «мертвого зверя-камня». К этому живому времени относится и «Оно» первого терцета, где «дева пела/гимн радости прохлады бедуину». Бедуин — это, вероятно, самоироничная маска эмигранта-«кочевника», а в вопросе второго катрена «Зачем остыл и не бурлит восток,/какому умыслу он уподоблен злему?» можно увидеть образ невосходящего для сфинкса солнца, т. е. остановки времени. Кроме того, повтор «ост» (ОСТыл вОСТок), дает немецкоязычный намек на «восточную» проблематику эмигранта и города Вены. Однако для сонета характерно и другое, а именно обращение к *живому* времени, которое течет через душу, времени вспоминаемой возлюбленной, эротического с ней переживания. Ее спина описывается как текущая вода («водоем тела») и, таким образом, противопоставляется мертвому зверю-камню.

Образность потока продолжается во втором из посвященных Римме Городинской сонете, и время в нем также присутствует тематически, хотя и совершенно по-другому. Теперь оно не «живое», а «кипит» и действует через «числа и минуты». Лирический субъект позиционируется в транзитном «между» — между фантазией (мечтами о Западе) и упорством (добиться эмиграции), проекцией и целесообразностью, жизнью и смертью:

На грани вымысла и умысла, полуживой,
 бегущему подверженный влеченьем,
 тревогой плыть, потока продолженьем,
 быть вероятности прозрачною канвой.

Я так хотел быть вытканым тобой,
 так сладостно руки твоей пареньем
 заморожен, но времени кипеньем
 был увлечен я властно под конвой

просторных чисел рвущихся минут,
 стоящих на часах вокруг границы
 моей любви. О труд соединиться!

О смысл символов, что тень мою пройду,
 сгустивши тьму, в стремлении пролиться
 тебе сверкающей в сверкающий сосуд

(Хвостенко 2005: 256)

Вода становится стихией самого говорящего. Желание («влечение») быть то ли водой (образ, возможно, взят по смежности из находящегося в парке фонтанов), то ли канвой, которую возлюбленная «выткала» бы своими контурами — сложный образ, все еще восходящей к феномену скульптуры первого сонета и явно превращающий лирический субъект в страдательное лицо. Часть волевого «умысла» из первой строки сводится к нулю. Течение воды — между прозрачностью и ярким кипением — становится ведущей метафорой ослабленной, собственно «страдательной» субъективности самого по себе весьма сильно, «маскулинно» любящего говорящего. Такова гипотеза «транзитного» прочтения стихотворения.

Вероятно, при этом, что фоном «чисел рвущихся минут» является вполне конкретно нехватка времени в распоряжении влюбленных перед необратимым отъездом автора стихотворения, разлучающая их еще до самого момента прощания. С тех пор продолжается (лирический) «труд соединиться» с помощью, с одной стороны, воспоминания, с другой — благодаря действительному выезду любимой в будущем. Но это лишь предположение. Безоговорочно можно сказать, что во втором сонете время выступает линейно — именно через военную метафору «конвоя» — и в этом смысле противостоит «живой» темпоральности первого сонета. Одним словом, две модели времени находятся в напряженном соотноении друг с другом. Можно ли разрешить это напряжение с помощью «синхронной» интерпретации двух соединенных как диптих сонетов? Я был бы осторожен и хотел бы подчеркнуть как раз неуверенность и отсюда изменчивость в представлении о времени как отличительное качество этих текстов. Тем важнее обратить внимание на второй терцет, где говорится о символах, которые пересекут тень лирического субъекта — или говорящую воду («пролиться») — и которые «сгустят тьму», сделав ее более непроницаемой в самом исполнении попытки к поэтической коммуникации: вос-

хвалении отсутствующей возлюбленной, а значит, в самом тропологическом акте, при котором говорящий превращается в воду. Если читать второй сонет так или иначе в связи со скульптурой из первого, то подобное сгущение тьмы можно отнести и к почерневшей поверхностью сфинкса, хорошо видной на исторических фотографиях из Бельведерского парка. Возможно, однако, что эта прагматика здесь не играет роли. Как бы то ни было, остается потемнение как движение — стемнело и само понятие времени. Время стало неразгадываемой загадкой, заданной сфинксом.

Дейксис транзита: ускользание «здесь»

Поэтическое послание «Анри из Вены» от конца апреля 1977 года органично вписывается в многолетнюю изящную переписку Хвостенко и Волохонского. Отправитель просит прощения у Анри, уже эмигрировавшего в Израиль в 1973 году, за двухнедельное молчание:

Привет, Анри, я в Вене две недели!
 Спроси: «Ужель ты там? И неужели
 Ты две недели мне не написал?»
 Да это так — я втуне пропадаю
 Недели две в Унгарии восточной
 И по Дунаю плыл рекой проточной.
 Привет, Анри, с альпийского пригорка
 Смотрел я вид последнего задворка
 Походов тюркских. Что за благодать
 Лес венский возвышался в каждой ели
 И пеньем птиц в нем дупла все скрипели.
 Да, они трещали, а я, от оглушительного своего перемещенья
 Утратил нежную способность воплощенья
 в слова любви к тебе.
 Семь пар ночей и дней
 Молчанием был скован твой Эней.
 Но вот теперь я говорить обучен
 Имперский Рим стоит как редкий случай
 Желаньем плыть к тебе
 Привет, Анри! Салют!
 О сколько там я был
 А ныне все же тут!

(Хвостенко 2005: 365)

Герой послания пробыл в Вене две недели, но тут же уехал в Венгрию. Новое «здесь», таким образом, предстает плавающим и — с точки зрения адресата — превращающимся в «там». Но как же быть с «там» в конце послания: «О сколько *там* я был / А ныне все же *тут!*»: относится ли оно к венгерской эскападе? Или даже еще к отправной точке эмиграции — Советскому Союзу? И финальное «тут»: относится ли оно специфически к Вене или в целом к «Западу»? Возможно, в послании «Анри из Вены»

топографические ориентиры более заметны и четче, чем в других стихотворениях венского корпуса Хвостенко. С другой стороны, условная топографическая ясность подрывается тем же временным осложнением — двухнедельной задержкой. Что происходит с дейксисом?

Как известно, Карл Бюлер — в 1920-е и 1930-е профессор психологии Венского университета — в *Теории языка* (1934) описывает субъективную ориентацию человека как расширение «системы здесь-сейчас-я» («Hier-Jetzt-Ich-System») «вокруг точечного Origo этой системы сферы» («die Erweiterung der um die punktförmige Origo dieses Koordinatensystems gelegten Sphäre»). Эта сфера, растущая из исходной точки (Origo), выражается и реализуется в языке с помощью *указаний* («*zeigend*»): «Имея в качестве исходной точку Origo наглядного *здесь*, можно осуществить языковое указание на все другие позиции, если исходной будет точка Origo *сейчас* — на все другие моменты времени» (Bühler 1965: 373, 107; Бюлер 1993: 343, 99).

У Хвостенко еще в раннем творчестве наблюдается сознательная работа с дейксисом, в частности, посредством лексемы *вот*. В какой-то степени Хвостенко в 1960-е годы через указательное «вот» выстраивал свое поэтическое пространство. Так, в *Поэме эпиграфов* (1965) цитате «*Рассуждая a priori.....*» (из Бердяева) отвечает следующий словесный ряд: «вот/вот/вот/вот/вот/вот/вот/вот/...../...../§§§§/вот». Менее иронично, в цикле *десять стихотворений верны посвященных игорю холину* того же года («7. поэтическая начинка») лексема «вот», рифмуясь на «забот», служит поэтической попытке прикреплять вещь к слову: «Русское слово вот/Ах у поэтов столько забот/Чтоб слово прыгало как кузнечик/Чтоб знаки жуками ползали по строке/Чтоб восклицательный подсвечник/Свечу стиха держал в руке»⁷. «Вот» в данном тексте маркирует динамику (прыгающее слово-кузнечик, ползающее слово-жук), но смещение еще скорее теоретическое⁸. В отличие от этой модели, и тем более от «системы здесь-сейчас-я» Бюлера, в поэтическом послании Хвостенко 1977 года «Анри из Вены» субъективная ориентация как расширение сферы вокруг Origo принципиально не функционирует; дейксис как на «здесь» (или «тут»), так и на «сейчас» уклоняется от отчетливого указания⁹. Точнее: расширение происходит, весь стихотворный текст фактически о нем, но так как «система» стихотворения — насквозь транзитная, т. е. без надежных координат, и с Origo как должным центром ориентации творится что-то аномальное. Мы даже видим, вполне по теории Бюлера, как Origo «перемещается по осязательному образу тела» («die Origo, der Koordinatenausgangspunkt der Sehrichtungen, [*wandert*] im Körpertastbild») (Bühler 1965: 129; Бюлер

⁷ Хвостенко 2005: 20, 101. Благодарю Дмитрия Бреслера за указание этого аспекта раннего творчества Хвостенко.

⁸ См. также более позднюю «басню/сверкающего/слова» «Вот», вошедшую в поэму Хвостенко *Слон На* (декабрь 1977; Хвостенко 2005: 290).

⁹ О «позитивном» применении теории Бюлера к анализу поэзии с 1970-х гг. см. такие работы, как: Spinner 1975; Green 1992; Schiedermaier 2004.

1993: 118). Однако как в «Двух сонетах для Р. Г.», где сначала тело возлюбленной уподобляется водному потоку, а потом уже сам лирический субъект воображает свое растворение, так и здесь пишущий послание лишился «исходной точки», своего *Ogigo*, и, постоянно *указывая*, становится, как тень, *указываемым*. Или, согласно параномазии второго сонета: не столько мир «вытекает» из него как из точки, сколько он — «выткан», причем не отсутствующей возлюбленной, как он бы хотел, но скорее окружающей «плавной» территорией.

Сложность с дейксисом в «Анри из Вены», собственно, продолжается в отношении почти барочной формулы «а я, от оглушительного своего перемещенья / Утратил нежную способность воплощенья / в слова любви к тебе». Оглушительным перемещением является эмиграция в целом или дрейф по Дунаю? Как бы то ни было, развоплощение слова (утрата «способности воплощенья») — классический, чуть ли не канонический симптом изгнания; вспомним в нашем контексте хотя бы «символы» из второго сонета для Р. Г., которые не освещают тьму теневого «я», а сгущают ее.

Мне ни в коем случае не хочется продвигать прочтение венских стихотворений Хвостенко в сторону какой-то манерной неопределенности. Речь идет скорее о том, чтобы распознать их абстракционистский жест внутри классических лирических форм и связать его с транзитностью. Все словно высечено в камне (или выткано из канвы), все — стазис, который как бы останавливает неустойчивое движение эмигрирующего и находящегося в транзите «я». Решающим, однако, кажется то, как в состоянии этого транзита ускользящий временной и пространственный дейксис отодвигает то, что им же указывается.

«Ощущение зимы», написанное в июле 1977 года — самое объемное стихотворение в нашем корпусе. Я буду анализировать его, опять же, в его временных отсылках и симптоматичном множественном самопозиционированием говорящего в «здесь». Этот трагический текст — в общем, нетипичный для Хвостенко (см. Кукуй 2017: 205) — повествует о поездке на сказочном коне, о том, что героя отправляет в путь высший, пророческий голос — «поэт истины», «поэт пути», возможно, Бог — и о малодушном колебании героя, то есть о том, что он останавливается в пути и конь замерзает насмерть. Вопрос «Зачем я здесь?» (три раза), а затем утверждение «И вот я здесь» (дважды) проходят через все стихотворение, как рефрен:

Зачем я здесь? Далекий путь
 Лежал передо мной
 В стволе стекла пылала ртуть
 Хрустальною зимой

Сверкал огонь, звенел мороз
 И пели небеса
 Лились потоки чистых слез
 На белые леса

Зачем я здесь? Далекий свет
Играл в кристалл огня
Счастливой истины поэт
Мне указал коня

– Беги! — сказал, — свободен путь
Бежать ты волен весь!
Зачем дерзнул я повернуть
И оказаться здесь?

Зачем я оглянуться смел
На сумрак за спиной? –
Мой конь в лету окаменел
И рухнул подо мной.

Мой бедный друг, не ты скакал
А я, тобой влеком
Зачем я путь назад искал
С дорогой не знаком?

Там впереди играл огонь
И пели небеса
Текла в прозрачную ладонь
Хрустальная слеза

Зачем я здесь? Далекий глас
Моим стихам звучал
Им рифмы царственный топаз
Сверкая отвечал

Лилась вода хмельной вина
Водоворотом слов
О как звучала тишина
Во тьму колоколов

И вот я здесь. Далекий путь
Лежит передо мной
В стволе стеклянном стынет ртуть
Прозрачною зимой

Несет огонь потоки слез
На белые леса
Но не звенит в хрусталь мороз
Умолкли небеса

И вот я здесь. Еще далекий свет
Мне кажется огнем
Дороги истинный поэт
Один поёт о нем

Он так поёт! Ну что ж — беги
Свободен путь всегда
Смотри как светится реки
Застывшая вода

Кричат, послушай, петухи
 За мертвою рекой
 Беги, и все твои стихи
 Умчатся за тобой

Ты здесь, еще далекий глас
 Зовет тебя бежать
 Беги — узнаешь ты экстаз
 Вперед пути желать!

Но я стою бледней огня
 С холодной головой
 И наблюдаю труп коня
 Лежащий подо мной

(Хвостенко 2017: 207–209)

В «Ощущении зимы» обыгрывание нечеткого «здесь» доведено до крайности. Транзитное состояние, вызванное мифологическим отъездом, как бы заставляет это «здесь» мерцать. Трижды заданный вопрос каждый раз сопровождается предложением в прошедшем времени, в котором говорится о том, что лежало перед героем до того, как «поэт пути» повелел ему улететь. Если это тогдашний вопрос героя, желающего эмигрировать, то он относится к «там» (биографически: Советскому Союзу): ‘почему я все еще здесь’ (биографически: ‘почему мне отказывают в отъезде’)? Или это вопрошание происходит сейчас, в том месте, где герой разбился на умирающей лошади (биографически: в Вене)? *Зачем*, т. е. вопрос о цели, может быть, является реакцией на фактическую нетелеологичность транзитного состояния, именно на потерю ясной цели — *зачем* уже не в смысле вопроса о четко заданной цели, а скорее наоборот, как суггестивный вопрос, который предполагает безответность.

Проблема с таким прочтением («здесь» как указание на место крушения по пути) в том, что оно не соотносится с дважды выступающим утверждением «И вот я здесь», за каждым из которых следуют предложения в настоящем времени (то, что *лежит* перед героем, а не *лежало*). Напрашивается интерпретация, которая понимает этот переход от «зачем» к «вот» как внутреннюю дифференциацию «здесь»: «здесь» разделилось, под тем же именем, на место отправления героя и место его крушения.

В этом свете важно прежде всего внимание к непрочности пространственного дейксиса в венских стихотворениях Хвостенко. Как в месте отъезда (Москва?), так и в месте неудачного приземления (Вена?) царит зима. Этот подчеркнуто зимний облик эмиграции, предпринятой автором весной, в стихотворении, написанном в разгар лета, служит лишним доказательством того, что между эмиграционной историей Хвостенко и его транзитными стихотворениями не существует миметического соотношения¹⁰.

¹⁰ См. комментарий Хвостенко, когда Ольга Абрего показала ему свои стихи, которые ему не понравились: «Реалистов надо бить» (Абрего 2010: 165).

Остается открытым вопрос, обусловлено ли это «автономной» поэтологией Хвостенко и аурой его поэтического мира в целом, или же скорее с транзитностью данных стихов как состоянием, произвольно переоценивающим ценности: весна и лето превращаются в зиму, приземление — в крушение, эйфорический «кайф» (высказывание Хвостенко о прибытии в интервью) — в отчаяние... Но такая дуалистическая логика переоценки в противоположность все еще предполагает примат опыта, изображаемого поэзией хоть и негативно, отсылающего при этом к предшествующему переживанию. Со своей стороны, не могу удержаться от идеи, что «Ощущение зимы» отсылает к отброшенной идее Хвостенко о продолжении пути в Америку, так сказать, с мифологическим ключом (особенно если вспомнить строки «Еще далекий свет / Мне кажется огнем...»).

Бесцельность и ограниченность

Последнее, любовное, стихотворение, о котором пойдет речь, «До воздуха границ...», весьма лаконично по сравнению с «Ощущением зимы». Оно разворачивает упомянутое выше напряжение между открытостью воздушного пространства, с одной стороны, и его неизбежными «границами» — с другой:

До воздуха границ
добраться не легко,
любовь моя, но здесь
смеюсь я далеко.

Я плачу, видя птиц,
снующих в небесах,
любовь моя, но здесь
их крылья на весах

взлетающих страниц,
как страсти произвол.
Любовь моя, но здесь
я слышу их глагол.

В стране привычных лиц
не знаю одного,
любовь моя, но здесь
всё вместе далеко

(Хвостенко 2005: 265)

Лирический субъект говорит о себе, что его смех простирается далеко, но не настолько далеко, чтобы дотянуться своим весельем до возлюбленной. Как и «Два сонета», это стихотворение посвящено Римме Городинской; о «границ[е] / моей любви» непосредственно напоминает второй сонет к Р. Г. Парадоксальное, во всяком случае, неочевидное ограничение того, что по определению безгранично (страстная любовь, открытое небо)

оказывается очередным признаком транзитности. Это — состояние безответного *зачем*, в котором реальные контуры встречаемого конкретного «здесь» ускользают от субъекта. Одновременно безграничность неизвестного предстает как ограничение.

Обратимся к настойчивому дейксису «До воздуха границ...»: в каждой из четырех строф повторяется адверсативное наречие «но здесь». Своей мантрой «но здесь» это стихотворение, пожалуй, очевиднее других указывает на Вену (см. датировку «Wien 1977»), именно в контрасте с воздушным пространством над городом. Повторное указание на «здесь» завершается утверждением: «но здесь/ всё вместе далеко». Это ставит нас перед развернутым парадоксом: как оно может быть *здесь*, если оно *далеко*? Как оно может быть *далеко*, если оно *здесь*? И «вместе»? По-видимому, снова, как в «Ощущении зимы», происходит внутренняя дифференциация знаменателя: «здесь» говорится с точки зрения лирического субъекта, «далеко» — с точки зрения возлюбленной «там».

В глубокой печали говорящий созерцает перелетных птиц в небе, которые припоминают как движение отъезда, так и тоску по оставленной *там*, намекая на возможную обратимость и разнонаправленность движения. При этом фигура ограничения состоит, по сути, из крыльев птиц, которые «здесь», т. е. под пишущей рукой, ассоциируются со страницами поэта. Однако сами «взвешивающие» страницы тоже взлетают и, соответственно, не образуют статичной границы. *Здесь*, в стихах, как бы летящих к возлюбленной, «глагол» птиц становится слышимым, о чем говорится в третьей строфе «До воздуха границ...». Благодаря певучим трехстопным ямбам песня птиц передается материально, фиксируется — и все же нет. Ведь, страницы не могут быть закреплены на ветру. Намечается парадокс между при- и откреплением вроде мандельштамовского «Не отвязать неприкрепленной лодки» из «Возьми на радость...». К рифмующимся через строфы словам «границ», «птиц», «страниц» наконец добавляется «лиц» в последней строфе. «Страна привычных лиц» может быть общим обозначением абсолютно чуждой нормальности, относящейся как к Москве, так и к Вене, и к любому другому социуму. Но это может быть и серая «официальная» культура Советского Союза, откуда автор вырвался и откуда желает извлечь оставленную *там*. Финальное сопоставление «но здесь / всё вместе далеко» остается неосвещенным шифром: шифром транзита как пространства, в котором стало принципиально трудно указать расстояния, направления и соотношения — как пространственные, так и временные.

* * *

При ближайшем рассмотрении все венские стихотворения Хвостенко провоцируют подобную приостановку смысла. В четко выстроенных поэтических формах-сосудах, с какой стороны не посмотри, сверкает неопре-

деленность. С каждым встречающимся «здесь» эмоциональное состояние говорящего представляется все более неустойчивым, ускользающим, опять же независимо от предполагаемого биографического «умысла» поэта-эмигранта. Этот процесс — в сочетании с очень вязким, текущим и иногда останавливающимся временем, распространяющимся повсюду в стихах, — становится признаком транзитности самой поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрего Ольга. «Хвост, мой кум (разрозненные воспоминания)». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 164–175.
- Белаш Катерина. «“Чистое парение” Алексея Хвостенко». Prosodia. Медиа о поэзии (14.11.2020), <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/chistoe-parenie-alekseya-khvostenko/> (дата обращения: 22.02.2024).
- Бюлер Карл. *Теория языка. Репрезентативная функция языка*. Перевод с немецкого, общая редакция и комментарии Т. В. Булыгиной. Москва: Прогресс, 1993.
- Волохонская Лариса. «Вначале были песни...». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 20–47.
- Волохонский Анри. «Поэт Алексей Хвостенко». *Русская мысль* (13.05.1976): 7.
- Зверев Юрий. «Алексей Хвостенко, Юрий Гуров и другие изгнанные». Зверев Юрий. *Размышления удивленного человека о жизни и счастье*. Санкт-Петербург 2010, http://gulibs.com/tu_zar/prose_contemporary/zverev/1/j198.html (дата обращения: 22.02.2024).
- Кузьминский Константин, Ковалев Григорий (сост.). *Антология новейшей русской поэзии У Голубой лагуны*. В 5 т. Т. 2А. Ньютонхилл, Масс.: Ориентал Резерч Партнерз, 1983.
- Кукуй Илья. «‘Счастливой истины поэт’: неизданные стихотворения А. Хвостенко». *Новая кожа* 6 (2017): 204–205.
- Медведев Феликс. *После России*. Издательство Республика, 1992.
- Муратов Ксения. «К истории создания некоторых стихотворений А. Хвостенко 1970-х годов». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 128–153.
- Пятигорский Александр. *Философия одного переуллка*. London: Russian Roulette Press, 1989.
- Северюхин Дмитрий. *Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е. Литературная энциклопедия*. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Степанов Евгений. «Алексей Хвостенко: ‘Работать надо адски!’». Степанов Евгений. *Диалоги о поэзии (книга интервью с известными российскими поэтами)*. Москва: Вест-Консалтинг, 2012: 261–272.
- Толстой Иван (ред.). «Памяти Алексея Хвостенко». Радио Свобода (1.12.2004), <https://www.svoboda.org/a/24199957.html> (дата обращения: 22.02.2024).
- Хвостенко Алексей. *Верна*. Тверь: Kolonna Publications, 2005.
- Хвостенко Алексей. «Ощущение зимы». *Новая кожа* 6 (2017): 207–209.
- Хвостенко Алексей, Волохонский Анри. *Чайник вина*. Стихи и музыка. Москва: Пробел-2000, 2006.
- Чачко Леонид. «Я познакомился с Алешей Хвостенко...». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 70–99.
- Bühler Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2., unveränderte Auflage. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1965.
- Cavalcante Schuback Marcia. *Time in Exile: In Conversation with Heidegger, Blanchot, and Lispector*. Albany, NY: SUNY Press, 2020.
- Green Keith. *A Study of Deixis in Relation to Lyric Poetry*. PhD thesis University of Sheffield, 1992.
- Kozlov Denis. “On Choice and Freedom in Transnational Migrations: The Soviet Jewish Migrants in Europe Who Were Left Behind”. *Journal of Social History* (2023): 1–31.

- Schiedermair Simone. *'Lyrisches Ich' und sprachliches 'ich'. Literarische Funktionen der Deixis*. München: Iudicium, 2004.
- Spinner Kaspar. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975.

REFERENCES

- Abrego Ol'ga. "Hvost, moj kum (razroznennyye vospominaniya)". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 164–175.
- Belash Katerina. "'Chistoe parenie' Alekseya Hvostenko". Prosodia. Media o poezii (14.11.2020), <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/chistoe-parenie-alekseya-khvostenko/> (data obrashcheniya: 22.02.2024).
- Bühler Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2., unveränderte Auflage. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1965.
- Byuler Karl. *Teoriya yazyka. Reprezentativnaya funkciya yazyka*. Perevod s nemeckogo, obshchaya redakciya i kommentarii T. V. Bulyginov. Moskva: Progress, 1993.
- Cavalcante Schuback Marcia. *Time in Exile: In Conversation with Heidegger, Blanchot, and Lispector*. Albany, NY: SUNY Press, 2020.
- Chachko Leonid. "Ya poznamomilsya s Aleshej Hvostenko...". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 70–99.
- Green Keith. *A Study of Deixis in Relation to Lyric Poetry*. PhD thesis University of Sheffield, 1992.
- Hvostenko Aleksej. *Verpa*. Tver': Kolonna Publications, 2005.
- Hvostenko Aleksej. "Oshchushchenie zimy". *Novaya kozha* 6 (2017): 207–209.
- Hvostenko Aleksej, Volohonskij Anri. *Chajnik vina. Stihi i muzyka*. Moskva: Probel-2000, 2006.
- Kozlov Denis. "On Choice and Freedom in Transnational Migrations: The Soviet Jewish Migrants in Europe Who Were Left Behind". *Journal of Social History* (2023): 1–31.
- Kukuj Il'ya. "'Schastlivoy istiny poet': neizdannyye stihotvoreniya A. Hvostenko". *Novaya kozha* 6 (2017): 204–205.
- Kuz'minskij Konstantin, Kovalev Grigorij (sost.). *Antologiya novejshej russkoj poezii U Goluboj laguny*. V 5 t. T. 2A. N'yutonhill, Mass.: Oriental Rezerch Partnerz, 1983.
- Medvedev Feliks. *Posle Rossii*. Izdatel'stvo Respublika, 1992.
- Muratova Kseniya. "K istorii sozdaniya nekotoryh stihotvorenij A. Hvostenko 1970-h godov". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 128–153.
- Pyatigorskij Aleksandr. *Filosofiya odnogo pereulka*. London: Russian Roulette Press, 1989.
- Schiedermair Simone. *'Lyrisches Ich' und sprachliches 'ich'. Literarische Funktionen der Deixis*. München: Iudicium, 2004.
- Severyuhin Dmitriy. *Samizdat Leningrada. 1950-e — 1980-e. Literaturnaya enciklopediya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Spinner Kaspar. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975.
- Stepanov Evgenij. "Aleksej Hvostenko: 'Rabotat' nado adski!'" Stepanov Evgenij. *Dialogi o poezii (kniga interv'yuu s izvestnymi rossijskimi poetami)*. Moskva: Vest-Konsalting, 2012: 261–272.
- Tolstoj Ivan (red.). "Pamyati Alekseya Hvostenko". Radio Svoboda (1.12.2004), <https://www.svoboda.org/a/24199957.html> (data obrashcheniya: 22.02.2024).
- Volohonskaya Larisa. "Vnachale byli pesni...". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 20–47.
- Volohonskij Anri. "Poet Aleksej Hvostenko". *Russkaya mysl'* (13.05.1976): 7.
- Zverev Yuriy. "Aleksej Hvostenko, Yuriy Gurov i drugie izgnannyye". Zverev Yuriy. *Razmyshleniya udivlennogo cheloveka o zhizni i schast'e*. Sankt-Peterburg 2010, http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/zverev/1/j198.html (data obrashcheniya: 22.02.2024).

Кристијан Цендер

ИЗМЕШТЕНИ ДЕИКСИС ТРАНЗИТА
БЕЧКИ СТИХОВИ АЛЕКСЕЈА ХВОСТЕНКА

Резиме

Емигриравши из Совјетског Савеза, песник Алексеј Хвостенко (1940–2004) је у пролеће 1977. године дошао у Беч где је провео у транзиту готово годину дана, пре него што се настанио у Паризу. Овај чланак се труди да прво исправи широко распрострањену идеју да је Париз био непосредна, једина могућа дестинација за одлазак Хвостенка из Совјетског Савеза, и да анализира мали избор од шест песама које је Хвостенко написао током свог боравка у Бечу, истичући њихову „транзитну“ природу. Трагична темпоралност и интензивно коришћење деиктиков представљају најпечатљивије особине ових текстова. У чланку се поставља теза да се стабилност оријентације у времену и простору, као и унутар поетске форме, парадоксално смањује узастопним помињањем „овде“, као и „сада“ и „тада“. Појављује се феномен који се може назвати измештеним деиксисом. Штавише, чланак доводи у питање у којој мери случај Хвостенковог транзита може допринети нетелеолошком разумевању емигрантске књижевности у широј перспективи.

Кључне речи: поезија, Алексеј Хвостенко, друга култура, емиграција, темпоралност, деиксис.

Станислав Савицкий
Тюбингенский университет
stassavitski@yahoo.com

Stanislav Savickij
Eberhard Karl University, Tübingen
stassavitski@yahoo.com

ИДЕНТИЧНОСТЬ ПОДОЗРИТЕЛЯ И ЭМИГРАНТСКИЙ ОПЫТ АЛЕКСЕЯ ХВОСТЕНКО

SUSPECTOR'S IDENTITY AND THE EMIGRANT EXPERIENCE OF ALEXEI KHVOSTENKO

Бурная биография Алексея Хвостенко мало изменяла его самого. Как неоавангардист, как позднесоветский нонконформист, как представитель культурной элиты, унаследовавший от отца — известного переводчика и одного из основателей первой в Ленинграде английской школы Льва Хвостенко, — страсть к литературе, Хвостенко десятилетиями оставался прежним. С середины 1960-х годов в ленинградской и московской художественной среде, которую впоследствии будут называть андеграундом, он был известен как художник и поэт, наделенный тонким вкусом и напроочь лишенный социального рвения интеллеktуал, рыцарь *dolce far niente*. Опыт эмиграции, разделенный Хвостенко с другими эмигрантами третьей волны — Иосифом Бродским, Анри Волохонским, Александром Галичем, Эдуардом Лимоновым, Михаилом Шемякиным и пр. — не нарушил цельности этой жившей на свой лад личности и не законсервировал подпольного сочинителя хрущевско-брежневских лет как узнаваемого только в привычных декорациях персонажа. И в Париже, и в Нью-Йорке, и в Лондоне, и по возвращению в 1990-е в Петербург, Хвостенко с удивительным постоянством оставался тем самым прежним Хвостенко, о чем неоднократно его друзья и современники говорят в своих воспоминаниях. Эмигрантский транзит Хвостенко был поиском возможности продолжить заниматься той литературой, тем искусством и тем театром, которыми он занимался с 1960-х годов в Ленинграде и Москве до отъезда из СССР. Удивительным образом эмиграция интенсифицирует его нонконформистский опыт. В статье описывается, как сформировался этот самодостаточный герой позднесоветского времени: как учившийся в мастерской режиссера Николая Акимова, подвизавшийся ассистентом у академика Юрия Кнорозова и сменивший несколько экзотических работ Алексей Хвостенко стал тем художником и писателем, который знаком нам вот уже более полувека.

Ключевые слова: Алексей Хвостенко, третья волна эмиграции, транзит, нонконформистское сообщество, неоавангард, перформативный текст, подозреватель.

Alexei Khvostenko's turbulent biography changed him little. As a neo-avant-gardist, as a late-Soviet nonconformist, as a representative of the cultural elite, who inherited his passion for literature from his father — a well-known translator and one of the founders of the Leningrad's first English school Lev Khvostenko — Alexei Khvostenko remained the same intellectual character for decades. Since the mid-1960s, in the Leningrad and Moscow artistic community, which would later be called the underground, he was known as an artist and poet, an intellectual with fine aesthetic taste and absolutely devoid of social zeal, a knight of *dolce far niente*. Khvostenko's experience of emigration, shared with other emigrants of the third wave — Joseph Brodsky, Henri Volokhonsky, Alexander Galich, Eduard Limonov, Mikhail Shemyakin, etc. — did not break the integrity of this personality who lived in his own way, nor did he preserve the underground writer of the Khrushchev-Brezhnev years as a character recognisable only in the usual scenery. In Paris, New York, London, and returning in the early 1990s to St. Petersburg, Khvostenko was the same Khvostenko with surprising consistency, as his friends and contemporaries repeatedly say in their memoirs. Khvostenko's experience of transit was a search for a way to continue to engage in the kind of literature, art and theatre that he had been engaged in since the 1960s in Leningrad and Moscow before leaving the USSR. In a surprising way, emigration intensifies his non-conformist experience. The essay focuses on how this self-sufficient hero of late Soviet times was formed: how Alexey Khvostenko, who studied in Nikolai Akimov's studio, worked as an assistant to Yuriy Knorozov and changed several exotic jobs, became the artist and writer we have known for more than half a century.

Key words: Alexei Khvostenko, emigrés (Third Wave), transit, Nonconformist community, Neo-avant-garde, performative text, suspector.

Бурная биография Алексея Хвостенко удивительно мало изменяла его самого. Как неоавангардист, как позднесоветский нонконформист, как представитель культурной элиты, унаследовавший от отца — известного переводчика и одного из основателей первой в Ленинграде английской школы Льва Хвостенко, — страсть к литературе, Хвостенко десятилетиями оставался прежним. С середины 1960-х годов в ленинградской и московской художественной среде, которую впоследствии будут называть андеграундом, он был известен как Хвост — вольный художник и поэт, чрезвычайно образованный, наделенный ехидной иронией, простой в общении, стильный и напрочь лишенный социального рвения интеллектуал, рыцарь *dolce far niente*, которому грозила статья за тунеядство, паломник в «искусственный рай», влюбчивый, неконфликтный, но то и дело попадающий в переделки женолюб. Опыт эмиграции, разделенный Хвостенко с другими эмигрантами третьей волны — Иосифом Бродским, Анри Волохонским, Александром Галичем, Эдуардом Лимоновым, Михаилом Шемякиным и пр. — не нарушил цельности этой жившей на свой лад личности и не законсервировал подпольного сочинителя хрущевско-брежневских лет как узнаваемого только в привычных декорациях персонажа. И в Париже, и в Нью-Йорке, и в Лондоне, и по возвращению в город, куда он обещал вновь приехать после переименования его в Санкт-Петербург (именно так это и произошло), Хвостенко с удивительным постоянством был тем самым Хвостенко, о чем неоднократно его друзья и современники говорят в своих воспоминаниях (*Про Хвоста* 2013). Иным эмиграция дает новую

жизнь или, наоборот, опечатывает сложившуюся на момент отъезда личность так, что под непроницаемой оболочкой она консервируется на момент отъезда. Странствующим, номадическим художникам, к которым принадлежал, по всей видимости Хвостенко, присуща та внутренняя сила, та свобода и то постоянство, на которые не способны воздействовать перемена мест или разнообразные новые ситуации и контексты.

Транзит, который в той или иной степени переживает большинство эмигрантов, в случае Хвостенко был не совсем типичным опытом. Конечно, он не мог избежать той неопределенности, с которой сталкивалось большинство эмигрантов третьей волны, выезжавших по израильскому приглашению, но далеко не всегда собираясь жить в Израиле. Оказавшись после выезда из СССР в Вене или Риме, многим необходимо было в сжатые сроки решить, куда отправиться дальше. Хвостенко логичнее всего, учитывая, что английским он владел свободно, было бы отправиться вовсе не в Париж. Его транзит был опосредован случаем, что в подобных ситуациях не редкость. Однако именно в Париже он обосновался и жил, отлучаясь иногда на продолжительный срок, но всегда туда возвращаясь, вплоть до переезда в Москву уже в нулевые. С 1978 г. вместе с Владимиром Мрамзиным он издавал журнал *Эхо* как со-редактор и художник-оформитель. Круг прежних московских и ленинградских знакомств Хвостенко значительно расширился: в журнале публиковались и давние знакомые, и авторы, с которыми он был не знаком лично, но без них невозможно представить советскую неконформистскую культуру. Транзит Хвостенко был поиском возможности продолжить заниматься той литературой, тем искусством и тем театром, которыми он занимался с 1960-х годов в Ленинграде и Москве до отъезда из СССР. Удивительным образом эмиграция интенсифицирует его неконформистский опыт. В этой статье речь пойдет о том, как сформировался этот самодостаточный герой позднесоветского времени: как учившийся в мастерской режиссера Николая Акимова, подвизавшийся ассистентом у академика Юрия Кнорозова и сменивший несколько экзотических работ Алексей Хвостенко стал тем художником и писателем, который стал широко известен уже после эмиграции и знаком нам вот уже более полувека.

Маргинальность как аристократизм

Даже среди представителей богемы Хвостенко выделялся тем, что к своей социализации если и проявлял интерес, то самое большее как к забавной стороне жизни. Пытаясь оживить работу Некрополя Александро-Невской Лавры на посту сотрудника Комитета по охране памятников, ища свое место в жизни среди работников Ленинградского зоопарка, чужа на другой не менее ответственной должности в бане, Хвостенко доводил до абсурда советский социальный опыт. Советская система с начала 1960-х, после выхода закона о тунеядстве (1961), определяла эту вольную жизнь как

вредную для общества, что наделяло беспечное времяпрепровождение литератора и художника символическим капиталом исключительного опыта и геройства. Творчеству Хвостенко не были свойственны ни политизированность, ни активистская злободневность, однако подпадая под закон о тунеядстве, он становился наряду с другими нонконформистами фигурой, значительность которой имела достаточный потенциал для того, чтобы стать героем современности.

Литератору в оттепельные времена, да и позднее не составляло большого труда встроиться в официальную систему, которая предоставляла возможность писательской карьеры и легитимизировала богемное существование. Начав в лито, перейдя от юношеских публикаций к участию в сборниках произведений перспективных молодых авторов, вступив в Союз писателей на основе этих публикаций и заручившись поддержкой руководителей лито или других писателей, покровительствующих молодежи, можно было без особых сложностей стать профессиональным литератором. Причем в Союзе писателей любящие авангард или Серебряный век начинающие авторы вполне могли найти себе единомышленников. Николай Асеев, Геннадий Гор, Семен Кирсанов, Дмитрий Лихачев, Леонид Рахманов, Михаил Слонимский, Николай Харджиев, Виктор Шкловский — либеральное крыло вовсе не было маргинальной частью советской литературы, в оттепельный же период относившиеся к нему авторы стали влиятельными фигурами. В этом отношении карьера Андрея Битова, закончившего ту же самую первую в Ленинграде английскую школу, что и Хвостенко, и довольно быстро из юного дарования лито при ленинградском отделении издательства «Советский писатель» перешедшего в разряд наиболее ярких дебютантов (успех имел первый же сборник его рассказов «Большой шар»), была не единственным и тем более не исключительным случаем.

Объединений для молодых писателей в Ленинграде было немало. Помимо лито «Совписа», где под покровительством Г. Гора, Л. Рахманова и М. Слонимского начинали также Александр Володин, Виктор Голявкин, Виктор Конецкий и др., были лито ДК Первой Пятилетки и знаменитое лито Глеба Семенова в Горном институте, в котором так или иначе «отметились» почти все молодые ленинградские поэты и прозаики конца 1950-х — 1960-х (Штерн 2010: 19). В лито «Нарвская застава» занимались, например, Александр Морев, Николай Рубцов и Эдуард Шнейдерман (Горбовский 1991: 277). Лито Давида Дара при доме культуры профтехобразования посещали Борис Вахтин, Глеб Горбовский, Сергей Довлатов, Владимир Марамзин, Виктор Соснора и др. Кирилл Косцинский тоже притягивал к себе начинающих литераторов, хотя официального статуса его кружок не имел (Горбовский 1991: 209–217¹). Дмитрий Бобышев, Иосиф Бродский,

¹ См. также: Бобышев Дмитрий. Человекотекст. Трилогия. Книга первая «Я здесь». Глава «Дар и одаренные». *Семь искусств* 12 (2014) (https://7iskusstv.com/2015/Nomer3_4/Bobyshev1.php).

Анатолий Найман, Евгений Рейн были многим обязаны Анне Ахматовой. Карьеру «нашему рыжему», как иронизировала Ахматова, делала власть, но в защиту его выступили писатели, журналисты и адвокаты обеих столиц, причем им удалось убедить высшие чины в несправедливости вынесенного судом решения. Этот конфликт, завершившийся освобождением поэта из ссылки, не оставляет сомнений в том, что либеральное сообщество 1960-х было достаточно влиятельно (Морев 2023; Охотин 2000).

Алексей Хвостенко, выросший в семье переводчика и с детства хорошо знавший литературный мир, пренебрег большинством возможностей. Он был наделен самодостаточностью аристократа. Специфическим образом аристократизм этот зиждился на последовательной маргинализации, понятой как сильная социальная позиция и художественный опыт становления нового автора и изобретения нового слова. Ниже об этом пойдет речь подробнее. Хвост не остался в стороне от жизни лито и кружков, примкнув к одному из них. Однако при этом выбор его был изысканно отщепенческий: одно время он был завсегдаем суббот у Ивана Алексеевича Лихачева — реабилитированного в годы Оттепели переводчика и литератора, у которого собирались коллеги-переводчики, писатели, филологи, любители классической музыки и инвалиды (Никольская 2002). Многим были даны дружеские прозвища. Молодежная часть компании (Яков Виньковецкий, Анри Волохонский, Леонид Ентин и Хвост) проходила под кодовым названием «подонки» (Никольская 2002: 251). От этих встреч не приходилось ждать восхождения по социальной лестнице². В них ценен был сам опыт интеллектуального общения с единомышленниками и пренебрежение благами советской системы. Подобный выбор «своего круга» исчерпывающе характеризует Хвостенко. Социализация в маргинальном художественном сообществе была началом формирования того Хвоста, который оставался самим собой впоследствии на протяжении десятилетий, в том числе в эмиграции и после возвращения в Россию в 1990-е.

Социальный мир для начинающего писателя и художника граничил с криминальным, что не было из ряда вон выходящим в годы, когда реабилитация позволяла многим безосновательно приговоренным к лагерям или ссылкам вернуться в большие города. Репрессии коснулись и семьи Хвостенко: дед поэта Василий Хвостенко, инженер и оперный певец, был репрессирован. В советской жизни лагерный ад гармонично сочетался с исключительностью представителя элиты, с детства знавшего английский благодаря отцу, выросшему в Англии и говорившему на английском как на родном языке. Неудобны властям были многие знакомые Хвоста и представители нонконформистского сообщества. Порой это абсурдное взаимо-

² Иосиф Бродский посещал переводческий семинар в Доме писателя, который Лихачев стал вести после смерти Льва Хвостенко, первого руководителя семинара (Ставицкая 2008). По воспоминаниям Д. Виньковецкой, Бродский очень ценил Лихачева. Виньковецкая приводит слова Бродского о нем: «Замечательный был господин! Большой, тонкий человек» (Виньковецкая 2008).

проникновение двух миров принимало формы фантазмагии. Анатолий Найман рассказывает, как на закрытом показе фильма «В джазе только девушки» (Some Like It Hot) в клубе «на Лубянке» (т. е. клубе культуры сотрудников КГБ), он оказался в компании с Иосифом Бродским, которого только что освободили из ссылки под Архангельском:

Однажды утром он [Василий Аксенов — С. С.] позвонил и, похихикивая, сказал, что передовая творческая интеллигенция сегодня идет на (и он через кого-то приглашен и приглашает меня) нигде еще не идущий и, может быть, никогда не пойдущий американский фильм <...>. <...> просмотр — в клубе на Лубянке <...>, в центре экстерриториального города-крепости КГБ <...>

Следующий <...> звонок был не менее ошеломителен: звонил Бродский, который только что приехал в Москву прямо со станции Коноша Архангельской области, где позавчера получил документ о досрочном окончании пятилетней ссылки. <...> Звоню Аксенову, выброс воодушевления, в три встречаемся на Большой Лубянке у Большого дома. <...>

В три встречаемся. В дверях клуба <...> ждал человек, как всегда спортивного типа, как всегда молодой. <...> «Василий Павлович?» «Вот мои друзья». По мне легонько наждачком глаз прошелся, но на «Бродский Иосиф» немножко его качнуло: «Как? Тот самый? Как же вы?..»

Вошли в мраморное нутро, сдали пальто, получили номерки: на каждом — «КГБ!» (Найман 1998: 33–34).

История анекдотически невероятная, что характерно для мокьюментари прозы Наймана. Была ли она на самом деле или нет, — не стоит гадать. Найману, играющему в прозе с документальным и вымышленным, подчас чрезвычайно рискованно, было важно показать это странное соседство, казалось бы, далеких миров. Между тем, они граничили не только потому, что так была устроена страна, где и невинному угрожала расправа. Модернистская литература и искусство — а Хвостенко безусловно продолжал модернистскую традицию, — выстраивала свою систему права, альтернативную общепринятой морали и официальной юриспруденции, зачастую игнорируя или нарушая установленные законы. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо или Оскар Уайлд, которых советское законодательство вполне могло бы определить в злостные нарушители, были важными для Хвостенко авторами и героями. Хвостенко неизбежно должен был быть опознан советской системой, в которой труд и трудоустройство с момента принятия закона о тунеядстве стали носить репрессивно-принудительный характер, как тот самый тунеядец, вредный бездельник, подлежащий перевоспитанию, а то и перековке. Хвостенко индифферентно относился к опасностям, которые сулила его беспечная жизнь вольного художника, постепенно, на протяжении первой половины 1960-х, открывая в себе нового героя, — подозрителя. «Подозритель» — название его странного текста, подытожившего его опыт пребывания в психиатрической клинике. Он был завершен в декабре 1965-го.

Подозритель — герой будущего

Текст открывается стейтментом: «Я — дегенерат, имеющий все основания»³. Дегенерат, прототипом которого мог быть помещенный в психиатрическую клинику автор, имеет все основания не быть единицей строящего социализм или грезящего этим строительством коллектива, но стать отдельно взятым существом, предпочитающим «вырождение» установленным поведенческим нормам. Макс Нордау считал вырождение одной из сущностей модернизма, что обыгрывается Хвостенко в начале «Подозрителя»⁴.

Подозритель — не новый девиантный тип, бросивший вызов советскому режиму. Этот неологизм в хлебниковском вкусе⁵ обозначает наблюдателя жизни, дистанцировавшегося от объекта своего наблюдения, испытывая от этого завидное облегчение. Наблюдатель пассивен, обособлен от социума («Апатия — самая сильная страсть», параграф 30), и созерцателен, отдавая предпочтение *vita contemplativa* перед деятельным существованием. Лень, безделье, праздность, *dolce far niente*, *otium* — неотъемлемая часть дел и мнений нового героя, формировавшегося под влиянием *Гаргантюа и Пантагрюэля* Франсуа Рабле, изданного в новом русском переводе (Н. Любимова) в 1962-м. Девиз Телемского аббатства *Fay se que voudras* был одним из кредо Хвостенко и в те годы, и в эмиграции, и в постсоветский период, о чем говорят многие, кто знал его на протяжении многих лет. Подозритель и есть самопровозглашенный монах Телемского аббатства, ведущий своевольную жизнь в Ленинграде и Москве. Похожим образом рисует портрет Бродского середины 1960-х Довлатов: «он жил не в пролетарском государстве, а в монастыре собственного духа» (Довлатов 1999: 26). Позднее, во Франции, на родине брата Жана, Хвостенко на разные лады воплощает эти идеи в том числе в издаваемом весте с Владимиром Мараминым журнале *Эхо*. Первый номер журнала, посвященного «независимой русской словесности» и «вольному русскому искусству» (Хвостенко 1978: 5–6), открывался подборкой ранних стихов Бродского, большинство из них были написаны в годы дружбы Бродского и Хвостенко⁶. Миссия третьей эмиграции упрочивала ее связи с неконформистской культурой метрополии, так что Хвостенко не стремился в кратчайшие сроки адаптироваться к новой жизни, но последовательно продолжал начатое в 1960-е. Здесь, наверно, сказывалось и то, что он уехал из СССР, когда ему было немногим менее 40 лет.

³ Цит. далее по изданию: Хвостенко А. Л. *Подозритель. Вторая книга Веры*. Париж, 1985. Подробный анализ «Подозрителя» см.: Савицкий 2024.

⁴ Об интересе к Нордау неконформистов в середине 1960-х свидетельствует запись в дневнике Михаила Гробмана 1963 г.: «Читаю Макса Нордау» (Гробман 2002: 32).

⁵ Игорь Павлович Смирнов возводит этот неологизм к стихотворению Вячеслава Иванова «Подстерегатель», посвященному Хлебникову.

⁶ Д. Виньковецкая в мемуарах «Единицы времени» пишет, что название журнала придумал Бродский (Виньковецкая 2008).

Одна из первых песен, сочиненных Хвостенко (в соавторстве с писателем Борисом Дышленко) «Льет дождем июль» (1959), была как раз об упительном безделье тех, кого советское законодательство прочило в тунядцы (Волохонский, Хвостенко 2004: 6, 59). В 1980-м году, уже будучи в эмиграции, навещая в Тивериаде Анри Волохонского, Хвостенко сочиняет с ним «Песню о независимости» — декларацию о свободном от социальной и политической ангажированности существовании подозревателя, «не рвущего узду миру» и «не поющему ему хвалу» (Волохонская-Певеар 2013):

Кто от мира независим кто узду ему не рвет
 Кто ему от ямы лисьей волчий корень не кует
 Кто дубовую пенькою в печь не мечет сгоряча
 Кто кумы его тюрьмою не кивает от плеча
 Голова лежит поодаль руки-ноги в стороне
 Бродит узник на свободе в незнакомой стороне
 Черт на редкий ладан лаёт сладкий дым меняет масть
 |Ветер-ветер собирает зубы в каменную пасть

Говорю вам: редкий ветер скачет в каменную ночь
 Черт от беса рыло прячет отпустить его не прочь
 Узник бродит вокруг темницы головой ломая дверь
 Все течет перемениться говорю я вам теперь
 Ах, поверь поверь поверьте, говорю, поверьте мне
 Волчий дуб не стоит смерти в незнакомой стороне
 Слез не знает пень в природе чтоб лепить на обух плеть
 Кто от мира на свободе чтобы хвалу ему не петь?

(Волохонский, Хвостенко 2004: 84, 106).

Опыт, пережитый первоначально еще в Ленинграде, теперь обобщается вне советской системы координат — самоутверждаясь в свободе, которая дана человеку мира, ностальгически и, — что особенно важно, — без эмигрантского отторжения жизни метрополии. Воспетый в «Песне о независимости» герой с большим успехом вернулся в начале 1990-х в постсоветскую Россию как рок-звезда. В своих реинкарнациях Оттепельной поры, эмигрантского периода и времени сотрудничества с группой «Аукцион» Хвостенко оставался с завидным постоянством самим собой.

«Подозрение» (sic!) подозревателя — специфическое художественное зрение. Подозритель — своего рода «включенный» наблюдатель: не ученый, но поэт, открывающий новые сферы, в которых возможна поэзия, поэт, подозревающий существование поэзии там, где ее мало кто ожидает обнаружить. «Подозритель» — текст, представляющий нам нового лирического героя, новый тип автора. Он подобен пересоздающей себя в процессе саморазрушения и пересборки конструкции наподобие тех, что изобретал современник Хвостенко, гений шизоинженерии Жан Тэнгли. Новая поэзия найдена Хвостенко в разъятости слов, в разъятости жизни, там, где никто не подозревает о существовании поэзии. Фрагменты речи подозревателя —

это иноговорение в ситуации расподобления героя, расподобления речи, расподобления стиха.

Итак, среди лихой богемы, поэтов, вдохновлявшихся героизмом Маяковского, эксцентричных чудаков и диссидентствующих вольнодумцев появился человек будущего — подозреватель. На 1965 г. он был новым героем, в котором уже угадывался явившийся на свет позднее гражданин мира Алексей Хвостенко, десятилетиями живший в Европе и США без гражданства и вернувший российское гражданство незадолго до своей кончины. Подозреватель был закален в противостоянии властям, вдохновлен вольницей Телемской обители, легитимирован опытом неконформистской богемы, мужественно пройдя суровую академическую школу. В мемуарных рассказах Хвостенко любил бравировать тем, что пристрастился на всю жизнь к алкоголю под научным руководством академика Кнорозова, ассистентом которого он одно время работал⁷.

Именно «Подозреватель» (Il sospettoso) был переведен на итальянский и опубликован в антологии *Poesia sovietica degli anni 60*, составленной итальянским литературоведом и переводчиком Чезаре де Микелисом и вышедшей в издательстве Арнольдо Мондадори в 1971-м (De Michelis 1971: 328–349). В этой антологии также были напечатаны произведения известных поэтов Оттепели Беллы Ахмадуллиной, Иосифа Бродского, Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Булата Окуджавы, Роберта Рождественского и некоторых других. Так что слова художника Вильяма Бруя о том, что «с 1965-го и даже раньше его <Хвостенко — С. С.> в Питере знали все» (Бруй 2005: 117), не звучат как преувеличение. Знали его и далеко за пределами Ленинграда. Именно «Подозрителя», по всей видимости, исполнял Хвостенко среди прочих своих стихотворений и песен через несколько лет, уже в эмиграции, будучи приглашенным выступить наряду с Иосифом Бродским и Александром Галичем в рамках знаменитой Венецианской биеннале 1977 г. Можно предположить, что в этом тексте со странным названием было воплощено то, что на 1965 год воспринималось многими неконформистами как совершенно новое и что через считанные годы стало *modus vivendi* художников и вольнодумцев, принадлежавших к андеграунду. Хвостенко удалось создать героя не своего времени, но недалекого будущего, наступившего через несколько лет после написания «Подозрителя». На излете Оттепели появился новый тип художника.

Новый герой в новых обстоятельствах

При каких обстоятельствах происходит этот антропологический сдвиг в культуре неконформизма? Чем могло быть опосредовано формирование подозревателя? Что предшествовало ему?

⁷ Хвостенко А. Л. «Максим». *Новое литературное обозрение* 2 (2005).

Культурная политика и политическая ситуация в СССР начала 1960-х не вселяли надежд на продолжение либерализации. Скандальное посещение Хрущевым выставки в Манеже 1 декабря 1962 г., принятие закона о тунеядстве, который угрожал не заботившимся о трудоустройстве людям творческих профессий, процесс над Амальриком, процесс над Бродским, дело Синявского и Даниэля, исключение Оксмана из Союза писателей за публикацию статьи за рубежом, — эти и другие события в той или иной степени омрачали жизнь свободолюбивой богемы. Сергей Довлатов по возвращении из армии, где он служил надзирателем конвойной охраны, завершает в 1964-м повесть «Зона» (Довлатов 1999: 17–18). Обстановка была уже не той, что в первые годы Оттепели. «Наше бытие сегодня средневековое», — писал в 1965 г. Евгений Михнов-Войтенко в своей записной книжке (Михнов-Войтенко 2024). Многие замыкались в узком кругу знакомых и единомышленников, самиздат интенсивно пополнялся все новыми и новыми текстами. Приятель Хвостенко и постоянный автор журнала *Эхо* Глеб Горбовский вспоминал, как примерно в эти годы осторожно, почти конспиративно ему предоставили возможность прочесть ахматовские *Реквием* и *Поэму без героя*:

Назавтра Анна Андреевна прислала ко мне порученца за пишущей машинкой и копировальной бумагой. Ахматовой понадобилось что-то срочно перепечатать. <...> «Технику» возвратили мне через день-другой вместе с копировальной бумагой, той, что была использована, однако использована удивительно неаккуратно, во всяком случае с копирки, повернутой «лицом» к свету, запросто считывался текст, отбитый кем-то из ахматовского окружения на весьма шумной, тарактевшей «Москве». Листы копирки использовались почему-то единожды, под каждую последующую страницу текста подкладывался новый лист «переводки». Тогда же подумалось: ничего себе живут! <...> вот она, голубая кровь с ее замашками, госпожа, поэтическая дама, — вот и чудит, вот и размахнулась.

<...> [на копирке можно было прочесть — С. С.] повествовательные строчки, предварявшие «Реквием», в которых говорилось о стоянии в очередях возле тюремного подъезда <...> : а ведь тебя, дурака, похоже, приглашают к прочтению опальной поэмы, потаенного слова... <...>, к прочтению «наоборот» <...>, в зеркальном <...> варианте, сквозь черную, ночную бумагу, наложенную на дневной животворящий свет, что вызревал помаленьку за окном <...>.

<...> «трюк» с копиркой наверняка принадлежал (по замыслу) не ей, а тому, кто перепечатывал тогда поэму. Кто знал меня основательнее, нежели хозяйка поэмы. <...>

И тут через какое-то время меня вновь приглашают в «номер» [комнату в Доме творчества в Комарово — С. С.] Ахматовой и вручают сроком на одну ночь экземпляр «Поэмы без героя», отпечатанный также на машинке. И ставят, причем вполне серьезно, непрременное условие: изложить о поэме «собственное мнение», предьявить от лица нового поколения поэтов — автору» (Горбовский 1991: 329).

Анатолий Найман в *Рассказах об Анне Ахматовой* датирует начало хождения *Реквиема* в самиздате 1964-м (Найман 1989: 142). По всей види-

мости, эпизод из воспоминаний Г. Горбовского — здесь важен факт рассказа о подобной конспирации, необходимость этого рассказа, но не вопрос о том, было ли все именно так на самом деле — относится примерно к этому времени. Найман как секретарь Ахматовой мог быть автором этого остроумного, не без изящества придуманного «трюка». Тогда же в самиздате, именно к середине 1960-х развившегося как полноценная, параллельная официальной сфера распространения информации, появляется стенограмма суда над Бродским (там же).

Как уже говорилось выше, подозреватель — наблюдатель, наделенный особенным, обнаруживающим поэзию в самых разных проявлениях жизни видением, но не некто, одолеваемый подозрениями. И тем не менее, мнительность и память о страхах сталинских времен подспудно присутствует в этом слове. Особенно чувствительны к этому были старшие поколения. К середине 1960-х многим из тех, кто помнил прежние, до-оттепельные советские порядки, не сулящие опасности события и вещи могли показаться похожими на пережитые преследования и процессы. Анатолий Найман вспоминает о том, как напугана была Ахматова, когда его, бывшего на плохом счету у органов, вызвали на допрос по делу Владимира Ионисьяна — одного из первых серийных убийц в СССР, о которых стали сообщать в медиа. Маньяк был задержан в том же районе Москвы, где Найман снимал комнату, что стало поводом для допроса. Все, к счастью, обошлось (там же: 164–167). Рассказ Наймана даже почти тридцать лет спустя, уже в перестроечные годы, передает тревогу и мнительность, которые слышатся в неологизме, изобретенном Алексеем Хвостенко. Подозреватель — эхо тех страхов, причем не только страхов, живших в памяти старших поколений, но и новоприобретенных, которые нажило поколение рубежа 1950–60-х. Еще бы им исчезнуть бесследно: подозреватель вышел на свободу после лечения в психиатрической клинике.

Хвостенко не был в Манеже в день скандального визита Хрущева и тем более не участвовал в выставке. Не был он знаком ни с Амальриком, ни с Синявским, ни с Даниэлем, однако с Бродским в эти годы они были дружны. Бродский вступался за Хвостенко во время предъявления тому обвинения в тунеядстве (Никольская 2018), Бродский брал у Хвостенко из его домашней, отцовской библиотеки книги на английском. Людмила Штерн вспоминает, что на днях рождения Бродского всегда был «необычайно в те годы импозантный, с неизменной гитарой «под полою» Хвост (Штерн 2001: 89). Хвостенко летом 1962-го в письме своему другу, художнику-графику Валентину Герасименко, отдыхавшему с женой на Кавказе, приятельски передавал привет от Бродского:

В начале июля — <...> отпуск. Моget (sic) быть, и на юг махну, но более хочется в Прибалтику. Загораешь, да? И супруга твоя с тобой. Поклон ей от меня и поцелуй также, но это уж твое дело. Небось лапаешь рыбацких див? Опиши каковы они. Как водичка в море Черном? Привет тебе от Бродского, встреченного мною на Невском за день до сего. Супругу гуляй поболее, пусть добреет (Хвостенко 1962).

Суд над Бродским и ссылка в Архангельскую область были для Хвостенко событиями в том числе личными, касавшимися его непосредственно, тем более что поэтов связывало также пребывание в клинике на Пряжке. По словам Хвостенко, они лежали в разное время на одной и той же койке.

Сопоставив политический контекст, настроения в нонконформистской среде, динамику развития самиздата и события, разворачивавшиеся непосредственно в дружеском кругу Хвостенко, представляется, что подозреватель появился по сумме всех этих обстоятельств как самоопределение поэта, преследование которого вполне могло бы стать заметным публичным событием, сложились обстоятельства иначе.

Немаловажным было и то, что нонконформистская среда все более настойчиво искала пути институционализации: как раз в 1964–1965 гг. Борис Вахтин, Владимир Губин, Игорь Ефимов и Владимир Марамзин, организовав группу «Горожане», предлагают издательству «Советский писатель» коллективный сборник. В те годы это было дерзостью, чреватой преследованиями и даже наказанием (Ефимов 1984: 115). Но сам факт вызова официозу и настаивание на своих творческих интересах был важным обстоятельством для отстаивавшегося свою независимость Хвостенко, который примерно в это же время (1963) создает с Анри Волохонским художественное сообщество Верпа, к которому также присоединяются Юрий Галецкий, Леонид Ентин, Иван Стеблин-Каменский и некоторые другие. «Подозритель» — вторая книга Верпы, как значится на титуле самиздатской книги.

Другой нонконформистской практикой институционализации было издание альманахов и антологий. В 1964-м выходит альманах поэтов Малой Садовой *Fioretti*. Тогда же Константин Кузьминский и Борис Тайгин, выпустивший на тот момент в первом самиздатском издательстве «Бэ-Та» несколько десятков сборников поэтов-нонконформистов, собирают «Антологию советской патологии» (Самиздат 2003: 17). В 1965-м увидел свет альманах *Сфинксы* смогистов, которому предшествовали *Чу!*, *Авангард*, а также собранный двумя годами раньше *Здравствуйте, мы гении* (1963). В том же 1965-м Ефим Славинский составляет для Ю. Иваска поэтическую антологию, в которую включает стихи Бродского, Волохонского, Горбовского, Еремина, Наймана и Рейна (Штерн 2010: 20). Летом 1965-го Олег Лягачев, Валерий Петроченков и некоторые другие поэты и художники издают альманах *Парус* (Лягачев 2018: 276–277).

В этом же году в Ленинграде прошли первые квартирные выставки, организованные художниками. Кирилл Лильбок в июле-августе выставил работы арефьевцев, а также Татьяны Кернер и Анатолия Басина. В декабре на квартире художника Юрия Сорокина состоялась выставка Юрия Галецкого, Евгения Михнова-Войтенко и Алексея Хвостенко, на которой побывали их учитель Николай Акимов, Владимир Стерлигов и Татьяна Глебова (Самиздат 2003: 332, 484).

Дневник Михаила Гробмана за 1965 г. свидетельствует о том, что по сравнению с 1963–64 гг. выставочная жизнь художников-нонконформистов в Москве заметно интенсифицируется (Гробман 2002: 45–118).

Появлению подозрителя предшествовали также проекты такого важного для Ленинграда 1960-х самодостаточного и беспокойного художественного сообщества, как круг Михаила Шемякина. Хвостенко приятельствовал с Шемякиным, хотя не был его близким другом. Он знал о выставке такелажников в Эрмитаже, которая объединила нескольких художников, занимавшихся подсобными работами в музее (30–31 марта 1964 г.), но не принимал в ней участия. На ней были выставлены работы Михаила Шемякина, Владимира Овчинникова, Олега Лягачева, а также актера Валерия Кравченко. Вместе с ними такелажниками в Эрмитаже работали Михаил Иванов, Виктор Голявкин, Владимир Уфлянд, Константин Кузьминский. К организации выставки имел отношение Николай Третьяков, бывший в те годы комсомольским секретарем Эрмитажа, а в постсоветское время занимавший пост директора Павловского дворца (Третьяков 2003). Выставку закрыли на следующий день после открытия, вокруг нее был большой ажиотаж, и впоследствии она стала вехой в истории позднесоветского андеграунда⁸. Сам факт проведения этой выставки и ее безотлагательного закрытия создавал важнейший прецедент в художественной жизни Ленинграда и Москвы.

В обеих столицах нонконформистская среда стала столь заметным явлением, что, работая в 1964–65 гг. над одним из главных эпических произведений Оттепели — фильмом «Андрей Рублев», — Андрей Тарковский привлек для эпизодических ролей некоторых ее ярких представителей. С Николаем Глазковым, сыгравшим изобретателя воздушного шара, с чьего полета начинается притча о блеске и нищете русского национального возрождения, Тарковский мог быть знаком или слышан о нем с детства, как сын поэта, принадлежавшего к тому же либеральному крылу Союза писателей, что и «взиравший на мир из-под столика» последователь Хлебникова. «Андрей Рублев» открывается полетом на воздушном шаре изобретателя неологизма «самсебяздат», от которого было образовано вошедшее в обиход как раз в середине 1960-х слово «самиздат». Одним из консультантов режиссера по кастингу был московский поэт и дэнди Сергей Чудаков, пригласивший на роль скомороха поэта Валентина Хромова, которого Тарковский и планировал снимать, однако в последний момент выбор был сделан в пользу Ролана Быкова⁹. Сам Чудаков чуть было не сыграл Борисуку (Орлов 2014).

⁸ См., например, главу «В хозяйственной части Эрмитажа» из книги *Шемякин в художественном ландшафте*: http://samizdat.wiki/images/a/af/Шемякин_в_художественном_ландшафте.pdf

⁹ См.: Хромов Валентин. «Вулкан Парнас». *Зеркало* 49 (2017). Глава «Кильди-милди». Именно Хромов, по всей видимости, подсказал Быкову слова из Кирши Данилова и движения для скоморошьего танца.

Снялся в «Рублеве» в эпизодической роли и ленинградский художник Сергей Есауленко, близкий друг Михаила Шемякина¹⁰. Алексей Хвостенко, хорошо знавший круг московских нонконформистов¹¹, вполне мог оказаться на съемочной площадке хотя бы ради пополнения своей коллекции эксцентричных профессий или ради заработка, тем более что его приятель — знаток поэзии, любитель Вагинова и дэнди Алексей Сорокин, — подрабатывал в массовках. Типаж нонконформиста, «персонажность» представителей андеграунда в середине 1960-х конвертировались в героев нового национального киноэпоса. Подозритель одним из первых типологизировал этого героя Оттепельной вольницы в литературе, подытожив становление Хвостенко как интеллектуала-нонконформиста.

Оттепель и безумие

В этом становлении несовместимость художника с советскими порядками подразумевала дифференциацию внутри неофициального сообщества, к которому к середине 1960-х принадлежало не только несколько поколений (старшим были ровесники Ахматовой, а младшим — родившиеся в 1940-е и начале 1950-х), но и разные типы маргиналов. Одни были творческими людьми, чьи эстетические предпочтения были далеки от советского официоза. Другие, как упомянутый выше Сергей Чудаков, контактировали с криминальным миром. Были и те, кто доводил отщепенчество подпольного человека до реализации чудовищных фантазий в духе персонажей Достоевского. Весной 1965-го в Ленинграде судили Владимира Швейгольца за убийство любовницы. Швейгольца знали многие ленинградские нонконформисты. О нем рассказывает в своих мемуарах Дмитрий Бобышев¹². Ему посвящена повесть Бориса Иванова с недвусмысленным названием *Подонки* (Иванов 2009). Известно стихотворение Иосифа Бродского «Здесь жил Швейголец», с той же однозначной оценкой трагедии (Бродский 1997: 328–329). Швейголец пытался интерпретировать произошедшее как сорвавшееся двойное самоубийство, основанное на религиозных мотивах: якобы он и его подруга решили принести себя в искупительную жертву, но он по случайности сделал это неловко и выжил. Тем не менее, в нонконформистском сообществе отношение к этой истории было негативное. Можно быть уверенным в том, что подозритель никоим

¹⁰ См. книгу *Шемякин в художественном ландшафте* глава «Петербург и окрестности»: http://samizdat.wiki/images/a/af/Шемякин_в_художественном_ландшафте.pdf.

¹¹ Хвостенко мог быть знаком с Чудаковым в том числе через Бродского. Бродский и Чудаков прятельствовали. См., например, статью В. Орлова «Сергей Чудаков и Иосиф Бродский: перекрестные рифмы судеб» (Орлов 2023) а также его комментарий к стихотворению Бродского «На смерть друга» (Орлов 2021).

¹² См. воспоминания Д. Бобышева «Человекотекст», книга вторая «Автопортрет в лицах», глава «Дело Швейгольца». *Семь искусств* 1 (2016). (<https://7iskusstv.com/2016/Nomer1/Bobyshev1.php>).

образом не был связан с этим типом маргинальности, где безумие сочеталось с изворотливостью.

При всем при том безумие прототипа подозревателя было освидетельствовано в психиатрической клинике на Пряжке, хотя очевидным образом речь тут могла идти разве что о случае, подобном чаадаевскому. И много лет спустя в интервью Хвостенко с негодованием рассказывал о жестоких методах лечения, применявшихся советскими психиатрами. Нонконформизм граничил не только с криминогенной средой, в отдельных случаях плавно переходя в нее, но и с институциями, контролирующими психическое здоровье. Опять-таки, здесь были разные типы «нарушителей». Хвостенко и Бродский были с точки зрения властей и обслуживавших их психиатрических учреждений девиантными типами, подлежащими в лучшем случае экспертизе, а оптимально — лечению.

Подававший большие надежды прозаик и переводчик Камю и Сент-Экзюпери Рид Грачев в отличие от Хвостенко и Бродского страдал душевным расстройством, неоднократно проходя лечение в клинике. Дмитрий Бобышев вспоминает:

Мой собеседник был с виду неказист, если не сказать мозгляв. Белесыми пронизательными глазами бывшего детдомовца он окинул меня и сразу предложил:

— Пойдемте-ка поедим где-нибудь, а то я проголодался. Поищем какую-нибудь пельменную, что ли.

<...> Прикинув мой бюджет, я соображал: если он заплатит за себя, у меня должно будет хватить на порцию «сибирских» плюс «пиво». Тогда интеллектуальная беседа польется сама собой, весело и витиевато закручерываясь жигулевской пеной. Рид безжалостно окоротил мои фантазии:

— Но денег у меня, увы, уже который день — того-с...

— Что Вы, что Вы, я заплачу, какие тут могут быть сомнения?

Я заказал две порции скользких, дымящихся в холодном воздухе пельменей и, уже смирясь с отсутствием пива, стал растворять горчицу уксусом для подливы, как вдруг услышал Рида, обоняющего свою порцию:

— Пахнет только что изверженной спермой.

Отодвинув тарелку, я вышел, выпустив порцию пара из двери забегающих <...>¹³.

Впрочем, помимо карательной психиатрии и клинических случаев были относительно безобидные проявления душевных расстройств. Среди знакомых и коллег Хвостенко были в том числе и те, кто готов был воспользоваться помощью психиатров. Глеб Горбовский рассказывает, как по приглашению Виктора Конецкого лег вместе с ним в клинику на Васильевском, чтобы избавиться от пристрастия к зеленому змию:

¹³ См. мемуары Д. Бобышева «Человекотекст», книга вторая «Автопортрет в лицах», глава «Прикладная гениальность». *Семь искусств* 1 (2016). (<https://7iskusstv.com/2016/Nomer1/Bobyshev1.php>).

Виктор Конецкий «весьма непринужденно пригласил меня в ближайший ресторан. <...> За столиком под «фешенебельную» закуску последовало предложение, на обдумывание которого давалось несколько секунд. <...> Над моей стопкой <...> был занесен пузатый, «тяжкий» графинчик. <...> Я знал: покуда не отвечу на предложение — из графинчика ничего не исторгнется. <...>

— Такое дело, старичок... <...> Как ты посмотришь на то, чтобы малость подлечиться? На пару со мной? Условия шикарные: врач — свой человек, после шести вечера его кабинет на отделении — наш, в полном распоряжении. Там пишмашинки, бумага. Даже копирка. Будешь писать стихи. Я — доводить сценарий. Устраивает?

Графинчик накренился в мою сторону, однако ничего из себя не извергнул. И тогда я усердно кивнул:

— Устраивает! (Горбовский 1991: 307–308).

Хвостенко и Бродский такой беспечности не знали, да и в неравную схватку с зеленым змием вступать у них не было намерения. Система пыталась определить их в сумасшедшие, но пройдя через ее жернова, они доказали обратное — безумие системы.

Ноконформистское искусство, едва ли в 1960-е годы тесно связанное с арт-брютом или знаменитой книгой Чезаро Ламброзо, хотя, возможно, испытывавшее влияние работы Карпова «Творчество душевнобольных», было поставлено в один ряд с искусством художников, страдавших душевными расстройствами, репрессивной государственной системой. Михаил Гробман с пиететом и вниманием отнесся к выставке рисунков сумасшедших, открывшейся в апреле 1966-го в московском Доме санитарного просвещения. В своем дневнике он описал впечатления от ее посещения:

<...> есть любопытные вещи, полно народу, людишки, падкие на сенсацию и дешевый модерн, любят рисунками сумасшедших и проходят часто очень равнодушно мимо серьезной современной живописи» (Гробман 2002: 137).

Личное свидетельство

Значимость «Подозрителя» состоит в том, что он не столько описывает нового героя, сколько создает его. Типологически этот текст перформативен аналогично той перформативности, которая лежит в основе, например, *Опытов* Монтеня. Безусловно, между этими произведениями различий гораздо больше, чем сходств, но в одном они точно могут быть сопоставлены: это произведения, творящие своего автора. Происходит это по-разному: Монтень год за годом, на протяжении многих лет исследует себя, дополняя новыми наблюдениями и мыслями автопортрет, тогда как Хвостенко документирует непосредственно происходящее с автобиографическим героем, утверждая себя в новом амплуа. Причем ни интеллектуализм, ни полнота культурного и экзистенциального опыта Хвостенко в отличие от Монтеня не занимает. Он пишет то, что непосредственно дано в реальности, по всей видимости, делая письмо фиксацией наподобие фик-

сации дриппинга, изобретенного Джексонем Поллоком¹⁴. Работы Поллока, показанные на выставке американского искусства в Москве в 1959-м, произвели большое впечатление на многих художников. Приятель Хвостенко Евгений Михнов-Войтенко, также учившийся у Николая Акимова и выставившийся вместе с ним на квартирной выставке у художника Юрия Сорокина (Самиздат 2003: 484), стал на некоторое адептом абстрактного экспрессионизма. Хвостенко вполне мог изобрести литературный эквивалент дриппинга. Трансферы из одного вида искусства в другое характерны и для модернистской, и для постмодернистской культуры. Подобные эксперименты были интересны многим современникам Хвостенко. Например, с конца 1970-х похожую стратегию использовал Дмитрий Александрович Пригов, нашедший литературный эквивалент концептуалистскому искусству. В воспоминаниях Дианы Виньковецкой — жены художника-абстракциониста и геолога Якова Винковецкого, близкого друга Бродского, — Хвостенко фигурирует именно как живописец, экспериментирующий с дриппингом. Виньковецкая описывает одну из первых своих встреч с нонконформистами:

Вошли в большую-большую комнату, заполненную людьми, дверь открыла какая-то взлохмаченная девица, сразу исчезающая. <...> Никто не обратил на нас внимания. Вся комната представляла несколько странную картину: вдали несколько человек разговаривали, кто-то печатал на машинке... Ближе к двери один небритый играл на половине стола в какую-то игру, на другой половине лежали обрывки картин. На стенах висело несколько цветных бумажных абстрактных картинок, вразброд, но это не выставка. Шторы на окнах раскрашены полосами или так повешены одни на другие? На полу лежал холст, и под ним кто-то растянулся, виднелись только ноги. <...> Я присела на красшек тахты. Смотрю. Два парня около окна давят тубики краски. Один из давящих — изящный, красивый с длинными волосами, будто трубадур. Его партнер обращается к нему: «Хвост! Где ты вчера завис?» Тот, к кому обратились «Хвост», что-то ответил, потом расстелил газеты и стал кистью, наотмашь разбрызгивать облака красочной пыли. Появлялись какие-то узоры, красивые абстрактные кляксы. «Енот, подкинь еще пару...» Я поняла, что это и есть художник Алексей Хвостенко, о котором слышала (Виньковецкая 2008).

Хвостенко, впрочем, мог изобрести свой перформативный документализм — письмо, фиксирующее непосредственно происходящее с автором и создающее автора, — далеко не только под влиянием Поллока и абстрактного экспрессионизма. Тому были и другие, не менее значимые предпосылки.

Подозритель подытоживает традицию авангардистского документализма, разрабатывая свой метод в контексте современных неоавангардист-

¹⁴ Михаил Гробман, с которым Хвостенко начнет общаться в конце 1960-х, в 1963-м начинает вести дневник, который представляет собой своего рода перформативную хронику жизни нонконформистов, одновременно запечатляющую эту жизнь и в процессе фиксации и осмысления легитимирующую ее, стимулирующую ее становление и обращенную к будущим победам (Kantor-Kazovsky 2022: 1–97).

ских экспериментов. С одной стороны, как справедливо отмечает в своей статье Илья Кукулин, нонконформистский документализм был реакцией на «литературу факта», к которой ближе были книги Александра Солженицына (Kukul'in 2024). Другой советской документалистикой, мало интересной Хвостенко, были литературные опыты конструктивистов, которые, впрочем, повлияли на другого ленинградского неоавангардиста (и выпускника той же английской школы, где учился Хвостенко) — Константина Кузьминского. Еще одна документалистская традиция, предопределившая развитие модернистской прозы, — «бытописание изнанки жизни», как удачно охарактеризовал С. Довлатов свою дебютную повесть *Зона* (1964), перечислив своих литературных предтеч: Бабеля, Горького, Хэмингуэя (Довлатов 1999: 17)¹⁵. Этот художественный опыт не был близок автору «Подозрителя», аристократически дистанцировавшемуся от советского общества как посторонний интеллигент. Любопытно, что выразительность бытовой детали или слова, запечатленного как фрагмент повседневности, интересны Хвостенко в своей непосредственности, как данность, хотя, казалось бы, в этом отношении его письмо могло бы быть похоже на экспрессионистское. Различие между «Подозрителем» и экспрессионизмом состоит в том, что экспрессионистская репрезентация опосредована социальной психологией (психофизиологическими исследованиями строения тела и характера), модой на определенные типажы (кинозвезды, мода, реклама), представлениями о норме и отклонениях от нормы (гигиена, социокультурные установки психического и физического здоровья), традицией карикатуры и такими монументальными типологизациями, как фотопортрет нации Аугуста Зандера (Groos, Höhne, Richter, Vieth 2024). С этими культурными фильтрами, с помощью которых в XX в. репрезентировалось документальное, Хвостенко дела не имел. В известной мере экспрессионистская документальность свойственна прозе современника Хвостенко, тоже близко дружившего с Бродским, писателя и переводчика английской и американской поэзии¹⁶ Андрея Сергеева, фантазмагорично и карикатурно живописующего советскую жизнь.

Другим важным литературным опытом, в соотношении с которым развивался неоавангардистский документализм, сделавший возможным появление «Подозрителя», была *Поэма без героя*, которую Анна Ахматова завершала в середине 1960-х (Тименчик 2014: 381). Это произведение, подводящее итог всему творчеству Ахматовой, было

сводом всех тем, сюжетов, принципов и критериев ее поэзии. <...> Начавшись обзором пережитого — а стало быть, написанного, — она [поэма — С. С.] сразу взяла на себя функцию учетно-отчетного гроссбуха <...>, где, определенным образом перекодированные, «отмечались» <...> все крупные циклы

¹⁵ Довлатов не упомянул Шаламова, хотя и его можно было бы включить в этот перечень.

¹⁶ В том числе А. Сергеев переводил Каммингса, Керуака, Гинзберга, которых Хвост ценил.

и некоторые из вещей, стоящие особняком, равно как и вся ахматовская пушкиниана. Попутно Ахматова совершенно сознательно вела Поэму и в духе беспристрастной летописи событий (Найман 1989: 129).

Конечно, Хвостенко не ставил перед собой подобной цели и был слишком молод для того, чтобы задумать подобный ретроспективный проект. Но сам факт того, что в эти годы идет работа над эпохальным/ой метаавтопортретом/метаавтобиографией, открывал возможности для новых литературных экспериментов. Не менее важна фрагментированность этого произведения, разрозненность, возведенная в принцип письма, подытоживающего творческие неудачи:

<...> это «поэма в поэме» и «поэма о поэме», произведение, рассказывающее о своем собственном происхождении. Можно даже сказать, что сюжетом его является история художнической неудачи, история о том, как не удалось написать или дописать «Поэму без героя», повесть, сотканную из черновиков, набросков, отброшенных проб, нереализованных возможностей (Тименчик 1989: 3).

Хвостенко тоже говорит о неудаче и неудачнике, в то время как фрагментированность принимает в его тексте гораздо более радикальную форму. К тому же в «Подозрителе» проблематизирован герой, субъект, автор-повествователь, изображенное лицо. Это текст без героя в традиционном понимании или текст, портretiрующий и творящий анти-героя. Опознаваемый советской системой тунеядец заката Оттепели мало похож на поэта, выжившего после десятилетий преследований. И тем не менее нонконформисты 1960-х наследуют опыт поэтов Серебряного века, пусть не всегда заимствуя из него напрямую, но так или иначе продолжая его. Ведь даже Иосиф Бродский и ахматовские сироты говорили о том, что в поэзии их учителем была не Ахматова. Ахматова учила их не литературе, но одного — достоинству, другого — величию, третьего — особенному интенсивному проживанию судьбы и литературного опыта. Анатолий Найман в своей мемуарной прозе, по всей видимости, перенял у Ахматовой этот опыт взаимоотражений жизни и литературы, двоящейся в литературном преломлении реальности, многослойности воспоминаний и их претворения в литературе. Думается, что миры мокументари, созданные в романах Наймана, Хвостенко интересовали столь же мало, как поэзия Ахматовой, которую он при всем при том знал наверняка неплохо¹⁷. Однако изоциренная конструкция *Поэмы без героя* и личное свидетельство, которое несла в себе поэзия Ахматовой, не могли не сказаться на неоавангардистских экспериментах хотя бы как близкая литературно-художественная система ценностей и установок.

¹⁷ Об Ахматовой он мог знать с детства от отца, Льва Хвостенко. Ахматова часто зарабатывала переводами и не раз публиковалась как переводчица вместе с Л. Хвостенко в разных изданиях.

С 1964 г. в самиздате ходит стенограмма суда над Бродским, автором которой была писательница и журналистка Фрида Вигдорова. Репортажный документализм едва ли имеет отношение к «Подозрителю» постольку, поскольку является журналистской переработкой имевшего место в действительности (Розенблюм 2018; Тиррнер 2024). Хвостенко наверняка знал этот литературный документ, свидетельствующий о суде над поэтом, который был его близким приятелем, и искал свою форму литературного претворения жизни.

Документализм Хвостенко — производная от выше перечисленных документализмов: реакция на литературу факта, в том числе на солженицынскую разновидность ее, на конструктивизм, экспрессионизм, соперничество жизни и литературы по Ахматовой. В этом контексте, сделавшим возможным появление подозревателя, Хвостенко удалось быть современным неоавангардистом международного масштаба, хотя в Ленинграде и Москве 1960-х о современном европейском и американском искусстве и литературе в достаточной степени знали единицы. Несмотря на то, что в середине 1960-х подозреватель появляется в одной из столиц страны, находящейся за «железным занавесом», он вполне мог бы сделать себе имя на художественной сцене Нью-Йорка или Парижа. Подобное впечатление складывается по прочтении программной статьи «ABC Art» (1965) Барбары Роз — одного из ключевых американских критиков, писавших о неодадаизме и минимализме. В ее описании международный художественный контекст середины 1960-х близок к тому, что обдумывает и воплощает в «Подозрителе» Хвостенко, хотя, разумеется, ни Барбара Роз, ни ее коллеги и единомышленники даже не догадывались о существовании ленинградского художника и писателя:

<...> the rejection of the personal, the subjective, the tragic, and the narrative in favor of the world of things seems remarkable <...>. <...> neither in the new novels nor in the new art is the repudiation of content convincing. <...> as the catalogue, of things again mainly, has become part of poetry and literature, so the document is part of art. <...> whereas the unusual and the exotic used to interest artists, now they tend to seek out the banal, the common, and the everyday. This seems a consequence of the attitude that among young artists today, nothing is more suspect than “artiness”, self-consciousness, or posturing. Not only do painters paint common objects, and sculptors enshrine them, but poets seek the ordinary word. Carl Andre has said that in his poetry he avoids obscene language because it calls attention to itself too much, and because it is not yet sufficiently common. Along these same lines, one of the most interesting things the young dancers are doing is incorporating nondancer movements into their work. (Rose 1988: 68–69).

Отказ от модернистского субъекта, на смену которому приходит новый (анти)герой, отказ от традиционного повествования в пользу текста, организованного как перечень или серия, выбор профанного/заурядного как темы и сюжета письма, — все это переживается в Ленинграде столь же отчетливо и обостренно, как в Нью-Йорке. Разница состоит в том, что

подобная художественная жизнь в СССР чревата конфликтом с властями и преследованиями и тем самым героизирована, тогда как в США она интеллектуально востребована и модна, что, разумеется, не отменяет экзистенциальных рисков. Сопоставление «Подозрителя» с неодадаизмом и минимализмом не носит единичный характер, подобные аналогии можно провести с творчеством других, особенно московских художников и поэтов. Например, Георг Витте убедительно показывает общность поэзии Яна Сатуновского и *arte povera* (Witte 2024).

Выход литературы и искусства в реальность был одним из ключевых сюжетов французского «нового романа». Вот что писал его яркий представитель и теоретик Ален Роб-Грийе в 1956-м:

Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement. C'est là, en tous cas, ce qu'il a de plus remarquable. Et soudain cette évidence nous frappe avec une force contre laquelle nous ne pouvons plus rien. D'un seul coup toute la belle construction s'écroule : ouvrant les yeux à l'improviste, nous avons éprouvé, une fois de trop, le choc de cette réalité têtue dont nous faisons semblant d'être venus à bout. Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses *sont là*. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence. Toute notre littérature n'a pas encore réussi à entamer le plus petit coin, à en amollir le moindre courbe (Robbe-Grillet 1963: 18).

Опять-таки, этот художественный опыт мог быть близок Хвостенко, хотя ни Роб-Грийе, ни неодадаисты, ни минималисты не повлияли на становление подозревателя. Хвостенко наверняка знал в той или иной степени и о «новом романе», и о новом американском искусстве, однако по существу здесь может идти речь о типологическом сопоставлении. Тем удивительнее, что в разных частях света, независимо друг от друга писатели и художники работали с заурядным, нелинейным, непосредственно данным, конкретным. Среди знакомых и единомышленников Хвостенко единицы проявляли к этому интерес, именно они и были ближайшими друзьями, а, может быть, в некоторых отношениях даже прототипами подозревателя. Впрочем, то, как разворачивался этот масштабный конкретистский эксперимент, — сюжет для другой статьи.

Постоянство Хвостенко запечатлело его травматичный, но чрезвычайно значимый, самодостаточный и продуктивный художественный опыт первой половины 1960-х, создавший Хвостенко, эмигрировавшего в 1977-м, оставшимся самим собой в эмиграции и не изменившимся даже с возвращением в постсоветскую Россию. Подозритель был одним из первых героев, предвосхитивших дальнейшее развитие событий в 1970-е и позднее. Он был неукротим ни тогда, когда его пичкали препаратами в психиатрической клинике, ни уехав из СССР без надежд вновь увидеть своих близких и друзей, ни в эмиграции, ни вернувшись в новую Россию и став рок-звездой. Неоавангардистская документальность его проектов была опосредована традицией авангарда и Серебряного века и основана на художественном опыте современников. Подозритель не знал границ

между государствами и культурами. Присутствие, запечатленное в тексте, личный опыт, претворенный в художественном высказывании, десятилетиями обеспечивали его неуязвимость. Хвостенко сохранял постоянство, потому что даже в изолированном от современного искусства Ленинграде на правах постороннего и вредного советской системе элемента ему удалось стать в один ряд с художниками и писателями, работавшими в мировых художественных столицах. В этом амплуа он был человеком мира, и эмиграция не могла его изменить, поскольку, эмигрировав, он удивительным образом оказался в органичном для него художественном контексте. Его эмиграция произошла раньше, в 1965-м, когда он создал подозрителья и сам в известной мере стал им. Художник Вильям Бруй, хорошо знавший рыцаря *dolce far niente* особенно по парижскому житью-бытью, точно описал присущее его другу постоянство: Хвост «создал своего героя, свою формулу, свое видение, свое желание коммуникации с остальным миром» (Бруй 2005: 122).

ЛИТЕРАТУРА

- Бобышев Дмитрий. «Человекотекст. Трилогия». Книга первая «Я здесь». *Семь искусств* 12 (2014). (https://7iskusstv.com/2015/Nomer3_4/Bobyshev1.php).
- Бобышев Дмитрий. «Человекотекст. Трилогия». Книга вторая «Автопортрет в лицах». *Семь искусств* 1 (2016). (<https://7iskusstv.com/2016/Nomer1/Bobyshev1.php>).
- Бродский Иосиф. *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 2. Санкт-Петербург, 1997.
- Бруй В. П. «Фрагменты стенограммы частной беседы с Е. Н. Зарецкой». *Дети РА* 10 (2005). (<https://reading-hall.ru/publication.php?id=6523>).
- Виньковецкая Диана. «Единицы времени». *Звезда* 3 (2008).
- Волохонская-Певеар Л. Г. «В начале были песни...». *Про Хвоста. Книга воспоминаний об Алексее Хвостенко*. Москва, 2013 (<https://readli.net/chitat-online/?b=980747&pg=4>).
- Волохонский Анри, Хвостенко Алексей. *Берлога пчел*. Тверь, 2004.
- Горбовский Глеб. *Остывшие следы. Записки литератора*. Ленинград, 1991.
- Гробман Михаил. *Левиафан: дневники 1963–1971 гг.* Москва, 2002.
- Довлатов Сергей. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 3. Санкт-Петербург, 1999.
- Ефимов Игорь. «Памяти Бориса Вахтина». *Эхо* 11 (1984): 115–116.
- Иванов Борис. «Подорожник». Иванов Борис. *Собрание сочинений*. В 2 т. Т. 2. Москва, 2009: 13–78.
- Лужин Хельги. «К предыстории нонконформизма: круг на Боровой, Эрмитаж, группа “Петербург”». *Петербургские искусствоведческие тетради* 27 (2013): 111–135.
- Лягачев-Хельги Олег. «Опыт автобиографии: жизнь и творчество (часть первая)». *Петербургские искусствоведческие тетради* 48 (2018): 245–286.
- Михнов-Войтенко Евгений. *Записки. 1961–1969* (https://mikhnov-voitenko.ru/zap_61_69.htm).
- Морев Глеб. «Суд по указу: история осуждения и освобождения Иосифа Бродского (1962–1965)». *Звезда* 9 (2023): 236–250.
- Найман Анатолий. *Рассказы о Анне Ахматовой*. Москва, 1989.
- Найман Анатолий. *Славный конец бесславных поколений*. Москва, 1998.
- Никольская Татьяна. «Из воспоминаний об Иване Алексеевиче Лихачеве». Никольская Татьяна. *Авангард и окрестности*. Санкт-Петербург, 2002: 249–260.
- Никольская Татьяна. «Ранний Бродский: к истории посвящений и взаимовлияний». *Звезда* 5 (2018).
- Орлов Владимир. «С берегов неизвестно каких...» Построчный комментарий к стихотворению И. Бродского «На смерть друга». *Colta* 16 декабря 2021 г. (<https://www.colta.ru/>)

- articles/literature/29124-vladimir-orlov-stihotvorenie-na-smert-druga-iosif-brodskiy-postrochnyy-kommentariy).
- Орлов Владимир. «Сергей Чудаков и Иосиф Бродский: перекрестные рифмы судеб». *Звезда* 1 (2023).
- Орлов Владимир. «Чудаков. Анатомия. Физиология. Гигиена». *Знамя* 10 (2014). (<https://znamlit.ru/publication.php?id=5697>)
- Охотин Никита (публ.). «Освобождение [Документы о пересмотре “дела о туеядстве” Иосифа Бродского]». *Звезда* 5 (2000): 67–75.
- Про Хвоста. Книга воспоминаний про Алексея Хвостенко*. Москва, 2013.
- Розенблюм Ольга. «О “литературности”, “документализме” и “юридическом языке” записей суда над Бродским (стенограмма обсуждения доклада О. Розенблюм)». *Acta Samizdatica* 4 (2018): 249–279.
- Савицкий Станислав. «“Подозритель” Алексея Хвостенко: формирование нового героя». *Алексей Хвостенко и Ари Волохонский: тексты и контексты*. Сост. Илья Кукуй. Москва, 2024 (в печати).
- Самиздат Ленинграда: Литературная энциклопедия*. Под общей редакцией Д. Северюхина. Санкт-Петербург, 2003.
- Ставиская Аза. «Об Иване Алексеевиче Лихачеве». *Наследники Лозинского. Персоналии*, <https://web.archive.org/web/20140901050529/http://poezia.ru/nasperson.php?sid=15>
- Тименчик Роман. «Заметки о “Поэме без героя”». Ахматова Анна. *Поэма без героя*. Москва, 1989.
- Тименчик Роман. *Последний поэт: Ахматова в 1960-е*. В 2 т. Т. 1. Москва, 2014.
- Третьяков Николай. «В Павловском дворце сохранился дореволюционный запах». Интервью. *Русский журнал*. Дата публикации 7 июля 2003 г. (http://old.russ.ru/culture/vystavka/20030707_tretyakov.html)
- Хвостенко Алексей. «Максим». *Новое литературное обозрение* 2 (2005).
- Хвостенко Алексей. [«От редактора»]. *Эхо* 1 (1978).
- Хвостенко Алексей. «Письмо Алексея Хвостенко Валентину Герасименко. 7 июня 1962 г.» *Личный архив Павла Герасименко*. Опубликовано на его странице в Фейсбуке: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=7674063775942899&set=pcb.7674080275941249>
- Хвостенко Алексей. *Подозритель. Вторая книга Верны*. Париж, 1985.
- Шемякин в художественном ландшафте*. Санкт-Петербург, 2021 (http://samizdat.wiki/images/a/af/Шемякин_в_художественном_ландшафте.pdf
- Штерн, Людмила. *Бродский: Ося, Иосиф, Joseph*. Москва, 2001.
- Штерн Людмила. *Поэт без пьедестала. Воспоминания об Иосифе Бродском*. Москва, 2010.
- Groos Ulrieke, Dierk Höhne, Anja Richter, Anne Vieth (Hrsg). *dir die Menschen an! Das neuschliche Typenporträt in der Weimarer Zeit*. Stuttgart, 2023.
- Kantor-Kazovsky Lola. *Reinventing Jewish Art in the Age of Multiple Modernities: Michail Grobman and the Leviathan Group*. Leiden, Boston. 2022.
- Kukuljin Ilya. “The Poetry of Mikhail Sokovnin: An Aesthetic Opposition to the ‘Literature of Fact’ ”. *Documentary Aesthetics in the Long 1960s in Eastern Europe and Beyond*. Ed. by Clemens Günther and Matthias Schwartz. Leiden, Boston, 2024: 288–210.
- De Michelis Cesare, a cura di. *Poesia sovietica degli anni 1960*. Milano, 1971.
- Robbe-Grillet Alain. “Une voie pour le roman futur”. Robbe-Grillet Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, 1963.
- Rose Barbara. *Autocritique. Essays on Art and Anti-Art. 1963–1987*. New York, 1988.
- Tippner Anja. “The Trials of Documenting: Frida Vigdorova’s Notes of the Brodsky Court Proceedings”. *Documentary Aesthetics in the Long 1960s in Eastern Europe and Beyond*. Ed. by Clemens Günther and Matthias Schwartz. Leiden, Boston, 2024: 269–287.
- Witte Georg. “ ‘Instead of Approximate Precision — Precise Approximation’: Ian Satunovskii’s Poor Poetry”. *Documentary Aesthetics in the Long 1960s in Eastern Europe and Beyond*. Ed. by Clemens Günther and Matthias Schwartz. Leiden, Boston, 2024: 217–240.

REFERENCES

- Bobyshev Dmitrij. “Chelovekotekst. Trilogiya”. Kniga pervaya “YA zdes’”. *Sem’ iskusstv* 12 (2014). (https://7iskusstv.com/2015/Nomer3_4/Bobyshev1.php).
- Bobyshev Dmitrij. “Chelovekotekst. Trilogiya”. Kniga vtoraya “Avtoportret v lichah”. *Sem’ iskusstv* 1 (2016). (<https://7iskusstv.com/2016/Nomer1/Bobyshev1.php>).
- Brodskij Iosif. *Sobranie sochinenij*. V 7 t. T. 2. Sankt-Peterburg, 1997.
- Bruj V. P. “Fragmenty stenogrammy chastnoj besedy s E. N. Zareckoj”. *Deti RA* 10 (2005). (<https://reading-hall.ru/publication.php?id=6523>).
- De Michelis Cesare, a cura di. *Poesia sovietica degli anni 1960*. Milano, 1971.
- Dovlatov Sergej. *Sobranie sotchinenij*. V 4 t. T. 3. Sankt-Peterburg, 1999. Efimov Igor’. “Pamyati Borisa Vahtina”. *Ekho* 11 (1984): 115–116.
- Gorbovskij Gleb. *Ostyvshie sledy. Zapiski literatora*. Leningrad, 1991.
- Grobman Michail. *Leviafan: dnevniki 1963–1971 gg*. Moskva, 2002.
- Groos Ulrike, Dierk Höhne, Anja Richter, Anne Vieth (Hrsg). *Sieh Dir Die Menschen An. Das neuschliche Typenporträt in der Weimarer Zeit*. Stuttgart, 2023.
- Hvostenko Aleksej. “Maksim”. *Novoe literaturnoe obozrenie* 2 (2005).
- Hvostenko Aleksej. [“Ot redaktora”]. *Ekho* 1 (1978).
- Hvostenko Aleksej. “Pis’mo Alekseya Hvostenko Valentinu Gerasimenko. 7 iyunya 1962 g.” Lichnyj arhiv Pavla Gerasimenko. Opublikovano na ego stranice v Fejsbuke: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=7674063775942899&set=pcb.7674080275941249>
- Hvostenko Aleksej. *Podozritel’. Vtoraya kniga Verpy*. Parizh, 1985.
- Liagatchev-Khelgi Oleg. “Opyt avtomonografii: zhizn’ i tvortchestvo (tchast’ pervaja)”. *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi* 48 (2018): 245–286.
- Ivanov Boris. “Podonok”. Ivanov Boris. *Sobranie sochinenij*. V 2 t. T. 2. Moskva, 2009: 13–78.
- Kantor-Kazovsky Lola. *Reinventing Jewish Art in the Age of Multiple Modernities: Michail Grobman and the Leviathan Group*. Leiden, Boston. 2022.
- Kukulin Ilya. “The Poetry of Mikhail Sokovnin: An Aesthetic Opposition to the ‘Literature of Fact’”. *Documentary Aesthetics in the Long 1960s in Eastern Europe and Beyond*. Ed. by Clemens Günther and Matthias Schwartz. Leiden, Boston, 2024: 288–210.
- Liagatchev-Khelgi Oleg. “Opyt avtomonografii: zhizn’ i tvortchestvo (tchast’ pervaja)”. *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi* 48 (2018): 245–286.
- Luzhin Khelgi. “K predystorii nonkonformisma: krug na Borovoj, Ermitazh, gruppa “Peterburg”. *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi* 27 (2013): 111–135.
- Mikhnov-Vojtenko Evgenij. *Zapisi. 1961–1969* (https://mikhnov-voitenko.ru/zap_61_69.htm).
- Morev Gleb. “Sud po ukazu: istoriya osuzhdeniya i osvobozhdeniya Iosifa Brodskogo (1962–1965)”. *Zvezda* 9 (2023): 236–250.
- Najman Anatolij. *Rasskazy o Anne Ahmatovoj*. Moskva, 1989.
- Najman Anatolij. *Slavnyj konec besslavnyh pokolenij*. Moskva, 1998.
- Nikol’skaya Tat’yana. “Iz vospominanij ob Ivane Alekseeviche Lihacheve”. Nikol’skaya Tat’yana. *Avangard i okrestnosti*. Sankt-Peterburg, 2002: 249–260.
- Nikol’skaia Tat’yana. “Rannij Brodskij: k istoruu posviaschenij i vzaimovlijanij”. *Zvezda* 5 (2018).
- Okhotin Nikita (ed.). “Osvobozhdenie [Dokumenty o peresmotre “dela o runejadstve” Iosifa Brodskogo]”. Publikatsija N. G. Okhotina. *Zvezda* 5 (2000): 67–75.
- Orlov Vladimir. “S beregov neizvestno kakih...” Postrochnyj kommentarij k stihotvoreniyu I. Brodskogo “Na smert’ druga”. *Colta* 16 dekabrya 2021 g. (<https://www.colta.ru/articles/literature/29124-vladimir-orlov-stihotvorenje-na-smert-druga-iosif-brodskiy-postrochnyy-kommentarij>).
- Orlov Vladimir. “Sergej Chudakov i Iosif Brodskij: perekrestnye rifmy sudeb”. *Zvezda* 1(2023).
- Orlov Vladimir. «Chudakov. Anatomiya. Fiziologiya. Gigiena». *Znamya* 10 (2014). (<https://znam-lit.ru/publication.php?id=5697>)
- Pro Hvosta. Kniga vospominanij pro Alekseya Hvostenko*. Moskva, 2013.
- Robbe-Grillet Alain. “Une voie pour le roman futur”. Robbe-Grillet Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, 1963.

- Rose Barbara. *Autocritique. Essays on Art and Anti-Art. 1963–1987*. New York, 1988.
- Rozenblium Ol'ga. "O "literaturnosti", "dokumentalisme" i "juridicheskom jazyke" zapisej suda nad Brodskim (stenogramma obsuzhdenija doklada O. Rozenblium)". *Acta Samizdatica* 4 (2018): 249–279.
- Samizdat Leningrada: Literaturnaja entsiklopedija*. Pod obschej redaktsiej D. Severiukhina. Sankt-Peterburg, 2003.
- Savickij Stanislav. "Podozritel" Alekseya Hvostenko: formirovanie novogo geroya. *Aleksej Hvostenko i Anri Volohonskij: teksty i konteksty*. Sost. Il'ya Kukuj. Moskva, 2024 (v pečati).
- Staviskaja Aza. "Ob Ivane Alekseevitche Likhatcheve". *Nasledniki Lozinskogo. Personalii* (<https://web.archive.org/web/20140901050529/http://poezia.ru/nasperson.php?sid=15>).
- Timenchik Roman. *Poslednij poet: Ahmatova v 1960-e*. V 2 t. T. 1. Moskva, 2014.
- Timenchik Roman. "Zametki o 'Poeme bez geroya'". Ahmatova Anna. *Poema bez geroya*. Moskva, 1989.
- Tippner Anja. "The Trials of Documenting: Frida Vigdorova's Notes of the Brodsky Court Proceedings". *Documentary Aesthetics in the Long 1960s in Eastern Europe and Beyond*. Ed. by Clemens Günther and Matthias Schwartz. Leiden, Boston, 2024. P. 269–287.
- Tret'yakov Nikolaj. "V Pavlovskom dvorce sohranilsya dorevolucionnyj zapah". *Interv'yu. Russkij zhurnal*. Data publikacii 7 iyulya 2003 g. (http://old.russ.ru/culture/vystavka/20030707_tret'yakov.html)
- Shemyakin v hudozhestvennom landshafte*. Sankt-Peterburg, 2021 (http://samizdat.wiki/images/a/af/SHemyakin_v_hudozhestvennom_landshafte.pdf)
- Vinkovetskaia Diana. "Edinitsy vremeni". *Zvezda* 3 (2008).
- Volohonskaya-Pevear L. G. "V nachale byli pesni...". *Pro Hvosta. Kniga vospominanij ob Alekseje Hvostenko*. Moskva, 2013 (<https://readli.net/chitat-online/?b=980747&pg=4>).
- Volohonskij Anri, Hvostenko Aleksej. *Berloga pchel*. Tver', 2004.
- Witte Georg. "Instead of Approximate Precision — Precise Approximation": Ian Satunovskii's Poor Poetry". *Documentary Aesthetics in the Long 1960s in Eastern Europe and Beyond*. Ed. by Clemens Günther and Matthias Schwartz. Leiden, Boston, 2024: 217–240.

Станислав Савицки

ИДЕНТИТЕТ СУМЊИЧАВОГ И ЕМИГРАНСКО ИСКУСТВО АЛЕКСЕЈА ХВОСТЕНКА

Резиме

Бурна биографија Алексеја Хвостенка мало је променила њега самог. Алексеј Хвостенко, неоавангардиста, позни совјетски неконформиста, представник културне елите, који је страст за књижевношћу наследио од свог оца Лава Хвостенка, чувеног преводиоца и једног од оснивача прве енглеске школе у Лењинграду, деценијама је остао исти. Од средине 60-их година прошлог века у лењинградској и московској уметничкој средини, која ће касније бити названа андерграундом, био је познат као уметник и песник, надарен суптилним укусом и потпуно лишен друштвеног жара, интелектуалац, витез *dolce far niente*. Искуство емиграције, које је Хвостенко поделио са другим емигрантима трећег таласа — Јосифом Бродским, Анријем Волохонским, Александром Галичем, Едуардом Лимоновом, Михаилом Шемјакином, итд. — није никако нарушило интегритет ове личности која је живела према својим правилима и није „конзервирало“ овог аутора андерграунда из доба Хрушчова и Брежњева да остане познат само у свом окружењу. И у Паризу, и у Њујорку, и у Лондону, и по повратку у Санкт-Петербург 1990-их година, Хвостенко је са невероватном доследношћу остао исти онај Хвостенко, што његови пријатељи и савременици више пута истичу у својим мемоарима. Хвостенков емигрантски транзит представљао је трагање за могућношћу да настави да се бави књижевношћу, уметношћу и по-

зориштем којима се бавио од 1960-их година у Лењинграду и Москви пре него што је напустио СССР. На изненађујући начин, емиграција појачава његово неконформистичко искуство. У чланку се описује како је формиран овај самоуверени јунак касног совјетског доба: како је Алексеј Хвостенко, који је учио у класи редитеља Николаја Акимова, радио као асистент академика Јурија Кнорозова и променио неколико егзотичних послова, постао уметник и писац који нам је познат више од половине века.

Кључне речи: Алексеј Хвостенко, трећи талас емиграције, транзит, неконформистичка заједница, неоавангарда, перформативни текст, сумњичави.

Илья Кукуй

Университет Людвиг-Максимилиана, Мюнхен (Германия)
ilja.kukuj@lmu.de

Иља Кукуј

Ludwig-Maximilians-Universität Munich (Germany)
ilja.kukuj@lmu.de

«ВПИТЫВАЮ ИНФОРМАЦИЮ КАК ГУБКА»:
РАЗВЕРНУТЫЙ КОММЕНТАРИЙ К ОДНОМУ ВЕНСКОМУ
ПИСЬМУ КОНСТАНТИНА КУЗЬМИНСКОГО

“I ABSORB INFORMATION LIKE A SPONGE:”
AN EXTENDED COMMENTARY ON ONE VIENNESE
LETTER BY KONSTANTIN KUZ’MINSKY

Месяцы, проведенные поэтом Константином Кузьминским в Вене в 1975–1976 гг., решающим образом сформировали его личную картину западного мира и его обитателей, в особенности той его части и тех его представителей, которые имели непосредственное отношение к интересующему Кузьминского полю: современной неофициальной русской поэзии и изобразительному искусству, возможностям его пропагандирования и распространения и, конечно, собственным перспективам как поэта и культуртрегера. На материале одного неопубликованного письма в статье комментируются те вопросы, проблемы и темы, которые нашли отражение в переписке и прозе Кузьминского и характеризуют его личную ситуацию венского транзита.

Ключевые слова: советская эмиграция, неофициальная советская культура, Вена, Константин Кузьминский.

The months spent by the poet Konstantin Kuz’minsky in Vienna in 1975–1976 decisively shaped his picture of the Western world and its inhabitants, especially that part of it and its representatives who were directly related to the field of Kuz’minsky’s interest: contemporary unofficial Russian poetry and visual art, the possibilities of its propaganda and dissemination, and, of course, his own prospects as a poet and cultural critic. Using the material of one unpublished letter, the article comments on the issues, problems and themes that are reflected in Kuz’minsky’s correspondence and prose and characterise his personal situation in the Viennese transit.

Keywords: Soviet emigration, unofficial Soviet culture, Vienna, Konstantin Kuz’minsky.

К. К. Кузьминский — неустановленному лицу
18 августа 1975 года¹

Милдруг!

Запад есть запад. На западе нет общих проблем, есть проблемы частные. Существование ленинградских поэтов Западу неизвестно. Равно и художников. И не потому, что нет информации — была и информация, просто никому не интересно, за вычетом горсточки русистов, да и тем не очень (суди по Барбарам и прочим, это характерно). Интерес к России составляет примерно 0,5 процента от общего, если судить по журналам, газетам, разговорам. И это еще много. При том потоке информации, который заливает Запад, удивительно, что еще знают о существовании России, да и то благодаря одному человеку. Даже проститутка из ночного бара читала и смотрела фильм. Но на этом и заканчивается. За этот месяц в Вене я порядком поостыл и начал осматриваться. Всё это благодатнейший материал для моего романа. Пишу уже третий печатный лист (это за месяц), а впереди еще непечатый край впечатлений, фактов, информации, на сей раз уже о западных проблемах. Вена город провинциальный по образу жизни, я не говорю о туристах, и потому показательный. То, что не интересуется венцев, не интересуется всю Европу и большую часть Америки. А не интересуется их всё. Запад задыхается от переизбытка информации, от невероятного рынка товаров, от смещения проблем всех наций (а их, надобно сказать, в мире много).

Рядом с отелем на кладбище лежат в братской могиле Отто Скорцени и Теодор Герцель — и что? Скорцени хоронили при мне. Прах привезли из Мадрида, где он делал вид, что скрывался. Прах же Герцеля увезли в Израиль, оставили плиту и цветы. Никого это здесь не волнует, ни Скорцени, ни Герцель, ну, заметочка в пол-листа, а назавтра забыли. Кристине Онассис посвящаются 20 страниц журнала, а греку же Костаки — один столбец. Понятно? При этом всё издается, всё печатается, и никем не читается. Сюзаннина книжка пошла под нож, она выкупила 500 экземпляров друзьям на память. И это при ее имени. Русские поэты, малайские поэты, малоазийские поэты, буэно-айресские поэты популярны, как у нас Владимир Санги. В магазинах китайская спаржа, перепелиные яйца из Японии, португальские анчоусы, эквадорские фрукты, австралийское мясо, американские сигареты — Новый Вавилон, и то же в культуре. Я зашел купить настоящий афганский кинжал в малюсенький магазин на Марияхильфштрассе (своего рода Невский), мне предложили ножи: арабские, сирийские, треугольные индийские кинжалы, бумеранги, духовые трубки и тсантасы Южной Америки, китайские барабаны, масайские копья — всё это стоит копейки и никем не покупается. А ведь это тоже произведения

¹ Archive of Amherst Center for Russian Culture. Konstantin Kuzminsky Papers. Box 7. — Публикуется впервые.

КУЛЬТУРЫ! И здесь так со всем. Всё есть — и никому не нужно. Нужно и пощадить западного потребителя, не прибавлять ему забот, устал он — в Вене зарегистрировано 3000 художников, это не считая тех, что рисуют на тротуарах или просто не выставляются. В Париже их, соответственно, 30000. Вена ведь провинция. Магазины кистей и красок, какие мне и не снились, магазины репродукций — от открыточного формата до 2-х метров, половины, больше!, художников я и не знаю, магазины икон — я таких икон не видел, по письму и сохранности, магазины камней — шлифованные сибирские изумруды, американские лазуриты, африканские аметисты, уральские малахиты — стоят копейки, продаются шлифованные, граненые, оправленные, в породе — и всё это даже мне по средствам. По средствам здесь всё, но этого всего столько, что это уже не по средствам. И поэтому не берут. И встает вопрос — а что ты представляешь для Запада, нужен ли, и зачем. Твои проблемы — не его проблемы, твои беды — не его беды, и твое существование его не волнует. Здесь видишь воочию, что такое ПОТОК информации. И дай-то Бог влиться в него тонюсенькой струйкой, а заметят ли ее — Бог весть. Так что «не ходите, дети, в Африку!» Африке не до того. Здесь нужно иметь четыре головы, чтобы прожить. Не как-нибудь, как-нибудь можно везде, а как следует — это очень трудно. Профессия, специальность, вес. У меня это, слава Богу, художбно, но есть. У меня, слава Богу, хватает знакомой профессуры. Сейчас получил письмо от Джексона (который не сенатор), приглашает прочесть 1 (одну) лекцию в Йельском университете. И заплатить. Потом по прочим заведениям, и так далее. Но мне ЕСТЬ, о чём читать. В политике я не смыслю, да она всем здесь обрыдла, зато смыслю в поэтике. Кроме того, моя библиотека — в голове. Так что справлюсь. Плюс еще экскурсоводческий и лекционный опыт. А так, будь я только поэтом — издать книжечку за свой счет, купить пистолет (любой, здесь продаются все довоенные, как антиквариат, дуэльные и т. д., считается, что ими нельзя убить — в самом деле, не пойдет же гангстер с кремнёвым пистолетом на дело, а убить можно и утюгом) и, значит, застрелиться. Потому что более делать нечего. Машинистки здесь нужны, а поэты — нет. Но горят люди в Вене ярким пламенем. Развод прост, если один из супругов едет в Израиль. Там ему просто выдают справку, что он не женат. А разводиться в Вене или в Штатах хуже, чем в Союзе. Тянется до двух лет и стоит свыше 2000 долларов. Тут застряли мои друзья по этой причине. Редкостный умница Игорь, которого я вербую из матлингвистов в структуральные аналитики, он же яростно сопротивляется, сидит по этой причине в Вене и уже одичал. В благотворительных же организациях на это смотрят косо. Правда, не убивают, кормят, но собираются порядки изменить. Все благотворительные организации прекрасны, но я прирожденный толстовец, Толстой же опекает нашу братию дефективных — художников, поэтов, язычников, душевнобольных, не имеющих профессии и т. д. Жить можно, если не покупать афганских гинджалов и не ходить в ночные бары.

Вот, собственно, что я имею сообщить. Быт здесь налажен. Дают 50 австрийских шиллингов в день и койку или комнату (в зависимости от семейного положения), трамвайный или автобусный билет стоит 6 шиллингов, пачка сигарет не меньше 16, чашечка кофе 5.50, батон 10, курица 40, кино 25, газета 10–15, книги от 40 и выше, костюм 1500 (приличный, дает фонд), ботинки 200–500, афганский кинжал 250, тсанта (поддельная) 500, банка ананасов 12.50, мыло 7–10, перец зеленый 6 (штука), яблоки 1–2 (штука), банка сока 12.50 и так далее. Так что жить можно. Помогают в течение 2-х лет, ежели сам ни на что не годен. Потом передают в райсобес. Или как оно там называется.

Миша Шемякин не пример, а исключительный случай. При его невероятной работоспособности он пока работает из 27-ми процентов. Остальное берет галерея. Обязан сдавать столько-то работ в месяц. Притом пока всё еще как график. Но это за три года. Самовары здесь не нужны, равно и все прочее. Все книги есть в «Интербуке». Здесь нужны деньги, деньги и деньги. И умение их заработать. Я сейчас учусь. На интервью не заработаешь, дал одно в «Свенске дагбладет», общего характера, и всё. Пишу роман.

Вот так здесь живется. Должен сказать, неплохо. И жалеть не о чем. Ностальгия пока еще не ощущается, и у моих друзей ни у кого тоже.

Впитываю информацию как губка. Потом выдам. Проза идет.

Целую всех, всех, всех.

Константин Кузьминский

Вена, 18 августа

Хотэль цум Тюркен

* * *

Существование ленинградских поэтов Западу неизвестно. Равно и художников. — Поэт и культуртрегер Константин Константинович Кузьминский (1940–2015) до своей эмиграции в 1975 году был одной из виднейших фигур неофициальной литературной и художественной сцены Ленинграда. С конца 1950-х годов он принимал участие и организовывал поэтические чтения; ему принадлежат первые поэтические антологии неофициальной поэзии и прозы (*Антология советской патологии*, *Живое зеркало*, *Лепрозорий-23*), самиздатские сборники и подборки ленинградских поэтов (И. Бродский, Д. Бобышев, Г. Горбовский, О. Охупкин и др.); на квартире Кузьминского на бульваре Профсоюзов проходили выставки неофициальных художников и фотографов («Выставка 23-х», «Под парашютом»). Впоследствии, уже будучи в США, Кузьминский составил монументальную *Антологию новейшей русской поэзии у Голубой лагуны* в девяти книгах (1980–1986; далее в тексте как *Антология*)², значительное место в которой было уделено и художникам. Желание сделать подводную/подпольную часть культуры советского времени видимой было для Кузьмин-

² Ссылки на *Антологию* даются в тексте как АГЛ с указанием тома и страниц.

ского основным стимулом эмиграции — неделей позже комментируемого письма он пишет Роберту и Лесли Джексонам³ в США: «В эмиграции я себя не считаю, это просто творческая командировка на всю оставшуюся жизнь, для ознакомления с западной культурой и для ознакомления такой с культурой русской» (Кукуй 2022: 62).

...за вычетом горсточки русистов... — По сравнению со многими эмигрантами, Кузьминский обладал большим числом контактов с представителями европейского и американского академического мира, которые приезжали в Москву и Ленинград на стажировку и для которых Кузьминский служил своеобразным Вергилием по кругам ленинградского андеграунда. Большую роль здесь играло относительно хорошее владение английским: Кузьминский окончил первую в СССР школу с углубленным изучением английского языка (№ 213, набережная Фонтанки, 48)⁴. Он не без оснований рассчитывал на поддержку славистов: так, первой (и последней штатной) работой Кузьминского в США стал полугодичный контракт преподавателя английской (!) литературы в Техасском университете г. Остина, полученный благодаря профессору этого университета Сиднею Монасу, знакомому Кузьминского по Ленинграду. Места этого Кузьминский из-за своего поведения, не совместимого с нормами академического быта, быстро лишился, однако в течение следующих нескольких лет мог продолжать неоплачиваемую работу в рамках некоммерческого Института современной русской культуры у Голубой лагуны, основанного профессором того же университета Джоном Боултом (см. Боулт 2022а и 2022b). Институт дал имя *opus magnum* Кузьминского — его *Антологии*. Об университетской карьере Кузьминского см. Морс 2022.

...суди по Барбарам и прочим... — Барбара Хельдт, в первом замужестве Монтер (Barbara Heldt Monter), во время обучения в аспирантуре во второй половине шестидесятых училась по программе Фулбрайта в Москве и в Ленинграде познакомилась с Кузьминским. В 1972 году выпустила книгу *Kuz'ma Prutkov. The Art of Parody* (Mouton, 1972); одна из первых исследовательниц, начавших тему гендерных исследований и женского письма в России; перевела Каролину Павлову, автор монографии *Terrible Perfection: Women and Russian Literature* (Indiana University Press, 1987). Феминистские взгляды Барбары Монтер Кузьминскому были известны, что не помешало ему эпатировать корреспондентку в письме из Вены от 19 ноября 1975 г. следующими строками о своей предполагаемой поездке в Париж: «В Париже же сейчас делается целый ряд сборников и альманахов, в которых мне предлагают принять участие. Невзирая и феминизм и лиф-

³ О Р. Джексоне см. ниже.

⁴ Заведующим английской учебной частью работал Л. В. Хвостенко, сын которого, будущий поэт и певец Алексей Хвостенко, учился на класс младше Кузьминского. Об истории школы см. (Гришков и др. 2006).

чики (для тепла) я остался таким же мизогиним и ознаменую свое появление вышибанием всех баб из них, начиная с Виолетты Иверни, которая гениальная поэтесса»⁵. Об отражении «женского вопроса» в *Антологии Кузьминского* см. наблюдение Ивана Ахметьева: «При ярко выраженном интересе к женщинам как сексуальным объектам ККК скептически оценивал их способности к поэзии. Нельзя недооценивать здесь значительную долю поэты, но характерно, что исключения возникали в основном тогда, когда сексуальный и эстетический моменты совпадали (характерные примеры — Щапова, Медведева). В общем, ККК и политкорректность — несовместимы» (Ахметьев 2022: 545). Комментируемое замечание Кузьминского свидетельствует, в первую очередь, о его раздражении тем, что «трупоеды»-русисты занимаются околотитературными вопросами и не интересуются тем, чем должны интересоваться, — живыми поэтами. (Хотя интерес Монтер к Козьме Пруткову не мог не вызвать у Кузьминского одобрения.)

...удивительно, что еще знают о существовании России, да и то благодаря одному человеку. — Имеется в виду Б. Л. Пастернак и его роман *Доктор Живаго*, экранизация которого в 1965 году со звездным актерским составом (О. Шариф, Дж. Кристи, Дж. Чаплин, А. Гиннесс и др.) была колоссальным кассовым успехом. Пастернак наряду с Ахматовой входил в «интеллигентский» канон русской литературы, постоянно подвергавшийся Кузьминским контркультурной деконструкции. «Боже, какая ДУРА АА была, претенциозная и самовлюбленная! А не скажи, ни-ни, сложили уже образ мученицы, трех мужей пережившей! А стихи — блевантин банальный. Как и весь Пастернак после ‘Сестры’! Как и весь Мандельштам до воронежских: ан нет, нельзя: литературоведы утвердили!» (К. К. Кузьминский — Л. В. Лосеву. 24 декабря 1980. Цит. по: Клотц 2022: 322). См. также в романе *Hotel zum Тюркен*, над которым Кузьминский начал работу сразу по приезде в Вену: «Европа не обеднеет без русской культуры. Достоевского хватит еще лет на 30 (300?) профессорам Чикагского университета, Йейля и Сорбонны, а еще в запасе покойные Ахматова, Мандельштам, Пастернак. Что же пещься о живых, когда еще не все покойники съедены, а в России покойники — ой как питательны <...>» (Кузьминский 2013: 27).

Даже проститутка из ночного бара читала и смотрела фильм. — См. письмо Кузьминского художнику Льву Нусбергу, написанное в одно время с комментируемым письмом (август 1975): «Сегодня пойду к Кире Львовне Вольф, милейшей петербургской старушке, дочке и внучке издателей. Она поит меня чаем и ругает Вену, где она с 1920 года. Правда, жила еще в Берлине и Мюнхене. Вот и все мои знакомства, за вычетом четы

⁵ Amherst Center for Russian Culture. Konstantin Kuzminsky Papers. Box 7. (Не опубли.) Виолетта Исааковна Иверни, жена поэта Василия Бетаки, с 1974 по 1992 г. входила в редакцию журнала *Континент*.

профессоров из Риги, матлингвиста из Ленинграда⁶, журналистки Алены из Москвы⁷ и корреспондента ‘Свенске дагбладет’ Хоффера⁸. Да, еще Роз-Мари, моя переводчица⁹, и помолвленная парочка молодых венцев, которая сейчас в Греции. И еще чешка Кристина, блядь из ночного бара. Познакомились на улице, говорили по-английски. Год работает в борделе, зарабатывает средства на учебу по специальности химик-фармацевт. Валяется Джойс, не читаю. Купил детективов и секс-боевиков, скучно. Пишу роман» (Кукуй 2022: 46–47). Чешка Кристина неоднократно появляется на страницах романа *Hotel zum Тюркен* — текста, который Кузьминский пишет отчасти в пику роману Пастернака: «Я вот посмотрел Джойса и читать не стал. Что-то мне в нем не понравилось. Мне и Беккет не нравится, хотя его и переводил мой друг¹⁰. Друга своего я тоже читать не люблю — уж слишком это хорошо. Литература должна быть похуже. Что-нибудь вроде Микки Спиллейна. Вот кого я читаю с удовольствием! Или, скажем, Борис Пильняк. Правильно его расстреляли. Бориса Пастернака тоже читать невозможно. И еще многих» (Кузьминский 2013: 69–70). Линия бульварной литературы как эстетического ориентира является сквозной для всей венской переписки Кузьминского. См. письмо М. Шемякину от 21 сентября 1975 г.: «Мишенька, погибаю, читать нечего! Ну неужели хоть в Париже нет како-никако художественно-детективно-приключенческо-фантастической русской литературы? Каких-нибудь дешевых ‘пайпер-бэков’? Здесь меня спасает только работа и роман, который я с удовольствием перечитываю» (Кукуй 2022: 113). Здесь Кузьминский выступает в том числе как наследник русских формалистов, питавших интерес к «низким» жанрам (ср. приключенческий роман В. Шкловского и Вс. Иванова *Иприт*, увлечение Л. Гинзбург Натом Пинкертоном и др.).

За этот месяц в Вене я порядком поостыл и начал осматриваться. — Кузьминский прилетел в Вену 9 июля с борзой собакой, которую незадолго до отъезда подарил ему Лев Нусберг, с женой Эммой и с пишущей машинкой «Ундервуд» 1903 года, на которой были отпечатаны все его письма и первая редакция романа *Hotel zum Тюркен*.

Всё это благодатнейший материал для моего романа. — В романе *Hotel zum Тюркен* в гипертрофированной и свойственной Кузьминскому эпатажной форме нашли отражение многие реалии и действующие лица венского периода жизни автора. В то же время было бы неверно рассматри-

⁶ Обитатель отеля «Цум Тюркен» Игорь Шур. См. ниже.

⁷ См. (Кузьминский 2013: 96–99).

⁸ См. ниже.

⁹ Австрийская славистка Розмари Циглер, исследовательница русского авангарда, заинтересовавшаяся неофутуристическими опытами Кузьминского; переводила на немецкий его тексты и помогала ему до своего отъезда в Москву в контактах с западным академическим и литературным миром.

¹⁰ Переводчик и поэт Валерий Молот.

вать его исключительно как попытку создания русскоязычного эквивалента прозы Генри Миллера. Кузьминский попытался воплотить в романе те формальные приемы, которые до того разрабатывал в поэзии (в частности, в «поэме-конструкции» *Вавилонская башня*, 1967–1972), — многоязычие¹¹ и монтаж. Первый прием достигает своего апогея в четвертой части первого тома «De oude para Paul Kruger und la petit courtisane Popole-Poline», на первой странице которой Кузьминский использовал, по его собственному утверждению, 15 языков (Кукуй 2022: 121); второй — во втором томе «примечаний» к роману, над которым Кузьминский работал уже в эпоху интернета и активно задействовал метод копипаста. Подробнее об этом «хулиганском» романе, в центре которого стоит «русский писатель за границей» (Кукуй 2022: 62), см. статью В. Паризи в этом номере журнала.

Вена город провинциальный... — Лейтмотив провинциальной Вены проходит не только через письма Кузьминского, но и через весь эпистолярный, мемуарный и литературный корпус эмигрантской рефлексии. Кристиан Цендер анализирует в своей статье «Смещенный дейксис транзита: венские стихотворения Алексея Хвостенко» (см. в этом номере журнала) мотивы, по которым Ксении Муратовой, приехавшей в Вену двумя годами позже к только что эмигрировавшему Алексею Хвостенко, столица Австрии казалась «захудалым, грязным, тоскливым городом где-то на задворках Европы» (Муратова 2010: 144), и связывает это с транзитным опустошенным пространством Вены, противопоставленным культурному расцвету Парижа как конечной цели Хвостенко (и Муратовой). Кузьминский, также стремившийся в Париж, переводит это впечатление от Вены на весь западный мир, еще толком не встретившись с ним и формируя свое мнение на основе голосов других очевидцев. В письме Виктору Кривулину, включенному в роман *Hotel zum Тюркен* (глава «Пять писем поэтам»), герой романа (= сам автор) пишет: «кошмар. молчание. глухая провинция. но кормят — на убой (пока не убиёшься). в нью-йорке — джунгли, стонет бахчанян: на нем, на ровнере растут лимоны¹². жив волохонский. с ним хамелеон. жена его, скоринкина, пропала¹³. здесь пропадают все. не едзды сюда. и людям не веля: а то поедут!» (Кузьминский 2013: 240).

¹¹ Двухязычным является и заглавие романа, воспроизводящее начало названия отеля латиницей, а конец — кириллицей.

¹² Художник Вагрич Бахчанян и прозаик Аркадий Ровнер — два корреспондента Кузьминского в его венские месяцы. Бахчаняна Кузьминский надеялся видеть оформителем первого издания романа *Hotel zum Тюркен*. «Растут лимоны» — возможно, каламбурное обыгрывание фамилии Эдуарда Лимонова, которого Кузьминский причисляет к «московской группе в Нью-Йорке» (Кукуй 2022: 74)

¹³ Таинственный хамелеон (о котором, по-видимому, рассказал Кузьминскому в несохранившемся письме из Израиля поэт Анри Волохонский), присутствует почти в каждом письме Кузьминского Волохонскому (см. Кукуй 2002: 104, 136, 142). Алла Скоринкина — первая жена Волохонского, эмигрировавшая почти одновременно с Кузьминским, но в качестве «транзитной» остановки по пути в США выбравшая после Вены Рим, где и «пропала» (то есть не писала Кузьминскому).

То, что не интересует венцев, не интересует всю Европу и большую часть Америки. А не интересует их всё. — Кажущееся безразличие венцев к культурным богатствам австрийской столицы (которые для Кузьминского не ограничивались музеями, оперой и концертными залами, ни словом не упоминающимися в его переписке, и включали в себя также аттракционы Пратера, бордели, ночные клубы и комиссионные магазины — см. ниже) можно интерпретировать как одну из причин его отношения к Вене как провинциальному городу и общего разочарования Кузьминского в западном мире. Больше всего его потрясает доступность всего того, чего ему в Советском Союзе столь остро не хватало. Прежде всего это информация, которую нужно было добывать по крупицам и складывать в пазл при отсутствии большей части деталей. Владея английским, Кузьминский в Ленинграде находился в привилегированном положении по сравнению со многими своими коллегами и друзьями; существенную роль в формировании его представления о Западе играли контакты с аспирантами и профессорами, приезжавшими в СССР на стажировку и работу в архивах и библиотеках. Жадность советского интеллектуала до информации трудно переоценить, поэтому на Кузьминского произвела столь невыгодное впечатление вседоступность культурных богатств, эффект перепроизводства культуры как товара и результирующее отсюда безразличие потребителя. (В какой степени это соответствовало истине, предмет отдельного разговора.)

Отто Скорцени и Теодор Герцель... — Otto Skorzeny (1908–1975) — уроженец Вены, один из известнейших немецких диверсантов, офицер СС, организовавший в 1943 году освобождение из заключения и отправку в Мюнхен Бенито Муссолини; Theodor Herzl (1860–1904) — один из теоретиков и основателей сионизма; был похоронен в Вене, но по завещанию Герцля его останки были перевезены в Израиль вскоре после основания еврейского государства, в 1949 году.

Кристине Онассис посвящаются 20 страниц журнала, а греку же Костаки — один столбец. — Скандальное (при этом надо отметить, что скандальность была для Кузьминского скорее позитивной категорией) соседство на кладбище могил нацистского преступника и теоретика сионизма, по мнению Кузьминского, не пользуется у венской читательской публики таким же вниманием, как приезд Кристины Онассис, конкурировать с которой ее соотечественник Георгий Костаки, коллекционер русского авангарда, конечно же, не может¹⁴.

¹⁴ «Великий коллекционер искусства русского, поминаемый у Вознесенского 'Гостаки'-Костаки, самая темная лошадка на российском гипподроме подпольном!» — так именовал Г. Д. Костаки Кузьминский в своей Антологии (АГЛ-4Б: 125). От разговора о Костаки в интервью с Денисом Иоффе Кузьминский уклонился (см.: <https://www.netslova.ru/ioffe/kkk.html> — дата обращения 27.02.2024).

Сюзаннина книжка... — Особое впечатление на Кузьминского произвело то, что книга Сюзанны Масси *The Living Mirror: Five Young Poets from Leningrad* (Бродский, Кушнер, Соснора, Горбовский и Кузьминский), вышедшая в 1972 году в Нью-Йорке и Лондоне (Massie 1972), не пользовалась спросом, и автор должен был выкупать экземпляры для подарков друзьям: «Всё издаётся, всё печатается, и никем не читается». Именно встреча с американской писательницей Масси в Павловске в 1967 году послужила решающим толчком к эксцентричному собиранию Кузьминским поэтического архива и работе над антологиями. Не будучи удовлетворен книгой Масси, Кузьминский в начале 1970-х составил два тома своей антологии *Живое зеркало*, в которую, кроме него самого, входили уже 27 поэтов Ленинграда. Характерно, что, как позднее в случае с Г. Ковалевым и Антологией *У Голубой лагуны*, Кузьминский именуется Масси соавтором *Живого зеркала*, хотя непосредственного участия в ее составлении (как и «соавтор» Кузьминского Григорий Ковалев в работе над *Антологией*, см. ниже) она не принимала. Книга Масси стала для Кузьминского на Западе визитной карточкой и козырной картой. «Пятый пиит Санкт-Петербурга Константин Константинович Кузьминский», — так Кузьминский представлялся в письме Вагричу Бахчаняну от 26 августа (Кукуй 2022: 68). Сюзанна Масси приезжала в Вену повидать Кузьминского и сыграла решающую роль в том, что Кузьминский с женой и собакой в феврале 1976 года были приняты на ферму Толстовского фонда в штате Нью-Йорк (США), недалеко от дома Масси и ее мужа, писателя, журналиста и историка Ричарда Масси (1929–2019). Письма Кузьминского к Масси см.: Кукуй 2022.

Владимир Санги... — Владимир Михайлович Санги — советский писатель, член КПСС, секретарь Союза писателей СССР; представитель малого народа нивхов, основатель нивхской литературы и реформатор письменности. К Санги Кузьминский относился иронически (см. стихотворение «Путешествие в Афанасия Никитина»: «и пишет баллады владимир санги/напялив на член сапоги» — АГЛ-2Б: 386), однако отмечал, что поклонником Санги был Григорий Леонидович Ковалев (1939–1999) — слепой любитель поэзии из Ленинграда, друг и «учитель» Кузьминского, которого тот за безупречный вкус и обширные знания сделал соавтором своей *Антологии*.

Я зашел купить настоящий афганский кинжал... — См. начало письма Кузьминского А. Ровнеру и В. Андреевой (конец декабря 1975): «Будучи дошедши (доведен) до отчаяния, порезал вены, используя афганский кинжал. Жена откачала, пошел в сауну, Вену замело, потом ураган, стёкла все повыбиты, от телефона меня отключили, Шемякин звонит Эдику (Зеленину), я лежу (лижу раны), словом, всё в порядке» (Кукуй 2022: 171). О непосредственных причинах попытки суицида (не первой и не последней), связанных с отношениями с художником М. Шемякиным и отчаянии от несбывающихся ожиданий от эмиграции, см. ниже.

Марияхильфштрассе (Mariahilfer Straße) — самая большая торговая улица в центре Вены; в 1975 году еще не была пешеходной (была перестроена в 2013–2015 году), отсюда сопоставление с ленинградским «Бродвеем» — Невским проспектом.

тсантсы (цанцы) — высушенные человеческие головы, служившие военным трофеем у индейских племен Южной Америки. Стены последнего дома Кузьминского на границе штатов Нью-Йорк и Пенсильвания в городке Лордвилль (Кузьминский называл его «Божедомкой») были увешаны холодным оружием и африканскими масками, а пол заставлен африканской скульптурой. Письмо ясно показывает, что Кузьминским движет не столько частый в среде новоэмигрантов товарный шок (хотя и он имел место быть), сколько тот факт, что Кузьминский не делает большой разницы между продуктами духовной и материальной культуры. «А ведь это <ножи, маски и т. д.> тоже произведения КУЛЬТУРЫ!»

...«не ходите, дети, в Африку!» — цитата из стихотворения К. Чуковского «Бармалей» (1925). Одним из прототипов Бармаля, возможно, был В. Маяковский (см. Гаспаров 1992). Соотносил ли Кузьминский имя Бармаля со следующим пассажем из книги Чуковского *Футуристы*, которую он знал, неизвестно: «А московским кубо-футуристам нечего больше и сбрасывать. Они уже все с себя сбросили: букву ять, грамматику Кирпичникова, логику, психологию, эстетику, членораздельную речь, — визжат, верещать по-звериному: — Сорча, кроча, буга на вихроль! — Зю цю э спрум! — Беляматокийяй!»¹⁵ (Чуковский 1914: 98). Характерно, что в качестве Африки в письме Кузьминского выступает Европа. Ср. уже цитировавшийся отрывок из письма В. Кривулину: «не ездят ты сюда. и людям не вели: а то поедут!»

Сейчас получил письмо от Джексона (который не сенатор)... — Роберт Льюис Джексон — профессор славянских литератур и языков Университета Йель в 1954–2000 гг., знакомый Кузьминского по Ленинграду и один из его венских корреспондентов. Сенатор Генри Джексон на тот момент был известен Кузьминскому исключительно по знаменитой поправке Джексона-Веника, ограничивающей торговлю США со странами, препятствующими эмиграции (в первую очередь СССР). Спустя несколько недель сенатор Джексон сыграет важную роль в жизни Кузьминского, написав 10 сентября по просьбе Сюзанны Масси письмо в иммиграционную службу США с просьбой разрешить Кузьминскому — «one of the very fine poets from Leningrad and perhaps the best living authority on the Leningrad

¹⁵ Б. Гаспаров связывает это слово с именем Бармаля. Этим словом открывается книга почитаемого Кузьминским А. Крученых *Взорваль* (1913); цитируется также в книге И. Терентьева *Крученых грандиозарь* (1918). Обе книги Кузьминскому с высокой степенью вероятности были знакомы.

cultural scene» — въезд в США. Это письмо Кузьминский полностью включил в роман *Hotel zum Туркен* (Кузьминский 2013: 170) и носил с собой по Вене, предъявляя в случае необходимости доказать свой авторитет.

...моя библиотека — в голове. — За невероятную память Кузьминского называли в Ленинграде «бродячий магнитофон» (см. Трофименков 1990). Способность часами декламировать стихи наизусть помогла Кузьминскому не только в период транзита в Вене, но и позднее в США, так как его архив, отправленный весной 1975 года дипломатической почтой через голландское посольство в Москве в Израиль, застрял там на несколько лет. «Архивный» сюжет — одна из центральных тем венской переписки Кузьминского — на момент комментируемого письма был в будущем.

Плюс еще экскурсоводческий и лекционный опыт. — Одно время Кузьминский работал англоязычным экскурсоводом в Павловском дворце, где в 1967 году познакомился с Сюзанной Масси, а в 1966 году — с Генрихом Бёллем. В отличие от Масси, знакомство с Бёллем не получило развития. Письмо Кузьминского Бёллю из Вены см. Кукуй 2022: 84–89.

Машинистки здесь нужны, а поэты — нет. — Машинописные работы для Кузьминского в Ленинграде перед эмиграцией выполняла Наталья Лесниченко, которую познакомил с Кузьминским поэт и политическая активистка Юлия Вознесенская. Лесниченко Кузьминский назначил своей секретаршей и первое время в Вене надеялся, что она эмигрирует и сможет и далее помогать ему в работе. См. письмо Кузьминского Сюзанне Масси от 17 декабря 1975 года: «А я без секретарши погибаю, она уже стала нам родной в семье, и вдобавок у меня уже ноготь на пальце до мякоти сбит: одним пальцем же работаю!» (Кукуй 2022: 159). В этом же письме Кузьминский пишет об обстоятельствах предполагаемого выезда Лесниченко по еврейской линии через брак с поэтом Геннадием Гумом: «Он сирота, детдомовец, и поэтому в паспорте русский, хотя на самом деле — еврей. Он заказал приглашение в Израиль, но начинать надо моим методом: сначала в Канаду, а когда откажут — выложить израильское. Он поедет сам по себе, а она — ко мне. В Вене заявят, что они „сепарейтед“, и начнут развод» (там же). Впоследствии Кузьминский сыграл роковую роль в судьбе Лесниченко и Вознесенской, послав последней обычной почтой письмо с осуждением ее правозащитной деятельности и назвав в письме ряд имен, причастных к диссидентским акциям в Ленинграде. Аналогичное письмо Лесниченко было послано с оказией. Почта Вознесенской перлюстрировалась КГБ; ряд людей, в том числе Вознесенская и Лесниченко, были арестованы. Кузьминский свою вину в аресте Вознесенской и др. не признал (см. Кузьминский 2005), но большую часть времени в Остине посвятил переводу на английский дневника Вознесенской и уча-

стию в съемке одноименного телевизионного фильма о ней¹⁶. Материалы из дела Юлии Вознесенской и ее дневника были опубликованы Кузьминским в *Антологии* (том 5Б), в том числе письма Вознесенской Кузьминскому от 19 и 25 августа о его преступном легкомыслии и несвоевременности его писем (АГЛ-5Б: 367–370). Комментируемое письмо составлено с гораздо большей осторожностью: в нем не упоминаются ни имя адресата, ни имена «всех, всех, всех», которых он целует в конце.

Редкостный умница Игорь... — Игорь Шур, один из обитателей отеля «Цум Тюркен», впоследствии директор «пансиона мадам Кортус» на Хакенгассе 20–21, куда чету Кузьминских переселили из отеля в начале сентября.

Толстой же опекает нашу братию дефективных — художников, поэтов... — Поскольку Кузьминские не планировали лететь в Израиль, что не было редкостью, в Вене ими занимались не еврейские государственные и благотворительные организации, а Толстовский фонд. На попечении этого фонда Кузьминские оставались также и первые полгода в Америке до того, как переехали в Остин, где Кузьминский получил полугодовой преподавательский контракт.

Миша Шемякин... — С художником Михаилом Шемякиным Кузьминского связывала многолетняя дружба и совместные творческие проекты. Первым из них должен был стать журнал *Возрождение*, выходивший в Париже с 1949 года, редактором которого был князь Сергей Сергеевич Оболенский. Последний номер журнала вышел в 1974 году, и Шемякин планировал сделать из журнала литературно-художественный орган третьей волны русской эмиграции. Литературной частью журнала должен был заниматься Кузьминский, и значительная часть венской переписки второй половины сентября была посвящена обсуждению издательских планов с потенциальными авторами и самим Шемякиным, финансировавшим издание. Буквально через пару недель на этом проекте пришлось поставить крест: Оболенский, предполагавший вести в журнале богословский отдел, по словам Кузьминского, «прочитав Мамлеева, получил инфаркт» (Кукуй 2022: 98), и журнал возрожден не был. Сразу после этого возникла идея с альманахом, впоследствии реализовавшаяся в знаменитый литературно-художественный альманах *Аполлон-77*. Кузьминский предоставил в альманахе значительную часть литературных материалов, многие из которых был вынужден приводить по памяти. Однако с совместной работой возникли две проблемы. Первую Кузьминский озвучил в письме Аркадию

¹⁶ Yulia's Diary (США, 1980), режиссер Уильям Крэн (William Cran). В роли Юлии Вознесенской — Виктория Федорова; в роли Константина Кузьминского — Константин Кузьминский.

Ровнеру от 3 октября 1975 года: «Попытки сделать альманах силами Бокова и Черткова меня не привлекают, я привык сам по себе» (Кукуй 2022: 98) — Кузьминский рассчитывал, что над литературной частью альманаха будет работать единолично, и в данном случае не был заинтересован в соавторах¹⁷. Второй проблемой была невозможность поехать во Францию и делать альманах на месте: фремпасс Кузьминскому не выдавали, а лессе пассе¹⁸, воспетое впоследствии Алексеем Хвостенко в «Песне о собаке друга, проглотившей известные важные бумаги», не давало Кузьминскому возможности вернуться в Вену. Первоначальный энтузиазм в адрес Шемякина, выраженный в комментируемом письме Лесниченко, — *self made man*, тяжелым трудом добывающий себе хлеб и славу, невзирая на эксплуатацию жадными галеристами, — со временем сменяется разочарованием и раздражением, приводит к ссоре и даже к попытке самоубийства Кузьминского в конце декабря 1975 года: «Всё ждал: придет Шемякин из Штатов, отчитается, я поеду в Париж, и примемся за работу. Приехал Шемякин из Штатов, позвонил один раз, сообщил, что дал восемь интервью, пообщался с московской колонией, привез материалы, печатать их некому, сам же горит с выставкой. А я связан по рукам и ногам австрийской полицией, паспорта мне не дают, ‘нет’ не говорят, хожу, обиваю пороги, виза (в Америку) катастрофически близится к концу, а в Париже, похоже, меня не очень ждут... Толстовский фонд записал меня на январь на высылку, вот в таком состоянии я и сижу. Сил никаких нет бороться с этим роком (в лице полиции), остается подчиниться и ехать, как все. <...> Всё это меня огорчает до крайности. Месяц уже лежу, глядя в потолок и читая советскую литературу за неимением в Вене другой. И ничего не поделаешь — судьба эмигранта» (Письмо Кузьминского А. Ровнеру и В. Андреевой от 19 декабря 1975 г. — Кукуй 2022: 161–162).

Все книги есть в «Интербуке». — Магазин «Das Internationale Buch», располагавшийся на улице Грабен 29–29А, принадлежал издательству Коммунистической партии Австрии „Globus“ и специализировался на продаже литературы из СССР и Болгарии. Издательство просуществовало до 1993 года.

На интервью не заработаешь, дал одно в «Свенске дагбладет». — Напечатанным это интервью обнаружить не удалось. Журналист стокгольмской газеты *Svenska Dagbladet* Петер Хоффер появляется на страницах романа *Hotel zum Тюркен* (Кузьминский 2013: 77).

¹⁷ Кроме двух указанных выше фиктивных соавторств — Масси в *Живом зеркале* и Ковалева в *Голубой лагуне*, — следует отметить реальное соавторство Кузьминского с А. Очеретянским и Дж. Янечком в составлении сборника «Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия» (*Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 21. Wien, 1988)

¹⁸ Fremdenpass (нем.) — международный паспорт для лиц без гражданства; laissez-passer (фр.) — одноразовый документ для пересечения границы.

Пишу роман. — Роман *Hotel zum Тюркен* и переписка взаимно комментируют друг друга, являясь в то же время двумя зеркалами разной степени преломления той реальности, которую они отражают. Кузьминский зачастую писал (вернее, печатал) по несколько писем в неделю (иногда в день), неизбежно повторяясь в описании и оценке реалий. В процессе этого повторения, часто почти дословного, и одновременно сильного отстранения непосредственных впечатлений в романе, который Кузьминский пишет параллельно, происходил феномен своеобразного самокодирования: определенные идеологемы в буквальном смысле слова впечатывались в сознание, оставляя нестираемый след в венском тексте Кузьминского. Впоследствии то же самое произойдет на страницах *Антологии*, в которой идиосинкратический автокомментарий о литераторах и художниках занимает едва ли не большее место, чем сами поэтические тексты. В то же время роман и письма позволяют по-разному взглянуть на проблему гибридности жанров нон-фикш, которые практиковал Кузьминский и которые являются, на мой взгляд, одной из самых сильных сторон его литературного творчества, включающей в себя не только роман, но и «сопровождающие» его письма.

И жалеть не о чем. Ностальгия пока еще не ощущается, и у моих друзей ни у кого тоже. Впитываю информацию как губка. Потом выдам. — История венского транзита Константина Кузьминского — это история разочарования, несмотря на его оптимистичное утверждение в начале венской переписки: «Разочарования не наступило: я и не был очарован»¹⁹. Причины этого разочарования с одной стороны, предсказуемы — высокомерие в адрес Запада как средство преодоления первоначального культурного шока, объективные трудности в борьбе с австрийской бюрократией, неоправдавшиеся ожидания в реализации издательских планов и т. д. К чести Кузьминского надо сказать, что он не отчаялся и не стал идти на компромиссы, которые, возможно, могли бы решить ряд возникших проблем в его социализации, а сохранил органику собственной личности, что впоследствии помогло ему не только продолжать «впитывать в себя информацию, как губка», но и «выдать» ее, воздвигнув себе памятник в виде уникальной девятитомной *Антологии* — коллажного романа о любви ее составителя к персонажам своей книги²⁰ и русской поэзии в целом. И, вероятно, слова Кузьминского в письме Сюзанне Масси от 16 января 1975 года — «Я не жалею об этих полугода <sic!>, потраченных на акклиматизацию в иноязычной Вене. Тем легче будет в Америке» (Кукуй 2023) — были не только искренни, но и отражают роль того полугодичного транзита, ко-

¹⁹ Письмо Р. и Л. Джексонам от 25 августа 1977 года (Кукуй 2022: 62).

²⁰ См. слова одного из авторов *Антологии* писателя Юрия Милославского: «Это не Антология. Это — роман в форме антологии, и все мы, — или не мы? — герои его романа» (Милославский 1985: 320).

торый пришлось пережить Кузьминскому по пути в страну, которую он после своего приезда в феврале 1976 года уже не покидает.

Автор благодарит П. Казарновского, Н. Лесниченко, Г. Суперфина, О. Ханзена-Лёве и П. Чейгина за помощь в подготовке к публикации.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахметьев Иван. «К. К. Кузьминский и Москва. Предварительные выкладки». Кукуй Илья (сост.). *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его антология. Сборник исследований и материалов.* Москва; Бостон; Санкт-Петербург: Academic Studies Press; Библиороссика, 2022: 536–561.
- Боулт Джон. «‘Для него литература была жизнь’. Беседа Леонида Межибовского с Джоном Боултом 25 августа 2020 года». Кукуй Илья (сост.). *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его антология. Сборник исследований и материалов.* Москва; Бостон; Санкт-Петербург: Academic Studies Press; Библиороссика, 2022: 216–220.
- Боулт Джон. Вспоминая ККК. Видеолекция в рамках конференции «Вавилонская башня», 5–6 марта 2022, Санкт-Петербург. https://www.youtube.com/watch?v=_E84xbBEyGg (дата обращения 24.02.2024).
- Гаспаров Борис. «Мой до дыр». *Новое литературное обозрение* 1 (1992): 304–319.
- Гришков Олег и др. (сост.). *Первая английская*. [сборник архивных документов, воспоминаний и фотографий школы №213]. Санкт-Петербург: Диалог, 2006.
- Клотц Яков (сост., примеч., вступ. ст.). «Переписка Льва Лосева с Константином Кузьминским». Кукуй Илья (сост.). *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его антология. Сборник исследований и материалов.* Москва; Бостон; Санкт-Петербург: Academic Studies Press; Библиороссика, 2022: 281–335.
- Кузьминский Константин. «Дневник Юлии» и другие документы (2005). <https://kkk-pisma.kkk-bluelagoon.ru/YulVoz1.htm> (дата обращения 28.02.2024).
- Кузьминский Константин. *Hotel zum Tuerken. Вроде бы роман.* Том 1. Вена; Техас; Нью-Йорк; Куринохуйск (СПб.). Последний подвал, 1975–1999–2003–2013.
- Кукуй Илья (публ.). «На пути к Голубой Лагуне: письма Константина Кузьминского из Вены (август 1975 — январь 1976)». Кукуй Илья (сост.). *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его антология. Сборник исследований и материалов.* Москва; Бостон; Санкт-Петербург: Academic Studies Press; Библиороссика, 2022.
- Милославский Юрий. «Диалогоподобная беседа двух литераторов о еще трех (томах ‘Антологии Голубой Лагуны’ Константина К. Кузьминского: 2а, 4а и 4б)». *Мулета Б: Семейный альбом.* Париж, 1985: 318–326.
- Морс Энсли. «‘Профессоров, полагаю, надо вешать’: Константин Кузьминский как посредник между неофициальной культурой и американским академическим истеблишментом». Кукуй Илья (сост.). *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его антология. Сборник исследований и материалов.* Москва; Бостон; Санкт-Петербург: Academic Studies Press; Библиороссика, 2022: 182–215.
- Муратова Ксения. «К истории создания некоторых стихотворений А. Хвостенко 1970-х годов». *Про Хвоста.* Москва: Пробел-2000, 2010: 130–153.
- Трофименков Михаил. «Такелажник, поэт, ‘бродячий магнитофон’». *Смена.* 1990. 1 июня.
- Чуковский Корней. *Лица и маски.* Санкт-Петербург: Шиповник, 1914.
- Massie Suzanne. *The Living Mirror: Five Young Poets from Leningrad.* New York: Doubleday, 1972. — То же: London: Gollancz, 1972.

REFERENCES

- Ahmet'ev Ivan. "K. K. Kuz'minskij i Moskva. Predvaritel'nye vykladki". Kujuk Il'ya (sost.). *Na beregah Goluboj Laguny: Konstantin Kuz'minskij i ego antologiya. Sbornik issledovanij i materialov*. Moskva; Boston; Sankt-Peterburg: Academic Studies Press; Bibliorossika, 2022: 536–561.
- Boult Dzhon. "Dlya nego literatura byla zhizn'. Beseda Leonida Mezhibovskogo s Dzhonom Boultom 25 avgusta 2020 goda". Kujuk Il'ya (sost.). *Na beregah Goluboj Laguny: Konstantin Kuz'minskij i ego antologiya. Sbornik issledovanij i materialov*. Moskva; Boston; Sankt-Peterburg: Academic Studies Press; Bibliorossika, 2022: 216–220.
- Boult Dzhon. Vspominaya KKK. Videolekciya v ramkah konferencii "Vavilonskaya bashnya", 5–6 marta 2022, Sankt-Peterburg. https://www.youtube.com/watch?v=_E84xBEYgG (data obrashcheniya 24.02.2024).
- Chukovskij Kornej. *Lica i maski*. Sankt-Peterburg: Shipovnik, 1914.
- Gasparov Boris. "Moj do dyr". *Novoe literaturnoe obozrenie* 1 (1992): 304–319.
- Grishkov Oleg i dr. (sost.). *Pervaya anglijskaya: [sbornik arhivnyh dokumentov, vospominanij i fotografij shkoly № 213]*. Sankt-Peterburg: Dialog, 2006.
- Klotc Yakov (sost., primech., vstup. st.). "Perepiska L'va Loseva s Konstantinom Kuz'minskim". Kujuk Il'ya (sost.). *Na beregah Goluboj Laguny: Konstantin Kuz'minskij i ego antologiya. Sbornik issledovanij i materialov*. Moskva; Boston; Sankt-Peterburg: Academic Studies Press; Bibliorossika, 2022: 281–335.
- Kujuk Il'ya (publ.). "Na puti k Goluboj Lagune: pis'ma Konstantina Kuz'minskogo iz Veny (avgust 1975 — yanvar' 1976)". Kujuk Il'ya (sost.). *Na beregah Goluboj Laguny: Konstantin Kuz'minskij i ego antologiya. Sbornik issledovanij i materialov*. Moskva; Boston; Sankt-Peterburg: Academic Studies Press; Bibliorossika, 2022.
- Kuz'minskij Konstantin. "Dnevnik Yulii" i drugie dokumenty (2005). <https://kkk-pisma.kkk-bluelagoon.ru/YulVoz1.htm> (data obrashcheniya 28.02.2024).
- Kuz'minskij Konstantin. *Hotel zum Tyurken. Vrode by roman*. Tom 1. Vena; Tekhas; N'yu-Jork; Kurinohujsk (SPb.): Poslednij podval, 1975–1999–2003–2013.
- Massie Suzanne. *The Living Mirror: Five Young Poets from Leningrad*. New York: Doubleday, 1972. — То же: London: Gollancz, 1972.
- Miloslavskij Yuriy. "Dialogopodobnaya beseda dvuh literatorov o eshche trekh (tomah 'Antologii Goluboj Laguny' Konstantina K. Kuz'minskogo: 2a, 4a i 4b)". *Muleta B: Semejnyj al'bom*. Parizh, 1985: 318–326.
- Mors Enslī. "'Professorov, polagayu, nado veshat'": Konstantin Kuz'minskij kak posrednik mezhdū neoficial'noj kul'turoj i amerikanskim akademicheskim isteblishmentom". Kujuk Il'ya (sost.). *Na beregah Goluboj Laguny: Konstantin Kuz'minskij i ego antologiya. Sbornik issledovanij i materialov*. Moskva; Boston; Sankt-Peterburg: Academic Studies Press; Bibliorossika, 2022: 182–215.
- Muratova Kseniya. "K istorii sozdaniya nekotoryh stihotvorenij A. Hvostenko 1970-h godov". *Pro Hvosta*. Moskva: Probel-2000, 2010: 130–153.
- Trofimenkov Mihail. "Takelazhnik, poet, 'brodyachij magnitofon'". *Smena*. 1990. 1 iyunya.

Иља Кукџ

„УПИЈАМ ИНФОРМАЦИЈУ КАО СУНЂЕР“:
ОПШИРНИ КОМЕНТАР ЈЕДНОГ БЕЧКОГ ПИСМА
КОНСТАНТИНА КУЗМИНСКОГ

Резиме

Месеци које је песник Константин Кузмински провео у Бечу (1975–1976) пресудно су утицали на обликовање његове слике о западном свету и његовим итељима, а посебно

његовим представницима који су били директно везани за област интересовања Кузминског: савремену незваничну руску поезију и визуелне уметности, могућности њене пропаганде и ширења те, наравно, сопствене перспективе, како песника, тако и критичара културе. Користећи материјал једног необјављеног писма, чланак говори о питањима, проблемима и темама које се огледају у преписци и прози Кузминског, а такође и карактерише његову личну ситуацију у бечком транзиту.

Кључне речи: совјетска емиграција, незванична совјетска култура, Беч, Константин Кузмински.

Валентина Паризи
Университет Мачераты
valentina.parisi@unimc.it

Valentina Parisi
University of Macerata
valentina.parisi@unimc.it

ОБРАЗ «ВЕНЫ-БАВИЛОНА»
В РОМАНЕ *ХОТЭЛЬ ЦУМ ТЮРКЕН*
КОНСТАНТИНА КУЗЬМИНСКОГО

VIENNA AS BABYLON IN KONSTANTIN KUZMINSKY'S
NOVEL *HOTEL ZUM TÜRKEN*

В статье рассматривается метароман Константина Константиновича Кузьминского *Хотэль цум Тюркен* в контексте художественных и издательских стратегий третьей волны эмиграции. В частности, анализ сосредоточивается на образе «Вены-Вавилона», созданном автором посредством экспериментирования с многоязычием. На основе приведенных материалов показывается, как Кузьминский самостоятельно продолжал (и усиливал) некоторые общие тенденции отечественного андерграунда 1960–1970-х годов, такие как, например, тягу к коллажности. С другой стороны, роман Кузьминского вписывается в дискурс о бытии русского эмигранта, инициированный одним ярким представителем «забытого авангарда» начала XX века, а именно Валентином Парнахом, автором мемуара *Пансион Мобер*.

Ключевые слова: андерграунд, третья волна эмиграции, русская Вена, Константин Кузьминский, Валентин Парнах.

This article examines Konstantin Konstantinovich Kuzminsky's meta-novel *Hotel zum Türken* in the context of artistic and publishing strategies of the third wave of emigration. In particular, the analysis focuses on the image of “Vienna-Babylon” created by the author through experimentation with multilingualism. Drawing on textual evidences, this article shows how Kuzminsky independently continued (and strengthened) some general trends of the domestic underground of the 1960 and 1970s, such as the fascination with collage as a genre. On the other hand, Kuzminsky's novel seems to tie in with the discourse about life of Russian emigrants abroad, initiated by a prominent representative of the “forgotten avant-garde” of the beginning of the twentieth century, namely Valentin Parnakh, in his memoirs *Pension Maubert*.

Keywords: underground, third wave of emigration, Russian Vienna, Konstantin Kuzminsky, Valentin Parnakh.

В августе 1975 года Константин Константинович Кузьминский в письме из Вены к художнику-кинетисту Льву Нусбергу гордится недавней покупкой машины марки «Рено Гардини» за 60 долларов, отмечая при этом: «<...> но ездить не умею. Стоит. Нужны еще права, а с этим туго» (Кукуй 2022: 45). В принципе, новый эмигрант мог бы пользоваться водительскими услугами Коли, директора пансиона, где он жил, и объезжать город на его «Фольксвагене», «но ездить некогда, да и бензин дорог, — объясняет он: «Пишу роман. Уже три печатных листа, страниц 80, и конца ему не видно. Успех обеспечен, называется ‘Хотэль цум Тюркен’, купят все эмигранты. Материалу завал» (Кукуй 2022: 45–46).

В этом первом упоминании романа уже присутствуют все отличительные черты, которые мы находим также и в венской переписке Кузьминского: с одной стороны, невозможность (или нежелание?) более подробно ознакомиться с городом, который (хотя и временно) приютил его, а с другой — постепенный уход из жизни в литературу или, точнее, в лихорадочную попытку полностью растворить время жизни в творчестве. В связи с этим следует заметить, что Кузьминский начинает писать роман практически сразу же после своего прибытия: он прилетел из Ленинграда в Вену 9 июля 1975 года, а примерно через месяц у него уже накопилось страниц 80 текста. 11 сентября он сообщает своей знакомой Эстер Вейнгер: «Пишу уже третью часть романа. Перевалило за 4 печатных листа...» (Кукуй 2022: 58). Еще дней через 10: «Написано уже больше 100 страниц, у тебя только начало, а впереди еще как минимум 200» (там же: 94). А 17 октября, совершенно неожиданно, Кузьминский заявляет Михаилу Шемякину: «Роман-то ведь пора кончать. 180 страниц (еще 20 допишу и баста)» (там же: 113).

Отдельные этапы написания *Хотэль цум Тюркен* (далее *ХцТ*)¹ довольно легко восстанавливаются благодаря частным упоминаниям о нем в переписке из Вены: даже в изданных письмах, не исчерпывающих весь корпус корреспонденции (см. Кукуй 2022: 35–181), слово «роман» встречается 47 раз. Судя по этому материалу, ранняя фаза эмиграции для Кузьминского — это время интенсивной работы, обусловленной целым рядом внешних обстоятельств: во-первых известными трудностями с доставкой его архива из Израиля² и, следовательно, невозможностью выполнить ту задачу, с которой он отождествлял цель своей «творческой командировки»³ за границей, т. е. издавать непечатаемых в Советском Союзе авторов. С другой стороны, поэт взялся за прозу в надежде быстрого заработка, сопровождаемого неминуемой славой: «<...> действительно, за прозу платят лучше. Кроме того, писать её легче. В этом я сам сейчас убедился. Лежи

¹ В статье сохраняется изначальная авторская графика, используемая и в письмах из Вены, и в самом романе: в 2012 г. Кузьминский издал его окончательную версию.

² Об этом см. Кукуй 2022: 49.

³ Таким образом Кузьминский определил свой отъезд (перефразируя знаменитую фразу: «Мы не в изгнании, мы в послании»), см.: «В эмиграции я себя не считаю, это просто творческая командировка на всю оставшуюся жизнь» (Кукуй 2022: 62).

себе, выдумывай героев, а на Западе напечатают. На Западе всё можно напечатать. На Западе даже советскую литературу печатают и Джеймса Олдриджа⁴. Так неужели мой изысканный труд не будет оценен по достоинству?» (Кузьминский 2012: 68).

Это цитата уже не из переписки, а из второй части *ХцТ*. Роман Кузьминского можно считать метароманом (сам автор называл его «этаким стернианским антироманом», Кукуй 2022: 69), основанным не столько на быте текстового двойника автора в Вене, сколько на его размышлениях о том, как пишется сам текст. Иными словами, повествователь *ХцТ* — писатель-персонаж, выступающий в качестве автора того же самого произведения, которое мы читаем, т. е. романа *ХцТ*. Поэтому, если венская переписка, по определению Кукуя, воспринимается как «своеобразный эпистолярный роман, отражающий опыт автора» (Кукуй 2022: 36) в его новой ипостаси «писателя-эмигранта»⁵, то его «вроде бы роман» (так называет его сам Кузьминский в подзаголовке окончательной версии) часто является зеркальным отражением тех высказываний, которые мы находим в письмах к друзьям, хотя такое зеркало часто оказывается кривым. Поэтому параллельное чтение этих двух текстовых корпусов, романа и писем, которые писались практически одновременно, позволяет проследить превращение частной биографии в литературный факт. При этом следует отметить, что венская переписка Кузьминского с друзьями уже сама по себе является литературным фактом: именно на страницах писем он впервые формулирует свои взгляды на позицию советского поэта-эмигранта, более подробно и отрефлектированно развернутые в романе. Ведь сюжет *ХцТ*, как сам автор пишет своим корреспондентам Роберту и Лесли Джексонам, можно буквально изложить в четырех словах: «Русский писатель за границей» (Кукуй 2022: 62).

Впрочем, это устойчивое и вместе с тем условное и расплывчатое словосочетание, «за границей», у Кузьминского приобретает очень конкретное значение. В его романе австрийская столица сжимается до размеров отеля «Цум Тюркен», т. е. пансиона, принадлежащего некоей мадам Беттине и расположенного в девятнадцатом квартале Вены по адресу Peter-Jordan-Straße 76 (сейчас этот дом уже не существует). Воспоминания того периода изобилуют упоминаниями отеля «Цум Тюркен», потому что он был одной из тех гостиниц, в которых еврейские агентства Хиас (Hebrew Immigrant Aid Society) и Сохнут (Jewish Agency for Israel)⁶ размещали

⁴ Английский писатель и журналист австралийского происхождения Harold Edward James Aldridge (1918–2015).

⁵ С другой стороны, размышления других эмигрантов третьей волны позволяют поставить вопрос о возможности рассматривать эпистолярную продукцию Кузьминского как некую терапевтическую практику, попытку воссоединиться с собственной доэмигрантской идентичностью. См., например, у Зиновия Зиника: «Чтобы преодолеть это страшное ощущение потусторонности по отношению к самому себе, я стал писать письма» (Зиник 2011: 16).

⁶ О роли, сыгранной этими двумя организациями, см. Козлов 2023.

советских эмигрантов. Так, Василий Бетаки, знакомый Кузьминского, впоследствии сотрудник журнала *Континент*, в своем мемуаре *Снова Казанова* пишет: «Все эти ‘пансионы’, на самом деле полуотели-полукоммуналки, принадлежали одной и той же даме, безвозрастной, бесцветной, длинной и очкастой, которую звали фрау Беттина» (Бетаки 2011: 259).

Потом, уже в сентябре 1975 года, Кузьминского переселили в пансион Хортус на Хакенгассе 20 (переименованного Кузьминским в «Какенгассе», Кукуй 2022: 121). В отличие от отеля «Цум Тюркен», этот пансион существует до сих пор, однако превратился в шикарный бутик-отель. Тем не менее, именно отель «Цум Тюркен» дал роману его название — наверное, в силу своего восточного колорита. Автор часто жалеет о том, что Вена выглядит недостаточно западной: «В Эстонии в тысячу раз более Запад, чем здесь»⁷, — пишет Кузьминский в октябре парижанину Шемякину (Кукуй 2022: 45). А в четвёртой части романа мы читаем: «Ах, Австрия, Австрия! Австрия, где живут румыны, венгры и югославы, турки, греки и чехи, словаки, русины и русские, поляки, о цыганах я не говорю, цыгане живут везде» (Кузьминский 2012: 226).

Но, конечно, Кузьминский знал, что Вена не станет его постоянным местом жительства, а является лишь транзитным пунктом, своеобразным залом ожидания⁸. Вынужденное пребывание в Вене вызывало у него острое чувство нетерпения: «Ах, Мишенька, Мишенька, выбраться бы только из этого статуса ‘транзитного эмигранта’, такого можно было бы насочинить!» — жаловался он Шемякину (Кукуй 2022: 128). Вена была для него временным прибежищем, пустым местом, промежуточным пробелом, расположенным между двумя гораздо более значимыми пространствами — Петербургом его прошлой жизни и неизвестной локацией будущего. Этот переходный характер распространялся в романе и на сам пансион мадам Беттины, являвшийся, по словам Кузьминского, «преддверием Ближнего Востока и Дикого Запада» (Кузьминский 2012: 21). Здесь эмигранты останавливаются только для того, чтобы потом продолжить поездку к их настоящему пункту назначения: «<...> лежат эмигранты на койках в отелях, волокут их поезда, самолёты и пароходы — кто в Австралию, кто в Канаду, кто и вправду в Израиль (есть же идиоты!), иным и в Вене неплохо» (Кузьминский 2012: 27).

⁷ Первые впечатления от Вены Иосифа Бродского фильтровались через призму советской Прибалтики: «Сначала [Вена] похожа на Литву (от аэропорта до Вильнюса). Потом — слишком для Литвы промышленно. Потом ясно, что планировка все-таки Восточно-Европейская. Похоже на все прибалтийские столицы. На Ленинград непохоже ничуть. Впрочем, это окраина, а все окраины одинаковы» (Желнов 2015).

⁸ Так, согласно его жене Елене, воспринимал Вену и Сергей Довлатов: «Вена была промежуточным пунктом, предпоследней остановкой по дороге в Америку. И если для кого-то пребывание в Вене было моментом мучительных раздумий о том, какое принять решение, куда ехать, в какую часть света, то для Довлатова колебаний не было. Он ехал ‘воссоединиться’» (Довлатов 1999: 107).

Из очень немногих приезжих из Советского Союза, которые пустили корни в Австрии⁹, можно назвать Елизавету Аркадьевну Мнацаканову, прилетевшую в Вену 22 апреля 1975 года¹⁰. С ней Кузьминский пересекался (но без знакомства)¹¹ именно в пансионе Кортус». Но для поэтессы-музыковеда Вена была в первую очередь городом ее любимых композиторов (Моцарта и Гайдна) и ее не менее любимых авангардных поэтов, принадлежавших к так называемой «Венской группе» (Герхард Рюм и Ханс К. Артманн). Во-вторых, Мнацаканова прекрасно владела немецким, чего, конечно, нельзя сказать о Кузьминском. Будучи «англофилом»¹², он страдал в Вене не только от языковой изоляции, но и от недостатка чтения. «Мишенька, — пишет Кузьминский Шемякину в октябре, — погибаю, читать нечего! Ну неужели хоть в Париже нет како-никако художественно-детективно-приключенческо-фантастической русской литературы? Каких-нибудь дешевых пайпер-бэков?» (Кукуй 2022: 113).

Из-за неимения книг, отвечавших его потребностям, поэт доходит до парадоксального решения: он сам должен писать, чтобы иметь какой-нибудь текст, который он мог бы читать. Как он пишет Шемякину: «Здесь меня спасает роман, который я с удовольствием перечитываю» (Кукуй 2022: 113). Ещё в письме к Вейнгер от 11 сентября Кузьминский назвал работу над текстом своей единственной радостью. С того момента он полностью погрузился в творческий процесс. «Страшные дела, Анри, я погряз в делах. Из дома не вылезая второй месяц, лежу и печатаю на машинке, ноготь на пальце уже до мяса сколотил, а на улицу не хочется», — сообщает

⁹ Вспомним редактора самиздатского журнала 37 и представителя НТС в Австрии Льва Рудкевича, проводившего у себя на квартире в Вене литературно-политические семинары (Ефимова 2019), или художника Василия Ситникова, который перед новым переездом в Нью-Йорк «застрлял на пять лет в австрийской деревне» (Воробьев 2011). Кузьминский сблизился с этим культовым представителем московского андерграунда в Вене, а позднее в 2009 году составил о нем книгу под заглавием *Житие Василь Яклеча Ситникова, написанное и нарисованное им самим*.

¹⁰ В мае-июне 1975 года Мнацаканова проживала вместе с сыном в пансионе Кортус, как указано на рукописи ее композиции «Антон Чехов», которая потом была опубликована в переработанном виде в альманахе *Аполлон-77*, вышедшем в Париже под редакцией Шемякина. Позднее Мнацаканова (вместе с Кузьминским) была среди *Cuadrillas* («предсталителей») парижского журнала *Мулета*, который опубликовал первые две части *ХцТ*. Кузьминский включил текст Мнацакановой *Алексей Михайлович русских сновидений* в том 2а своей антологии.

¹¹ 19 ноября 1980 из Вены Мнацаканова пишет Кузьминскому (в ответе на его письмо от 12 ноября 1980, в котором он предлагал ей прислать ему материалы на третий том антологии *У голубой Лагуны*: «Да, конечно, мы могли бы 5 лет назад встретиться в Вене, тем более, что мы жили в одном и том же пансионе! Вы, по-моему, жили внизу. Мы же с сыном помещались на самом верху, в №28. Но я и вообще-то трудно вступаю в контакты, а тут еще такая трудная пора была! Да мы вскоре и выехали из пансиона».

¹² Кузьминский окончил первую в СССР школу с углубленным изучением английского языка. Как пишет И. Кукуй, «относительно свободное по советским меркам владение английским позволяло ему не только участвовать в работе знаменитого в Ленинграде переводческого семинара Т. Г. Гнедич и одно время быть ее литературным секретарем, но и поддерживать активную связь с западными исследователями и литераторами» (Кукуй 2022: 14).

Кузьминский Анри Волохонскому 3 октября (Кукуй 2022: 103). И действительно, в отличие от других советских эмигрантов, бывших в восторге от Шёнбрунна и от венских кафе¹², Кузьминский имел весьма ограниченное и специфическое знание о городе: «Когда приезжал Миша <т. е. Шемякин. — В. П.>, прошли мы по всем кабакам, борделям и прочему, больше уже не хочется» (Кукуй 2022: 103).

Естественным образом роман Кузьминского не изобилует впечатлениями от имперского облика столицы. Из немногих упомянутых венских реалий можно назвать Пратер с его разнообразными аттракционами¹³, кафе «Хавелка» (Hawelka), где герой сидит и пишет, чувствуя себя «Хемингваем» (Кузьминский 2012: 112), Hugo-Wolf-Park, расположенный за отелем «Цум Тюркен», место ежедневных прогулок с борзой Негой, и, конечно, сам отель. Роман начинается с обращения к хозяйке отеля («О мадам Беттина!»), как гомерические поэмы начинались с традиционного обращения к Музе. И действительно, пансион Беттины является не только конкретным местом, из которого раздаётся голос «писателя-эмигранта», но и неисчерпаемый источник вдохновения. Своеобразная вербальная ткань, составляющая *ХиТ*, представляет собой вариацию на тему Вавилонского смешения языков, испытанного автором в пансионе Беттины и переработанного им согласно законам произвола и глоссолалии.

Главную роль, которую Кузьминский отводит в своём романе пансиону Беттины, позволяет сравнить *ХиТ* с другим текстом, явившимся основополагающим для «пансионного» дискурса русской эмигрантской литературы XX века, предположительную траекторию которого можно было бы протянуть от *Машеньки* Владимира Набокова до *Эдички* Эдуарда Лимонова. Я имею в виду мемуар *Пансион Мобер*, написанный поэтом Валентином Парнахом в 1920-е годы и изданный лишь в 2005 году Павлом Нерлером (Парнах 2005). Двоюродный брат поэтессы Софии Парнок, представитель так называемого «забытого авангарда» (Кузьминский был одним из составителей одноименного сборника, в который вошла и справка о Парнахе), Парнах, удрученный антисемитизмом своих соотечественников (см. Парнах 2005: 9), уехал из России во время Первой Мировой войны. После долгих скитаний по Палестине и по Европе он поселился в Париже, где и оставался до 1922 года¹⁴. Там он проживал в Латинском квартале в частном пансионе, экзотический колорит которого сильно напоминает отель «Цум Тюркен».

Так, ежедневный ритуал совместного обеда в пансионе Парнах живописует следующим образом:

¹³ Пратер упоминается тоже автором *Школы для дураков*: «Пратер великолепный, мы просаживали там большие суммы с друзьями-эмигрантами, потому что в то время Вена была перевалочным пунктом для так называемой еврейской эмиграции из Советского Союза...» (Метелица 2016).

¹⁴ После возвращения из эмиграции в Москву в 1922 году Парнах, танцор и хореограф, сотрудничал в Москве с Всеволодом Мейерхольдом и создал в СССР первый экспериментальный джаз-банд (См. Мислер 2011: 352–361).

Раздался обеденный звонок. Один за другим, со всех этажей жильцы двинулись в столовую. Мало-помалу конец стола заняли целые орды студентов: мексиканцы, аргентинцы, чилийцы, перуанцы, боливийцы, парагвайцы, уругвайцы, венесуэльцы, колумбийцы, гватемальцы, бразильцы (метисы, полуйспанцы, полуиндейцы, полупортугальцы, мулаты, квартироны) <...> В пансионе Мобер были представлены почти все страны. (Парнах 2005: 17)

Сравним с описанием гостей пансиона Беттины в романе Кузьминского:

...болгары и арабы, алжирцы, китайцы и вьетнамцы, некоторое количество негров, евреи по рождению и выехавшие из Израиля, курды и айсоры, японцы, и все они бойко болтают на языках фортран и кобол, эзоповом языке, эсперанто и беш-де-мере. В этой маленькой центрально-европейской впадинке, огороженной Альпами трансильванскими, итальянскими и швейцарскими, Тиродем и Татрами, в среднем течении жёлто-илистого Дуная, — лютеране и католики, православные, униаты, иудаисты и язычники, образовали новый Вавилон... (Кузьминский 2012: 226).

Образ Вавилонской башни был чрезвычайно важен для Кузьминского. Именно так называется своеобразная «поэма-конструкция», над которой он работал с 1967 по 1972 год и конструктивным принципом которой выступает многоязычие¹⁵. Связь между поэмой и романом подчеркивает сам автор, когда в своей антологии пишет о том, что «...‘Башня’ являет собой жесткую конструкцию, коей я недоволен, что и пытался преодолеть в своем ‘Биробиджане’ и более — в романе ‘Хотэль цум Тюркен’» (Кузьминский 2006). Среди строителей этой новой эмигрантской башни есть, конечно, и много евреев. Вопрос о совместимости русской и еврейской идентичностей, столь болезненный для Парнаха, затрагивается также в *ХиТ*, хотя совсем в другом духе. Если Парнах, раздробленный «...между Россией и Францией. Между Россией и евреями» (Парнах 2005: 82), пафосно сравнивает себя с богом Озирисом, изрубленным на куски, у Кузьминского вопрос о том, кто является настоящим евреем, приобретает скорее иронические, парадоксальные нюансы:

Разобраться, ху из них ху, затруднительно — Иосифа Бродского еврейские издатели считают русским поэтом, в то время как Каплана, почему-то — еврейским художником, еврейские рассказы Бабеля — образчик русской прозы, мною любимый Давид Фридман — американский еврей — кто он? Пишет по-английски, в то время, как я — по-русски, так и живём. Пока в Советском Союзе, каждому ясно, кто еврей, а по выезде в Европу имеет быть некоторая путаница. Еврей я, или нет? кто может это понять? и нужно ли понимать, когда даже король дании нацепил жёлтый могоендовид, а с ним 10.000 датчан — всё население дании? (Кузьминский 2003: 17)

Кроме того, и Кузьминский, и Парнах, чтобы описать ситуацию поэта-эмигранта, прибегают к метафоре потустороннего бытия. В *Пансионе Мобер* Парнах пишет, что в Париже он «пребывал в некоем посмертном мире»

¹⁵ Ср.: «‘Башня’ писана стихами и многими языками, которых я, как, впрочем, и русский, мало знаю» (Кузьминский 2006).

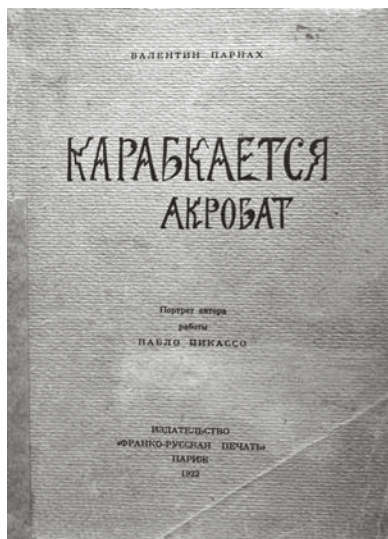
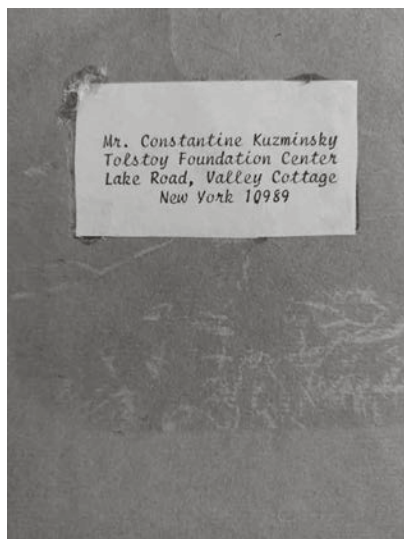
(Парнах 2005: 62). Быт эмигранта является для него словно продолжением того смутного существования, которое он вёл в Петербурге перед отъездом: «В Петербурге я давно привык жить, как тень. Я жил, как тень, и здесь в Париже. Далеко от русских, и от евреев, от всего мира. Иногда я жил так, как будто уже умер» (Парнах 2005: 57). В свою очередь Кузьминский в одном из «пяти писем поэтам», составляющих одну из глав романа¹⁶, объясняет Виктору Ширали: «На Западе — пойми! — загробный мир. И там жить можно. Скорее, доживать» (Кузьминский 2003: 232). А в письме, посланном Сюзанне Масси из Вены, сообщает: «Я же потратил эти пять месяцев в потустороннем мире на выцарапывание архива» (Кукуй 2022: 157).

Но ещё более поразительным является тот факт, что оба поэта постоянно прибегают к многоязычию. В *ХцТ* глоссолоалия является чуть ли не важнейшим риторическим приемом, но и в *Пансионе Мобер* мы найдём подобные фрагменты: «О, ночь! Nüz, nox, noches, notte, night, Nacht, laïla, leïla! ‘Ω νύξ μελαίνα, χρισέων ἀστρών τροφή!» <...> Еврейский и греческий миры сливались в едином счастье, в звуке Пардес, παράδεισος, Парадиз. Рай. Это был Ган-Эдем, Сад Эдем. В лиловое небо возносился пальмариум. Стадо слонов? Нет, лес пальм. Пальма-Мария, Мария де лас Пальмас. Пальма-Тамар-Тамара!» (Парнах 2005: 61). Можно предположить, что для еврея Парнаха многоязычие было способом преодолеть «ту страшную силу, которая так жестоко связывает меня с Россией» (Парнах 2005: 29), т. е. русский язык. «Писать по-русски? Не преступление ли это против гонимых Россией евреев?» — размышляет Парнах в Париже (Парнах 2005: 29). Не случайно увлечение джаз-музыкой объясняется именно стремлением поэта к универсальному языку, который реализуется уже не через слово.

Общие элементы, присутствующие и в *Пансионе Мобер*, и в *ХцТ*, заставляют поставить вопрос, знал ли Кузьминский о существовании воспоминаний Парнаха. Нет сомнений в том, что со стихами Парнаха Кузьминский был знаком: уже в Америке он участвовал в составлении сборника *Забитый авангард*, который включал в себя биографическую справку о Парнахе. Кроме того, во время своего пребывания на ферме Толстовского фонда в Вэлли-Коттидж с февраля по август 1976 года, Кузьминский «апроприровал» себе экземпляр сборника Парнаха *Карабкается акробат*, принадлежавший библиотеке Толстовского фонда. Как указывает ex libris, он предположительно «спасал» его при одной из периодических «чисток» авангардной литературы — кажется, младшая дочь Льва Николаевича не особенно любила её¹⁷. Вполне возможно, что творческое наследие забытого поэта, который в 1922 году вернулся в Москву, возбудило интерес Кузьминского как исследователя исторического авангарда.

¹⁶ Сначала число поэтов и писем должно быть намного большим, ср. «Я свой роман уже дописываю, заключаю 4-ю часть письмами к 14-ти поэтам» (Кукуй 2022: 171).

¹⁷ Сам Кузьминский так описал эту процедуру: «Просидел полгода на Толстовской ферме, каталогизировал библиотеку у этой старой идиотки Толстой. Иммигранты приезжали, сдавали свои библиотеки. Она брала только собрания сочинений — классику. Все



Тем не менее, следует отметить огромную разницу в темпераментах двух писателей-эмигрантов. Хотя поэт-танцор Парнах действительно грезил о том, как из «совокупления»¹⁸ гласных и согласных рождается новый всемирный язык, и был обвинён парижской газетой *Общее дело* в порнографии, так как он посвятил два стихотворения из *Карабкается акробат* «фаллическому ритму»¹⁹, тем не менее он никогда не стремился к явному эпатажу, в то время, как Кузьминский не скрывал, что большей частью *ХцТ* был написан «с применением всех методов хулиганства» (Кукуй 2022: 83), чтобы вызвать негодование среди эмигрантов²⁰.

В связи с этим интересно проследить, как во второй, наиболее «нецензурной» части романа писатель-персонаж внезапно рвёт ткань повествова-

остальные лишние книги закапывались в землю. Вывозить дорого. Я там на свалке распотрошил много потрясающих изданий. А графуня единожды вызвала меня на аудиенцию... «Вы футурист? Я футуристов не люблю. Не читаю». Как в 17-м году не читала, так и в 76-м продолжала не читать...», Кузьминский 2006. Ср. и в романе: «На ферму свозили библиотеки отлучившихся в этом мире русских эмигрантов различных волн, наследники которых в книгах не нуждались. Старуха Толстая распорядилась с русской литературой по-своейски — оставляли лишь кондовую классику, всё остальное закапывали в землю прямо на ферме» (Кузьминский 2012: 265).

¹⁸ Ср.: «Разве вы не видите? В море кишат языки и наречия, рождаются, объединяются в обольстительных сочетаниях, в этом мире ячеек и молекул. Сверкают и звучат. Приставки прижимаются к корням слов, корни сплетаются, слоги строятся и совокупляются, окончания завершают наслаждение. Согласные переплелись, как щупальцы» (Парнах 2005: 64).

¹⁹ «Мужского семени забил потоп...»; «Кишели фалусами города». Эти два стихотворения, уничтоженные по распоряжению издателя, были восстановлены Андреем Устиновым и Леонидом Ливаком, см. Ливак-Устинов 2014: 355.

²⁰ См. письмо от 25 августа 1975 г. из Вены Р. и Л. Джексонам: «Я свой роман заканчиваю, и будет он весьма не по зубам ценителям нашим <...> Проза идет ядреная, в матеремат. Боюсь, что за этот роман меня и на Западе посадят. Уж больно хулиганский» (Кукуй 2022: 63).

ния, чтобы открыто опровергнуть реальность неправдоподобно колоссальных эпизодов разврата, которые он только что описал: «...вот и пишу роман в надежде заработать, уснащаю его сексом, сценами непристой, мордобоями и попойками, а на самом деле что — на самом деле рутинка, курица на три дня за 40 шиллингов и болгарские сигареты, высланные мамой или любовницей» (Кузьминский 2012: 88). Ведь, как сам Кузьминский не раз пишет своим адресатам, один из его литературных предшественников, с которым он декларативно вступает в диалог, — это Лоренс Стерн и его *Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена*. Именно из Стерна Кузьминский заимствует некоторые признаки метаромана как жанра, в том числе автокомментирование процесса творчества, а также пространственно-временную свободу, возникшую «в результате ослабления миметических мотивов текста» (Липовецкий 1997: 46).

Имя Стерна встречается и в первой части романа, когда рассказчик будто бы отклоняется от основного хода повествования и помещает более поздний «бранный» фрагмент, в котором сводит счёты с некоторыми представителями эмигрантской печати, в разной степени вовлеченными в процесс издания *ХцТ* и других сочинений Кузьминского, — с редакторами израильских журналов *22* и *Время и мы* Рафаилом Нудельманом и Виктором Перельманом, а также с основателем парижского журнала *Континент* Владимиром Максимовым. Сам поэт завершает эту «агрессию-дигрессию» замечанием: «Ладно, уступаю и возвращаюсь всё к моей же 1-ой главе. Стерна из меня не получилось» (Кузьминский 2012: 33).

И действительно, в *ХцТ* трудно отделить дигрессию от основного хода повествования, ибо роман Кузьминского строится на принципе коллажа, т. е. на сочетании несочетаемого, на сближении как будто несовместимых, взаимоисключающих элементов. Это касается всех уровней произведения, от его структуры, составленной из написанных в разных периодах или заимствованных у других авторов фрагментов, до самого языка. По сути, эстетика коллажа была единственным способом уместить на странице тот избыток информации, который так поражал Кузьминского на Западе. Тем самым текст *ХцТ* имеет синтетический, сверхиндивидуальный характер, как сам автор объясняет во «вроде бы» введении к роману, которое мы находим не в начале (где оно в принципе должно было быть), а примерно в середине первой части: «Цитируемый же материал — принадлежит кому попало. Принцип побочной (излишней) информации возведён в принцип. И вообще это не мой роман: документален, фактологичен, перенасыщен цитатами, и все слова уже кем-то были использованы... Автор — лишь попугай» (Кузьминский 2012: 36).

Концепция автора-попугай, повторяющего то, что он слышит вокруг себя, чрезвычайно важна. Именно на ней основывается употребление разных языков или глоссолалии, характеризующее *ХцТ*. Традиционному образу поэта-эмигранта, страдающему из-за потери родного языка, Кузьминский противопоставляет собственный опыт поэта-попугай, который, находясь в Вене-Вавилоне, якобы сразу же получает дар языков и, как

библейский пророк, начинает говорить на совершенно незнакомых ему наречиях. Его самым любопытным экспериментом в области глоссолалии является вступительный фрагмент четвёртой части. Здесь, на одной странице, он умудрился использовать 15 языков: «От английского до марийского, включая эстонский, испанский, белорусский и чувашский. Сам ничего не пойму», — признавался в письме А. Б. Ровнеру и В. А. Андреевой (Кукуй 2022: 121).

Но ещё более интересным является тот факт, что Кузьминский был намерен завершить свой роман на беш-де-мер или на пиджин инглиш, т. е. на той упрощённой разновидности английского, которая развилась и распространилась по западной части Тихого океана в качестве языка, используемого связанными с китобойным промыслом торговцами в конце XVIII века. Иными словами, Кузьминский собирался инсценировать символический отказ от собственно литературного языка (уже вроде бы ненужного, ибо непонятного на Западе) и переход на лингва-франку, т. е. на прагматическое средство межэтнического общения, употребляемое, чтобы справляться с теми или иными бытовыми потребностями. То есть, как представлялось Кузьминскому, эмигрант находится уже вне системы естественных языков. Из-за невозможности выразиться на своем родном языке он готов перейти к любому пиджину, который мог бы обеспечить ему успех на торговом рынке. Но к сожалению, автор не мог найти в Вене необходимого ему словаря беш-де-мер²¹, и поэтому его проект завершения романа на пиджин инглиш остался неосуществлённым.

Впрочем, весь *ХиТ* крайне эклектичен на языковом уровне. Кузьминский активно использует паронوماзию, состоящую в сближении схожих по звучанию слов при частичном совпадении морфемного состава. Благодаря этому выходу в звуковую прозу роман изобилует каламбурами («Здесь холодно, голодно», Кукуй 2022: 136; «В Вене голодно унд холодно», там же: 130) или такими бравурными пассажами: «гриф граф но параграф гриф три сотрясая отрезок сосанья во сне сос на соснах висело и сохло сохою СОХ-НУТа распахано поле Синая лежала Даная семь франков в грудях и нагрузка на тохес» (Кузьминский 2012: 18). Парономасия практикуется не только внутри родного языка; именно ею реализуется то сближение языков, их «объединение в обольстительных сочетаниях», о котором грезил в свое время Парнах.

В свою очередь, парономасия ещё более интенсифицирует контраст между возвышенным и обыденным, между изысканными отсылками, например, к греческой мифологии и ненормативной лексике, к чему Кузьминский стремился, следуя по следам Венедикта Ерофеева, являвшегося к тому времени его кумиром. Имя Ерофеева не раз встречается в переписке из Вены

²¹ См. письмо, отправленное автором С. Масси 17 декабря 1975 г.: «Роман мой почти закончен, но катастрофически не хватает материалов: здесь, в Вене, ничего нет. Не сможет ли в Штатах милейший сенатор Хенри Джексон дать мне рекомендацию в библиотеку Конгресса? Мне нужна тифанарская письменность туарегов, словари беш-де-мера, пиджин инглиш и пакеха-маори, здесь же ничего не достать» (Кукуй 2022: 161).

в контексте попыток Кузьминского разобраться со стилем своего романа: «Мой учитель — Веничка Ерофеев, и я по его принципу посторонних слов стараюсь почти не употреблять <...> Читал ли ты Веничку Ерофеева, самого гениального прозаика России? <...> так я его слабая тень» (Кукуй 2022: 121, 146). Единственная встреча между Кузьминским и автором *Москвы — Петушков* состоялась в первых числах января 1975 года, когда Ерофеев, внезапно получив повестку из отделения милиции, уехал из Москвы в Ленинград (Лекманов, Свердлов, Симановский 2018: 133). По этому поводу Валерий Берлин цитирует заявление самого Ерофеева о том, что в Ленинграде ему понравились две вещи, т. е. Волково кладбище и Кузьминский: «Ну, Кузьминский [sic] мне очень хотел понравиться. И он мне понравился» (Берлин 2010). Включая эту самую цитату в ткань своего «вроде бы романа» (Кульминский 2012: 133), поэт не только устанавливает между Ерофеевым и собой премствленную связь, но также усиливает (уже находясь в эмиграции!) свою роль несомненного мэтра ленинградского авангарда и ориентира в городе и для «заморских гостей» с Запада, и для москвичей (как Ерофеев).

С другой стороны, соположение как будто несопоставимых элементов прямо восходит к эстетике коллажа. Перед тем как начать самостоятельно проводить эксперименты в этом жанре в последних частях *ХцТ*, написанных уже в США, Кузьминский письменно обратился к находившемуся в Нью-Йорке художнику Вагричу Бахчаняну, чтобы заказать ему коллажи. С Бахчаняном Кузьминский перед отъездом из Советского Союза также виделся всего лишь один раз (из-за своей общеизвестной нелюбви к Москве)²². Тем не менее, коллажные серии художника, уехавшего в 1974 году и останавливавшегося на некоторое время в том же отеле «Цум Тюркен», казались Кузьминскому идеальными иллюстрациями к его роману. Из Вены он пишет Бахчаняну (вновь ссылаясь на автора *Москвы-Петушков*): «Сейчас пишу роман-коллаж (не знаю, что это такое? но наверно») и прочу тебя в оформители <...> От высокого до низкого, где-то близко к моему учителю Веничке Ерофееву, но на звуковой основе. <...> Тебя же люблю за юмор и трагизм. Самые серьезные вещи говорили шуты. Этим ты мне и близок» (Кукуй 2022: 69).

Раннее обращение к художнику (к тому времени Кульминский написал всего лишь «три печатных листа концентрированной прозы») не только свидетельствует о большом значении, которое автор придавал визуальному ряду своего романа, но также позволяет выделить *ХцТ* на фоне общей тяге к коллажности и к «литературному монтажу» (Савицкий 2002: 122) в ленинградском (и не только) андерграунде того времени. В этом отношении очевидным предшественником Кузьминского является Владимир Эрль, автор документальной повести «В поисках за утраченным Хейфом», первый вариант которой писался с 1965 по 1970 год и (так же как *ХцТ*) был

²² В том же письме от 26 августа 1975 г. он определяет себя как «категорический не-ездец» в Москву: «Не люблю», (Кукуй 2022: 68).

составлен из разных «готовых» материалов (соцреалистических романов, писем знакомых и незнакомых автору людей, газетных и журнальных публикаций и т. д.). Но если эти разнообразные элементы подвергаются у Эрля процессу тщательного выравнивания благодаря их симультанному включению и препарированию в виртуозно созданную машинописную партитуру, то у Кузьминского, как правило, они сохраняют свою первоначальную фактуру.

Это особенно видно в «визуальной части» или «газетном узле» романа под названием *Похороны Лены Черепахи*. Интересно, что здесь автор призывает читателя к самостоятельной доработке (правда, по его инструкциям) всех отсутствующих (потерянных или не написанных) глав сочинения, нуждающихся «либо в ручном изготовлении <...>, либо в воображении зрительном» (Кульминский 2012: 306), поскольку мечта Кузьминского привлечь Бахчаняна к визуальному оформлению *ХцТ* не осуществилась. Процесс издания, как свидетельствует фронтиспис окончательной версии, снабженный разнообразнейшими, временно-пространственными данными («Вена / Техас / Нью-Йорк / Куринохуйск, Последний подвалъ, 1975–1999–2003–2012»), сильно затянулся. Автор возлагал большие надежды на свой роман — так, 7 ноября 1979 года, уже из Америки, он написал Георгию Бену: «А есть — вещь, которую я берег для Континента с декабря 75, с написания. Мельче — было как-то обидно. Не для Эха и Ковчега» (Кузьминский, Бен 2013: 319). *ХцТ* — первый новаторский роман о быте русского эмигранта, написанный за год до *Это я — Эдичка* Эдуарда Лимонова — долго пролежал в Израиле в редакции журнала 22. Потом первые его две части вышли в Париже в первых двух выпусках альманаха *Мулета*, благодаря дружеским связям, установленным Кузьминским с издателем и перформером Владимиром Котляровым, также известным под кличкой «Толстый». Окрещенный Борисом Гройсом органом «новых язычников» (и имплицитно противопоставленный им неохристианским течениям того времени), альманах Толстого стремился приспособить эстетику самиздата и его тягу к коллажности к новым типографическим условиям тамиздата, по примеру другого эмигрантского периодического издания, *Колхоз* или *Collective Farm*, составленного Риммой и Валерием Герловиными вместе с Бахчаняным в те же годы в Нью-Йорке. Бахчанян сотрудничал и с *Мулетой* — в 1984 году он оформил одним своим коллажем обложку второго номера, куда вошла и вторая часть *ХцТ*.

Поэтому запоздалая и частичная публикация романа Кузьминского проходила под лозунгом, изречённым им самим: «Всё это превращается в ткань — поэмы ли, романа, антологии — принцип один — коллаж» (Кукуй 2022: 17). Акцент на слове «ткань» представляется особо существенным. В 1970–1980-е годы образ художника-ткача, или портера, становится очень распространённым на Западе (как подтверждают шитые полотна итальянской художницы Марии Лая или совместные работы Алигьеро Бэотти с ремесленниками-вышивальщиками из Афганистана и Пакистана), а метафора ткани приобретает особенную релевантность в связи с тре-

твей волной эмиграции. В качестве самых значимых примеров швейной активности русских эмигрантов можно упомянуть цветной лоскутный пиджак и самодельные джинсы Эдуарда Лимонова (занимающегося этим еще до эмиграции), а также пиджаки Генриха Худякова, сконструированные, по словам Петра Вайля и Александра Гениса, с учетом «всех цветов спектра, с тысячько пуговиц, стеклярусом и золотым шитьем, немислимого румынско-мексиканского узора» (Сулькин 2019). Здесь конкретная штопка или шитье из лоскутов могут рассматриваться и как метафоры того, что Кузьминский стремился сделать, издавая впоследствии свою антологию: в момент обрыва жизненных и творческих связей поэт-издатель, на основе своего архива и своей памяти, должен был именно штопать, латать рваную ткань русской культуры, пытаясь восстановить ее цельность.

ЛИТЕРАТУРА

- Берлин Валерий. «Венедикт Ерофеев и “Вопросы ленинизма”». *Новая газета* 117 (20.11.2010) <<https://novayagazeta.ru/articles/2010/10/21/1065-venedikt-erofeev-i-voprosy-leninizma>> 20.05.2024.
- Воробьев Валентин. «Дурдом гонимой культуры». *Зеркало* 2 марта 2011. <<https://zerkalolitart.com/?p=176>> 20.05.2024.
- Гройс Борис. «Журнал “Мулета”: наши новые язычники». *Синтаксис* 14 (1985): 184–190.
- Довлатов Сергей. «По дороге в Нью-Йорк (Письма из Вены). Вступительная заметка и публикация Елены Довлатовой». *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. Итоги Первой международной конференции «Довлатовские чтения» (Городская культура Петербурга — Нью-Йорка 1970–1990-х годов)*. Издание составил и подготовил А. Ю. Арьев. Санкт-Петербург: АОЗТ Журнал «Звезда», 1999: 105–120.
- Ефимова Марина. «Венский транзит. Первые впечатления». *Радио Свобода* 27 октября 2019 г. <<https://www.svoboda.org/a/30239035.html>> 21.05.2024.
- Желнов Антон. «Иосиф Бродский. “Попытка дневника”. Вена, 4–8 июня 1972 года». 24.05.2015. <<https://www.colta.ru/articles/literature/7416-iosif-brodskiy-popytka-dnevnik-a-vena-4-8-iyunya-1972-goda#ad-image-3>> 20.05.2024.
- Зиник Зиновий. *Эмиграция как литературный приём*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Йоффе Денис. «Константин К. Кузьминский как монументальная константа русского поэтического авангарда». *Сетевая словесность* 2004. <https://www.netslova.ru/ioffe/kuzm.html#ss_oglav> 20.05.2024.
- [Кукуй Илья] *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов*. Составитель И. Кукуй. Москва-Бостон-Санкт-Петербург: Academic Studies Press/Библиороссика, 2022.
- Кузьминский Константин. «Я — последний андерграунд...» Интервью с Мариной Георгадзе. *Лицом к лицу*, 12 (362), 2003. <<http://russian-bazaar.com/ru/content/2360.htm?fbclid=IwAR37iP1lcXrawzRL3hfaR4jWzBMAoTMN9b19sYCLaNZf3FGeiDPumFfHwzg>> 20.05.2024.
- Кузьминский Константин. *Hotel zum Тюerken. Вроде бы роман. Том 1*. Вена/Техас/Нью-Йорк/Куриноухук: Последний подвал, 1975-1999-2003-2012. <<https://www.calameo.com/books/000294712da9a98466c99>> 20.05.2024.
- Кузьминский Константин. «Вавилонская башня». *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. В 5 томах*. Под ред. Константина К. Кузьминского и Григория Л. Ковалева. Том 2а, <<https://kkk-bluelagoon.ru/tom2a/kuzminsky3.htm>> 20.05.2024.
- Кузьминский Константин, Бен Георгий. «Переписка». *Крещатик* 62 (2013): 292–327.
- [Кузьминский Константин, Янечек Джералд, Очертянский Александр] *Забывший авангард. Россия — первая треть XX столетия. Сборник справочных и теоретических материалов*. Мюнхен: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 21, 1989.

- Лекманов Олег, Свердлов Михаил, Симановский Илья. *Венедикт Ерофеев: посторонний*. Издательство АСТ, 2018.
- Ливак Леонид, Устинов Андрей. *Литературный авангард русского Парижа. История. Хронология. Антология. Документы*. Москва: ОГИ, 2014.
- Липовецкий Марк. *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997 <<https://glebland.narod.ru/postmod.htm>> 20.05.2024.
- Метелица Катя. «Не буду писать по-английски». Саша Соколов в беседе с Катей Метелицей. Радио Свобода 4 июня 2016 <<https://www.svoboda.org/a/27892455.html>> 20.05.2024.
- Мислер Николетта. *Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: хореологическая лаборатория ГАХН*. Москва: Искусство-XXI век, 2011.
- Парнах Валентин. «Пансион Мобер. Воспоминания». Вступительная статья П. Нерлера. Публикация и комментарии П. Нерлера и А. Парнаха. Подготовка текста П. Нерлера, Н. Поболя и О. Шамфаровой. *Диаспора VII. Новые материалы*. Париж — Санкт-Петербург: Athenaeum — Феникс, 2005.
- Савицкий Станислав. *Андерграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:

- Мнацаканова Елизавета. «Антон Чехов». Вена, май-июнь 1975. Teilnachlaß Mnasakanova, Elizaveta, 1922–2019, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken Cod. Ser. n. 48. 431.
- Мнацаканова Елизавета. Письмо от 19 ноября 1980 из Вены К. К. Кузьминскому. Машинопись. В: Kuz'minskiĭ, Konstantin K. Correspondence with Elizaveta Mnatsakanova, 1980–1987. Houghton Library, Harvard University, Collection Elizaveta Mnatsakanova papers/ Series: IV Correspondence.

REFERENCES

- Berlin Valerij. «Venedikt Erofeev i “Voprosy leninizma”». *Novaya gazeta* 117 (20.11.2010) <<https://novayagazeta.ru/articles/2010/10/21/1065-venedikt-erofeev-i-voprosy-leninizma>> 20.05.2024.
- Dovlatov Sergej. «Po doroge v N'yu-Jork (Pis'ma iz Veny). Vstupitel'naya zametka i publikaciya Eleny Dovlatovoj». *Sergej Dovlatov: tvorchestvo, lichnost', sud'ba. Itogi Pervoj mezhdunarodnoj konferencii «Dovlatovskie chteniya» (Gorodskaya kul'tura Peterburga — N'yu-Jorka 1970–1990-h godov)*. Izdanie sostavil i podgotovil A. Yu. Ar'ev. Sankt-Peterburg: AOZT Zhurnal «Zvezda», 1999: 105–120.
- Efimova Marina. «Venskij tranzit. Pervye vpechatleniya». Radio Svoboda 27 oktyabrya 2019 g. <<https://www.svoboda.org/a/30239035.html>> 21.05.2024.
- Grojs Boris. «Zhurnal “Muleta”: nashi novye yazychniki». *Sintaksis* 14 (1985): 184–190.
- Joffe Denis. «Konstantin K. Kuz'minskij kak monumental'naya konstanta russkogo poeticheskogo avangarda». *Setevaya slovesnost'* 2004. <https://www.netslova.ru/lofffe/kuzm.html#ss_oglav> 20.05.2024.
- [Kukuj Il'ya] *Na beregah Goluboj Laguny: Konstantin Kuz'minskij i ego Antologiya. Sbornik issledovanij i materialov*. Sostavitel' I. Kukuj. Moskva-Boston-Sankt-Peterburg: Academic Studies Press/Bibliorossika, 2022.
- Kuz'minskij Konstantin. «YA — poslednij andergraund...» Interv'yu s Marinoj Georgadze. *Licom k licu* 12 (362), 2003. <<http://russian-bazaar.com/ru/content/2360.htm?fbclid=IwAR37iP1IcXrawzRL3hfaR4jWzBMaoTMN9b19sYCLaNZf3FGeiDPumFfHwzg>> 20.05.2024.
- Kuz'minskij Konstantin. «Hotel zum Tyurken». *Vrode by roman. Tom 1. Vena/Tekhas/N'yu-Jork/Kurinohujsk: Poslednij podval'*, 1975–1999–2003–2012. <<https://www.calameo.com/books/000294712da9a98466c99>> 20.05.2024.
- Kuz'minskij Konstantin. «Vavilonskaya bashnya». *Antologiya novejshej russkoj poezii u Goluboj laguny*. V 5 tomah. Pod red. Konstantina K. Kuz'minskogo i Grigoriya L. Kovaleva. Tom 2a, <<https://kkk-bluelagoon.ru/tom2a/kuzminsky3.htm>> 20.05.2024.

- Kuz'minskij Konstantin, Ben Georgij. «Perepiska». *Kreshchatik* 62 (2013): 292–327.
 [Kuz'minskij Konstantin, Janecek Gerald, Ochertyanskij Aleksandr]. *Zabytyj avangard. Rossiya — pervaya tret' XX stoletiya*. München: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 21, 1989.
- Lekmanov Oleg, Sverdlov Mihail, Simanovskij Il'ya. *Venedikt Erofeev: postoronnij*. Izdatel'stvo AST, 2018.
- Livak Leonid, Ustinov Andrej. *Literaturnyj avangard ruskogo Parizha. Istorija. Hronologiya. Antologiya. Dokumenty*. Moskva: OGI, 2014.
- Lipoveckij Mark. *Russkij postmodernizm (Očerki istoričeskoj poetiki)*. Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 1997 <<https://glebland.narod.ru/postmod.htm>> 20.05.2024.
- Metelica Katya. «“Ne budu pisat' po-anglijski”». Sasha Sokolov v besede s Katej Metelicej». *Radio Svoboda* 4 iyunya 2016 <<https://www.svoboda.org/a/27892455.html>> 20.05.2024.
- Misler Nicoletta. *Vnachale bylo telo: ritmoplasticheskie eksperimenty nachala XX veka : khoreologičeskaya laboratorija GAKhN*. Moskva: Iskusstvo-XXI vek, 2011.
- Parnah Valentin. «Pansion Mober. Vospominaniya». Vstupitel'naya stat'ya P. Nerlera. Publikacija i komentarii P. Nerlera i A. Parnaha. Podgotovka teksta P. Nerlera, N. Pobolya i O. Shamfarovoj. *Diaspora VII. Novye materialy*. Parizh, Sankt-Peterburg: Athenaum-Feniks, 2005.
- Savickij Stanislav. *Andergraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
- Vorob'ev Valentin. «Durdom gonimoy kul'tury». *Zerkalo* 2 marta 2011. <<https://zerkalo-litart.com/?p=176>> 20.05.2024.
- Zhelnov Anton. «Iosif Brodskij. “Popytka dnevnika”. Vena, 4–8 iyunya 1972 goda». 24.05.2015. <<https://www.colta.ru/articles/literature/7416-iosif-brodskiy-popytka-dnevnika-vena-4-8-iyunya-1972-goda#ad-image-3>> 20.05.2024.
- Zinik Zinovij. *Emigracija kak literaturnyj priyom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.

ARCHIVAL MATERIALS

- Mnacakanova Elizaveta. «Anton Čechov». Vena, maj-ijun' 1975. Teilnachlaß Mnacakanova, Elizaveta, 1922–2019, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken Cod. Ser. n. 48. 431.
- Mnacakanova Elizaveta. Letter dated November 19th, 1980, sent from Vienna to K. K. Kuz'minskij. Typoscript. Kuz'minskij, Konstantin K. Correspondence with Elizaveta Mnacakanova, 1980–1987. Houghton Library, Harvard University, Collection Elizaveta Mnacakanova papers/Series: IV Correspondence.

Валентина Паризи

СЛИКА „БЕЧА-ВАВИЛОНА“ У РОМАНУ *ХОТЕЛ ЦУМ ТУРКЕН* КОНСТАНТИНА КУЗМИНСКОГ

Резиме

Чланак се бави метароманом Константина Константиновича Кузминског у контексту уметничких и издавачких стратегија трећег таласа емиграције. Конкретно, анализа се фокусира на слику „Беча-Вавилонa“ коју је аутор створио, експериментишући са вишејезичношћу. На основу наведених материјала, показује се како је Кузмински самостално настављао (и ојачавао) неке опште тенденције домаћег андерграунда 1960–1970-их година као што је тежња за колажношћу. С друге стране, роман Кузминског као да се уклапа у дискурс о постојању руског емигранта, чији је иницијатор био истакнути представник „заборављене авангарде“ с почетка века, Валентин Парнах, аутор мемоара *Пансион Мобер*.

Кључне речи: андерграунд, трећи талас емиграције, руски Беч, Константин Кузмински, Валентин Парнах.

Josephine von Zitzewitz
Independent Scholar
Josephine.vonzitzewitz@gmail.com

FROM SAMIZDAT TO PRINT, FROM LENINGRAD TO PARIS: THE CASE OF *BESEDA*

In 1983, Leningrad émigré Tatiana Goricheva founded the Russian-language journal *Beseda* in Paris. *Beseda's* key audience, however, remained in Soviet Russia: the journal's aim was to introduce Russian readers to key developments in Western theology and philosophy. This paper offers a comparison between *Beseda* and its predecessor, the Leningrad samizdat journal 37 (1976–1981), also edited by Goricheva. This comparison sheds light on how and why *Beseda* remained part of the rapidly evolving journal landscape in Leningrad, suspended in transit between East and West during the Soviet Union's final years.

Key words: Leningrad, samizdat, tamizdat, religion, journal.

Introduction: *Beseda* between Samizdat and Tamizdat

In 1983, the religious thinker and philosopher Tatiana Goricheva founded the journal *Beseda* in Paris. Goricheva had emigrated from Leningrad in 1980 and decided on Paris as her new home after a short stay in Germany. 11 issues of *Beseda* appeared between 1983–1993. This means *Beseda* was a more or less annual publication that lasted throughout the Perestroika years, until the abolition of censorship and beyond the demise of the Soviet Union. This chapter argues that *Beseda* occupied a liminal space. The journal was the product of a deliberately unresolved transit situation — its maker remained orientated towards Leningrad and never fully settled in emigration.

Beseda's in-between state is confirmed on the inside cover, which gave the place of publication as 'Leningrad-Paris' for issues 1–9. After 1991, when Leningrad regained its original name, the journal straddled 'Peterburg-Parizh' (this is definitely the case for № 11; I have never seen № 10). Produced in Russian on a Western printing press, *Beseda* was a tamizdat publication representative of the era when publishing abroad was driven mostly by recent 'Third Wave' émigrés. But many of the usual characteristics of tamizdat, in particular its ability to influence Western audiences' view of the Soviet Union, are of limited

relevance when describing a periodical such as *Beseda*. Goricheva listed Leningrad before Paris for a reason: *Beseda's* conceptual and personal roots, as well as its entire target audience, were in Leningrad, with Paris merely being the place of production. *Beseda* came in a handy pocket format, perfect for carrying inconspicuously, which made 're-export' to the Soviet Union easier. The text on the flyleaf defines the journal's objective as '[it] aims to introduce the Russian readers to new developments in Western religious and philosophical life'.

Beseda exhibits many traits of a Leningrad samizdat journal of the 1980s. Perhaps this should not come as a surprise, given that Goricheva had been a prominent samizdat editor prior to her emigration. The circle of contributors to *Beseda* was fairly narrow, and a majority of those published in the first few issues belonged to Goricheva's former circle in Leningrad. Goricheva used the standard disclaimer, 'works of writers living in USSR are published without their knowledge or consent' to protect these people against repression. In the case of *Beseda* this sounds particularly spurious given Goricheva's lively epistolary exchanges with her friends, reflected in the journal's 'Letters' section, and their evident knowledge of her publishing activities.

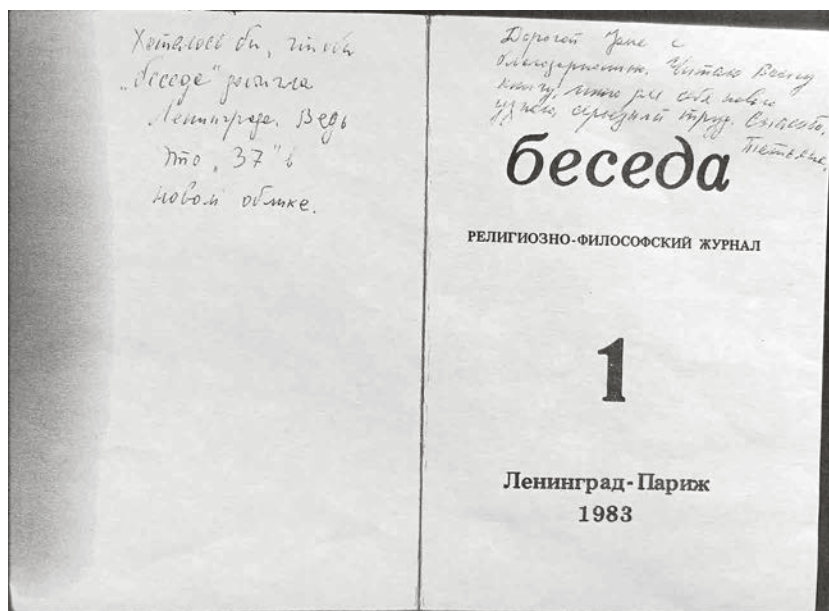
Beseda straddled the concepts of samizdat and tamizdat, introducing new facets to both. The journal's liminal position indicates that émigré publishing had entered a new phase: the insistence to remain in Leningrad, at least in conceptual terms, appears as a refusal to believe that emigration should mean permanent separation. In his review of *Beseda*, written in 1984, Yurii Mamleev insisted that the journal was unique among the many publications of the Third Wave of emigration because it featured not only to authors living in emigration, but also to those living in the USSR [Mamleev 1984: 13]. In 2003, the makers of the seminal encyclopaedia *Samizdat Leningrada* confirmed that they considered *Beseda* part of the Leningrad journal landscape when they included *Beseda* as one of two journals published abroad [Severiukhin et al 2003: 394–395].¹

***Beseda* and the Leningrad Context**

The thematic focus of *Beseda* shows marked parallels to *37*, one of the samizdat journals Goricheva edited prior to her emigration. And indeed, a copy of the first issue of *Beseda*, inscribed by Goricheva as a gift to the British researcher Jane Ellis, shows that *Beseda* was intended to be '37 in a new guise'.

In order to better understand the parallels and differences between the two journals, we must take a brief excursion into 1970s Leningrad. In 1976 Goricheva and her then husband, the poet Viktor Krivulin, founded *37*, the first samizdat journal that would appear more or less regularly over a number of years. 21 issues were published between January 1976 and March 1981. *37* was closely linked

¹ The other tamizdat journal listed in *Samizdat Leningrada* is *Ekho* (eds. V. Maramzin and A. Khvostenko), Paris, 14 issues, 1978–1986.



Archive of the Keston Institute (now at Baylor University, Texas)

to the Religious-Philosophical Seminar (1974–1980), one of the many informal groups (*kruzhki*) that met in private flats to investigate topics of interest to a growing number of young intellectuals who kept their distance from official culture. The attentive reader will have noticed that *Beseda's* subheading — Religious-philosophical Journal — echoes the title of this Seminar,² which was originally founded for the purpose of exploring the roots of the Christian tradition but quickly turned to the specific concerns of Soviet Orthodox Christian neophytes. In the pronouncedly atheist Soviet Union ‘being religious’ was a form of dissent. As a result of the limitations on religious life, the most ardent debates took place underground. Leningrad was home to what can be called the ‘cultural faction’ of the 1970s neophytes, whose interest in Russian Orthodoxy was entwined with developments in literature, art, and thought rather than national or nationalist sentiment, which dominated the Orthodox revival in other places, notably Moscow. By contrast, the Leningrad intellectuals understood religion as a function of culture: both religion and culture were part of a mindset that acknowledged the existence of a reality transcending the two-dimensional, materialist setup of Soviet ideology.³ The Religious-Philosophical Seminar occupies

² *Samizdat Leningrada* lists the Seminar as ‘Tat’iana Goricheva’s Religious-Philosophical Seminar’. [Severiukhin et al. 2003: 445].

³ Stanislav Savitskii calls 37 the journal ‘on whose pages the religious-artistic mythology was formed’ [Savitskii 2002: 29]. Kyryll Butyrin conceptualises the association of culture with

a special place in this landscape because it is exceptionally well documented on the pages of 37. Indeed, the main objective of 37, proclaimed in capital letters in the editorial to the first issue, was ‘TO LEAD THE CONVERSATION CULTURE BEYOND ITS PRE-WRITTEN STAGE’ by recording and publicising some of the papers given and discussions held at the sessions of the Religious-Philosophical Seminar and related events.⁴

Goricheva edited the journal’s section on religion and philosophy. An avid new Orthodox believer, she was also a student of philosophy with a particular interest in German phenomenology. She procured theological texts to the best of her ability and translated from several European languages. And yet, Orthodox texts and translations of Western twentieth-century theology remained rare. Instead, most of the ‘Christian’ texts on the pages of 37 were generated by the editors and their friends. Just like the discussions at the Seminar, they were very personal in nature and not always comprehensible to outsiders. Some took the form of ‘conversations’, i. e. stylised epistolary exchanges — such as the ‘Evangelical Dialogues’ between Goricheva and Krivulin in №№ 1 and 2 and ‘Issues of Contemporary Christianity’ between ‘A and B’ in № 2, continued by ‘A, B, V, G, and D’ in № 3. The tradition of epistolary exchanges would later continue in *Beseda*.

But 37’s mission was not limited to publishing the proceedings of the Seminar, or even materials that broadly fitted the label ‘religion and philosophy’. Instead, it had several sections with dedicated section editors. First and foremost among these was the literary section, which was dominated by poetry and edited by Krivulin, one of the Leningrad underground’s most prolific and original poets. Thanks to his efforts, 37 is known first and foremost as the springboard for many poets who are now considered classics of the late Soviet period, such as Krivulin himself, Elena Shvarts and Sergei Stratanovskii. The editors of 37 were highly selective with regards to the literary texts they published and kept the circle of authors small. Indeed, Goricheva explicitly denies any desire to reach out to an audience beyond their immediate circle: ‘Our journal was created elitist. We did this consciously, because you can’t do everything at once, as they say. Moreover, in one sense we also did it just for ourselves’ [Goricheva 1985]. This elitism on the part of the editors earned 37 the reputation of being a journal for a narrow circle only: ‘as the journal emerged from a small circle [kruzhkovyi zhurnal], there was a closely defined community’ [Ostanin 2015].⁵

religion in political terms: ‘the matter of the cultural-spiritual, and therefore ultimately political, opposition to the communist Leviathan’ [Butyrin 1993: 127]. Goricheva herself called 37 ‘a cultural-religious journal’ [Goricheva 1985].

⁴ A few examples: 37 № 7–8 reproduced texts and/or abstracts of eight papers from the conference ‘Christianity and Humanism’, 5 November 1976, as well as the question-and-answer sessions. № 9 contained the transcript of the discussion ‘Contemporary Christianity’ from 5 December 1975.

⁵ Ostanin was one of the editors of *Chasy* (1976–1990), a journal with similar beginnings as 37 and representing many of the same people. However, the editors strove to publish as many different authors from the cultural underground as possible.

This background knowledge makes it easier to understand, perhaps, how texts about Orthodox theology could coexist with speculative discussions about avant-garde tendencies in art, experimental poetry, haphazardly chosen texts by Western theologians and philosophers, and the religious-philosophical ruminations of the journal's makers and their close friends. It also foreshadows key features of *Beseda*, such as the eclecticism that placed an interview with Jacques Derrida alongside a text on spiritual anthropology by the Orthodox theologian Olivier Clément (see *Beseda* №4) and the limited circle of authors that were mostly known to Goricheva in person. Indeed, several authors featured in *Beseda* had been regular contributors to *37*: Goricheva herself, the religious thinker Evgenii Pazukhin, who for some time co-edited the 'religion/philosophy' section of *37* alongside Goricheva, the linguist and cultural historian Boris Groys, and the (few) poets published in the first issues of *Beseda* (see below). Indeed, *Beseda* attracted criticism similar to that levied against *37*: 'a family affair, a journal made by a small circle [kruzhok] and partly intended for this small circle' [Medem 1986: 257].

Goricheva was forced to emigrate in 1980, another victim of the persecution campaign the authorities unleashed against unofficial intellectuals around the turn of the decade. Her departure led to an almost complete overhaul of *37*'s editorial board, with the consequence that the theology section disappeared completely.⁶ In 1981, after three more issues, the journal was discontinued. While KGB pressure had played a role, Viktor Krivulin also conceded that, by 1981, both the journal's key authors and its main readers had left the country [Krivulin 1993: 79–80]. Two years later, *Beseda* would assume one of the roles *37* had played: it became the journal of those who were interested in Orthodox religion, ecumenical topics and philosophy, and it continued *37*'s tradition of discussion-in-writing, now across borders and the Iron curtain.

Beseda in Paris

B. Medem concluded that Goricheva founded *Beseda* because she had assumed the position of representative of the religious revival in the West, and this mission was hard to fulfil without a printed mouthpiece [Medem 1986: 257]. This assessment correctly points to *Beseda*'s lineage and Goricheva's continued orientation towards Leningrad. However, *37* had been produced by a group, and the breadth of topics it covered reflected the interests of the people involved. By contrast, *Beseda*'s focus was much narrower on religion and philosophy, Goricheva's area of expertise when she edited *37*.

In a sense, *Beseda*'s table of contents reflected Goricheva's own trajectory: after her emigration, she relished the chance to become more involved in reli-

⁶ This section had featured under various headings, such as 'philosophy, theology' (№№ 3, 4, 10), 'Christianity and art' (№№ 14, 15), and 'philosophy and religion' (№№ 11, 18).

gious life. In Paris she began studying at the private St. Sergius Orthodox Theological Institute, founded in the 1920s by White émigrés. She also became acquainted with well-known figures from different Christian confessions, some of whom she interviewed for *Beseda*. Goricheva's two co-editors also left their mark: after the second issue, *Beseda* was formally co-edited by Pavle Rak, a writer from Yugoslavia/Slovenia who led the Serbian Orthodox Society in Paris and became Goricheva's second husband. His own religious journey is reflected in the materials on Mount Athos (in *Beseda* № 7 and № 9), which he visited repeatedly in the late 1980s, and where he would ultimately become a monk after separating from Goricheva. Rak's interests seem to have been congruent with Goricheva's. Boris Groys, who was nominated *Beseda's* official representative in Germany in the second issue, continued to write on various philosophical topics, and his own expertise is reflected in various publications related to Moscow Conceptualism, a current in unofficial fine art and poetry on which he had honed his expertise back in Leningrad.

And yet, Goricheva's personal interests or her émigré situation are not the only factors informing the shape of *Beseda*. The key features of *Beseda* were in step with developments in Leningrad unofficial publishing, the beginning of which Goricheva had witnessed herself. While the 1970s had been dominated by *37* and *Chasy*, both of which essentially emulated the format of Soviet 'thick journals', specialist journals began to proliferate around the turn of the decade. In 1979, Viktor Krivulin and Sergei Dediulin set up *Severnaia pochta*, specialising in poetry and poetry criticism. In the same year, Sergei Sigei and Ry Nikonova (pseudonyms of Sergei Sigov and Anna Tarshis) founded *Transponans*, dedicated to avant-garde poetry and art. Also in 1979 Goricheva, together with Natalia Malakhovskaia and Tatiana Mamonova, produced the feminist almanac *Zhenshchina i Rossiia*, which gave the authorities a reason to persecute the editors and ultimately push them all into emigration. Sergei Stratanovskii and Kirill Butyrin, who founded *Obvodnyi kanal* in 1981, concentrated on new unofficial literature and literary criticism. *Mitin zhurnal* — the title translates as 'Mitya's journal' — was the brainchild of Dmitrii (Mitya) Volchek, who wanted to see a journal publishing the poetry he himself liked to read [Volchek 2015]. Between the onset of Perestroika in 1985 and the collapse of the Soviet Union in 1991, the number of grassroots periodicals exploded. Most of them were even more highly specialised and short-lived, exemplifying the variety of writing and reading tastes that had been fostered by unofficial culture and could now be expressed in the climate of relaxing censorship.⁷ *Beseda* was similarly personal in nature, emanating from a small circle centred entirely on the editor. As a platform for ongoing dialogue between Leningrad and Paris, it derived its identity at least

⁷ Examples of niche journals of the Perestroika years include Boris Ivanov's satirical journal *Krasnyi Shchedrinets* (1986–1990), poking fun predominantly at traditional rubrics in Soviet newspapers, and *Topka* (1988–1992), publishing works by authors who worked in boiler rooms, a menial job popular among unofficial intellectuals.

partly from the rapidly changing journal landscape in Goricheva's home country — a further contributing factor to the journal's 'transit' identity.

One of the issues besetting most Soviet samizdat journals publishing original literary or philosophical texts was self-referentiality: prevented from reaching the general reader by the state monopoly on print publishing, their circulation was limited to the circles close to their authors/editors. While these circles could be large, they were, nevertheless, limited to people intrinsically sympathetic to the authors and of similar background. This shared background placed less of a demand on authors and editors to make their material accessible or appealing to a diverse audience. The second issue was specific to the current in the Leningrad underground which Goricheva helped develop. One of the explicit goals of the makers of *37* had been to introduce their readers to contemporary religious and philosophical debates in the West via translations of key texts. As these texts were hard to come by and usually not translated into Russian, members of the group took it upon themselves to provide the translations. Viktor Krivulin defined the translation policy of *37* as an attempt to strive for 'Russian culture's inclusion in the context of contemporary world culture' [Krivulin 1993: 75]. As evidence he cites the translations of 'key artefacts of the present', maintaining that the choice of texts to be translated was not accidental, and claiming that 'it was important to us to recreate the integral context of contemporary culture and not just individual elements' [Krivulin 1993: 77]. This claim is best read as an ideal scenario. It is true that Goricheva was a prolific and competent translator, especially from German, and her efforts were supported by Groys and others. But the work of any samizdat translator were hampered by the scarcity of sources. Even though the National Library in Leningrad ('Publichka') had started acquiring more contemporary or near-contemporary foreign works of philosophy and theology, they often arrived in the USSR with a significant time lag, and the supply remained unsystematic. Consequently, Goricheva and her friends had only a very limited idea of what was being debated in the West, and their lack of contextual knowledge made it much harder to assess and interpret the texts they effectively chanced upon. If we add the fact that translators were few in numbers and amateurs, it becomes clear why *37*, *Chasy* and other journals were unable to publish a representative number of high-quality translations. All they could ultimately achieve was to provide samples of individual texts.

The objective for *37* formulated by Krivulin, and doubtlessly shared by Goricheva — that the journal should be a way for Russian culture (and religion as either an inalienable constituent of culture or its foundation) to rejoin world culture — was clearly reflected on the pages of *Beseda*, most obviously in the interview section, a mainstay of the journal from its inception. As the title indicates, *Beseda* was centred on conversation, in particular the dialogue between Christianity as it is understood in 'the West' and the viewpoints of intellectuals in Soviet Russia. Now in 'the West', Goricheva and those who supported her in making the journal finally had unlimited access to the subject matter they had tried so hard to explore from behind the Iron Curtain. The sections on interviews

and book reviews in particular would have been impossible to produce in Soviet circumstances. Goricheva (very rarely others) interviewed contemporary philosophers and religious figures, including well-known German-speaking Catholic theologians, such as the Jesuit Karl Rahner (*Beseda* № 1) and Cardinal Joseph Ratzinger, the future Pope Benedict XVI (*Beseda* № 6). These interviews are arguably the highlights of *Beseda*, and they testify to Goricheva's lasting interest in interdenominational exchange. Book reviews can also be conceptualised as a form of conversation — a desire to establish contact with another cultural sphere, and the reviews in *Beseda* covered a wide if eclectic mix of topics and titles that will have been of interest to the target audience, from philosopher René Girard (*Beseda* № 2) to contemporary Greek theology (Zizioulas and Yannaras in *Beseda* № 4), the ideas behind the events of 1968 (*Beseda* № 6) Foucault and Deleuze (*Beseda* № 5) and the German cultural theorist Peter Sloterdijk (*Beseda* № 8).

Outside the interview section, echoes of both issues that plagued its samizdat predecessor(s) — excessive self-referentiality and a haphazard list of sources — are evident in *Beseda's* table of content, too. When we look at the list of authors who supplied original texts, we find the same names recurring frequently. What is more, the editors/initiators of the journal Goricheva, Groys and Pavle Rak — contributed sizeable essays to every issue. Moreover, they continued a tradition of the Leningrad samizdat journals by publishing not only under their full name, but additionally under pseudonym/initials, often in the same issue. In the Leningrad underground, this practice was common; it helped distinguish between a person's creative output and their critical writings, but also gave the impression that a given journal had a bigger pool of contributors than it really had.⁸ In the case of *Beseda*, all book reviews until issue № 7 were written by 'T.G.' and 'P.R', transparent guises for Goricheva and Rak and an indication that the journal, for whatever reason, lacked contributors willing to review titles of interest.⁹ And in spite of Goricheva's intention to publish authors from both sides of the Iron Curtain, the majority of contributors were Russian émigrés. Perhaps this fact merely confirms Viktor Krivulin's statement, cited above, about the majority of 37 readers having left the country. Be that as it may, editors featuring as authors on such a large scale — in effect, self-publishing — is a marker of samizdat journals and subculture publishing more broadly. For the émigrés — who included Orthodox churchmen, such as Lev Konin, forcibly exiled in 1980 (№ 1), writers such as Yurii Mamleev, creator of metaphysical novels and philosophical treatises, or younger people such as Liuba Jurgenson, then a teacher and translator (№ 5) — may have published in *Beseda* because the journal's orientation chimed with their interests. But it was clear that *Beseda* was intended

⁸ The widespread use of pseudonyms by samizdat critics who also published under their real name is a curious phenomenon and seems to have served the purpose of inflating a given journal's perceived number of authors and disguising the degree to which certain voices dominated the scene. For a detailed analysis of the practice see von Zitzewitz 2020: 160–161.

⁹ Issues 3–7 feature work by a certain I.S. It is tempting to conclude that these initials designate Igor' Suitsidov — the pseudonym Boris Groys used in Leningrad alongside his full name. Groys published under his full name in each issue of *Beseda* also featuring I.S.

for a Soviet audience: in other words, it constituted a thread leading ‘back home’, a way to remain present, however ephemerally, in the circles these authors had been forced to leave behind.

By contrast, works by contemporary authors born outside the Soviet Union were few and far between, especially in the earlier issues, and their inclusion seems to follow the same haphazard selection principles employed by *37*. The one exception was the French theologian Olivier Clément, who taught at St. Sergius Orthodox Theological Institute in Paris, where Goricheva studied at some point. Works by Clément (most of them excerpts from *On Human Being* [*Questions sur l'homme*], 1986) featured in *Beseda* №№ 1–8. It is easy to see why Goricheva would want to share his teachings with her friends: as a member of the Ecumenical Institute and a personal acquaintance of Pope John Paul II, Clément promoted dialogue between the denominations, in particular between Orthodoxy and Catholicism, and he was interested in the role of Christian thought in modern society. All these were questions the Leningrad neophytes ardently debated back in the 1970s. At the same time, Clément was intimately familiar with Russian religious thought and contemporary literature; in 1974, he published a volume on the spirit of Solzhenitsyn [*L'esprit de Soljénitsyne*]. It is thus possible to say that in translating and publishing Clément, Goricheva promoted somebody very close in spirit to her own circle.

The dialogue form was central to *Beseda*: it underpinned the entire concept, it shaped the most interesting materials, and it helped fulfil the journal's mission. Analysing the different forms dialogue takes as well as its centrality, we find that both these features, were modelled on practices formed in *Beseda's* erstwhile home, Leningrad. In this context, establishing connection took precedence over the search for truth, academic analysis, and philosophical exercise. This mode of debate, which sometimes morphed into polemic and favoured live contact over definitive problem solving, was characteristic of late Soviet unofficial culture and has been immortalised in the image of ‘dissidents’ sitting in the kitchen talking and smoking. If *37* had the function of giving this culture of debate a written form, then *Beseda* continued the tradition. In fact, *Beseda* has its roots in a real-life dialogue between dissenting Soviet intellectuals: the idea for the journal reportedly arose from an ongoing correspondence between Goricheva and Groys.¹⁰ Unsurprisingly, this dialogue had a Leningrad precedent: Goricheva and Groys published one of their philosophical exchanges in successive issues of *37* under the title ‘Fenomenologicheskaja perepiska’ (*37* №№ 10, 11, 15; Groys used the pseudonym B. Inozemtsev).

After issue 3, *Beseda* included sections called ‘From the letters’ and ‘From our mailbox’. Even a brief comparison between these sections and their equivalents in *37* offers important insights. Some issues of *37* contained a rubric called ‘letters to the editor’, reminiscent of the eponymous section in Soviet official journals. In view of the fact that most people ‘writing in’ to *37* were friends of the

¹⁰ Groys had been a regular contributor to *37*, briefly taken a visible role after Goricheva's emigration and emigrated to Germany in 1981.

editors, their letters and the ensuing polemics carry a strong element of *styob*, the ironic appropriation of authority discourse widely practiced in the underground. By contrast, most letters published in *Beseda* are personal and devoid of any notion of *styob*.¹¹ Many are unashamedly intimate, starting with ‘my dearest Tanechka’ (V. K. in *Beseda* № 7, presumably Viktor Krivulin). Of course, when writing to a friend (or one’s former wife) in exile there is no official discourse to subvert. However, it is more likely that the most important distinction was another: it is in the ‘Letters’ section that we most clearly hear the voices of those members of Goricheva’s circle who remained in Leningrad. What the letters convey is how much the writers were relishing the opportunity to establish contact and share their news; salient examples are the letters by V. K. and O. O. (Viktor Krivulin and Oleg Okhapkin?) in *Beseda* № 7. Goricheva also published her own replies, sometimes only her own letter (e.g. the one in *Beseda* № 6 in which she describes meeting Cardinal Ratzinger, addressed to a V. who is likely the author of two letters published in *Beseda* № 4). We can see that the function of the ‘Letters’ in *Beseda* was fundamentally different: they were first and foremost a visible lifeline between the two cities, proof that emigration had not severed personal contact. Some letters contained information about cultural events in Leningrad.¹² Goricheva’s decision to publish them (while not giving details about Paris-based émigré events) continued 37’s tradition of the ‘Chronicle of unofficial cultural life’¹³ and is yet another reminder of *Beseda*’s situation in perpetual suspension between the two cities and its primary target audience.

The orientation towards Soviet Russia, and the religious-cultural circles in Leningrad in particular, place *Beseda* into a liminal space between samizdat and tamizdat. Unlike earlier (and more political?) tamizdat journals, *Beseda* did not feature ‘sensational’ new texts from the Soviet Union that could not be published there. This means the journal never served as a source for translations of new texts into French or other Western languages and thus had little, if any, impact on Western audiences. And while *Beseda* was produced on a printing press and distributed e.g. to university libraries, it was not fully part of print culture, and not just because of the complete lack of commercial accountability: as large parts of the journal were an exercise in self-publishing, editorial scrutiny and other processes that create a distance between author and text were not observed.

¹¹ An exception is perhaps the letter by the Conceptualist art duo Kolar and Melamid, published in *Beseda* № 3 as a reaction to a piece by another well-known Conceptualist artist, Ilya Kabakov, in *Beseda* № 2. Boris Groys, an expert on Moscow Conceptualism, reacted to this letter with a ‘Polemic’ in the subsequent issue (№ 4).

¹² Goricheva republished an article on Klub-81’s that had appeared in Leningrad: Igor’ Ochtich, ‘Klub-81 ili kogo bespokoit “Krug”?’ *Beseda* 7 (1988): 239–249 (first published in *Mercurii* 5 (1987)).

¹³ 37 had regularly published ‘listings’ for the unofficial cultural scene. Many issues (examples include №№ 4, 9, 14, 17, 19) featured ‘event pages’ that announced future seminars, art exhibitions in people’s flats, etc.

Beseda as a literary publishing house

Although Goricheva claimed that *Beseda* was *37* in a new guise, the new journal lacked what had arguably been the most successful section of *37*: literature and poetry. Poetry featured in the first two issues only, and the featured authors who were close friends of Goricheva and classics of the Leningrad underground: Viktor Krivulin, Elena Shvarts, Oleg Okhapkin, Sergei Stratanovskii, and Aleksandr Mironov. They fitted *Beseda's* narrower agenda, because all of them could be called religious, mystical, Christian or philosophical poets. Unlike the majority of non-literary authors, they were all still in Leningrad and never emigrated; it is likely that Goricheva really wanted to offer her friends an opportunity to publish 'officially'.¹⁴

Despite the non-literary focus of the journal, Goricheva became an early catalyst for the canonisation of writers from the Leningrad underground. In 1987, Goricheva began to publish single-author collections under the imprint of *Beseda*. *Beseda's* book publishing programme provided printed, authoritative versions of the poetry of some key authors (samizdat, apart from being hard to access, often introduced variation into texts).¹⁵ In a way, book publishing was a logical continuation of a practice of *37* (and *Chasy*): these journals regularly published larger selections by a particular poet as separate booklets. *Beseda* published the first print collection by Oleg Okhapkin (*Stikhi*, 1989) and Elena Shvarts's second collection (*Stikhi*, 1987). *Beseda's* two-volume collection of Viktor Krivulin's poems (*Stikhi*, 2 vols, 1988) was the fullest collection of his poetry until 2024.¹⁶

Krivulin, Stratanovskii, Shvarts and other figures of the Leningrad underground have become canonical figures of 20th century poetry, regularly included in anthologies and translated into several languages. This could happen because researchers and the international public accepted the canon curated in the literary underground. Canons are made by institutions such as publishing houses and literary criticism, and the canon of Soviet unofficial culture was no exception. In its mature stages, the unofficial cultural scene in Leningrad was highly organised, and many practices it employed were evidently gleaned from official culture — perhaps unavoidable, given that those who practised literary samizdat had been socialised in Soviet official culture. The conceptual and structural dependence on official culture became apparent in the literary underground's institutional drive: isolation from a broader readership and self-referentiality notwithstanding, over the three decades of its existence, Leningrad samizdat managed

¹⁴ Some more poetry appeared in *Beseda* №6, which carried a selection by the metaphysical Leningrad writer Igor Burikhin. However, it appeared in a section called 'Religion and Literature' rather than a dedicated poetry section. Significantly perhaps, Burikhin was an émigré writer, having left for Germany in 1978.

¹⁵ For the discussion of samizdat and its relation of samizdat to print (the 'Gutenberg model' of text production) see: Belenkin; Komaromi; Hänsgen.

¹⁶ Izd. Ivana Limbakha Publishing House published a two-volume collection of poetry and prose in January 2024, with a third volume containing the later poetry forthcoming.

to mature into a fully fledged literary process, with institutions such as journals effectively promoting their house authors, a school of literary criticism, regular thematic conferences and the Andrei Belyi Literary Prize. As the Soviet Union began to unravel, parts of unofficial culture became increasingly entwined with their official counterparts. The best example is the emergence, in 1981, of the semi-official *Klub-81*, which provided members of the cultural underground with a space to meet, hold semi-public events and publish, but was curated by a member of the Writers Union and the KGB.¹⁷

So, while the canon created in and by the literary underground was entirely distinct from the Soviet canon in terms of names and aesthetics, in organisational terms it was modelled on official standards. When the Soviet institutions of censorship and ideologically motivated literature collapsed, a large body of well-preserved and professionally categorised material was available to be included into the new canon of late Soviet Russian literature, at least in the realm of poetry. Literary journals had preserved a wealth of material, and the journals' creators — i. e. the literary critics of the underground — were the first who, in the 1990s, published broad overviews of unofficial literary activity. These works created the foundation for much of the advanced research undertaken by Russian and foreign scholars in the 2000s. Emigré publishing was an important element in this process precisely because it provided international readers of Russian poetry with accessible collections of texts — the books published by *Beseda* ended up in foreign libraries — at a time when samizdat journals had not yet been digitised and were hard to access for outsiders.

Let us take a step back then. Literary institutions require networks, and those active in the cultural underground were very good at building networks. In 1984, Yurii Kolker characterised the typical samizdat journal readers as follows:

As a rule, they are a very well educated person working as a guard or boiler room attendant; they have friends among the émigré community as well as in exile and in the camps; they themselves could have their flat searched or be arrested at any moment <...> [Kolker]

As the 'Third Wave' of emigration gathered pace, networks that once had been purely local expanded to other localities within and outside the Soviet Union. An increasing number of those who were forced to emigrate continued to bolster their networks from abroad, via samizdat-related activities: Vladimir Maramzin founded *Ekho*, both a journal and a publishing house, and dedicated himself to promoting unofficial writers from the Soviet Union. Sergei Dediulin, Krivulin's partner in setting up *Severnaia pochta*, collaborated with several émigré publications in Paris, among them *Russkaia mysl'*. Those who found ways to stay involved in their circles helped establish a transnational literary community. By 1983, unofficial literary networks had grown in complexity and habitually included émigrés. By 1987, when Goricheva began publishing single-

¹⁷ For information on *Klub-81*, see the Ivanov 2015.

author volumes, the merging of the unofficial and official sphere was clearly visible: official journals, such as *Novyi mir*, published politically significant 'lost literature' that had been banned from publication for decades (and circulated in samizdat), while most new literature was self-published, but without the organisers running the risk of persecution.

It is possible to argue that Goricheva — at least as a publisher — never fully arrived in emigration, instead creating content tailored to a Leningrad audience. In this sense, she remained in perpetual transit. However, we have also seen that her behaviour was not wholly untypical for an émigré of her generation and very deliberate. More pertinently perhaps, this situation in transit proved very productive. In printing collected works by major samizdat poets, *Beseda* foreshadowed the full union/reunification of the two cultures. Goricheva had been one of the pivotal figures of the unofficial cultural scene before she left Leningrad, and she continued her activity as a curator within her own community, not leaving Leningrad behind while living in emigration: first by creating a journal intended for a Leningrad audience, later by promoting unofficial writers from Leningrad. *Beseda* provided a bridge between fully official and unofficial publication before the two spheres began to merge in Soviet Russia.

REFERENCES

- Belenkin Boris. “‘Rukopisnoe’ ili ‘pechatnoe’? ‘Pечатное’ kak ‘rukopisnoe’? Malotirazhnye izdaniya v kontekste sovremennogo kul’turnogo protsessa”. *Acta Samizdatica*, pilot edition. Moscow: GPIB Rossii — Mezhdunarodnyi “Memorial” — “Zvenia”, 2012: 14–23.
- Butyrin Kirill. “U istokov Obvodnogo kanala”. Vyacheslav Dolinin and Boris Ivanov (eds). *Samizdat: Po materialam konferentsii “30 let nezavisimoi pečati; 1950–1980 gody”*; St.-Petersburg, 25–27 aprelya 1992. St.-Petersburg: NITs “Memorial”, 1993: 124–129.
- Goricheva Tat’yana. “Mne nadoeli podval’nost i elitarnost’ ‘Vtoroj kul’tury’”, interview with Raisa Orlova, 1985. Available online (abbreviated): <http://gefter.ru/archive/17640> (accessed 10 Feb 2024).
- Hänsgen Sabine. “The Media Dimension of Samizdat: The Präprintium Exhibition Project”. Valentina Parisi (ed.). *Samizdat: Between Practices and Representation*; Lecture Series at Open Society Archives, Budapest, February–June 2013. Budapest: Central European University/IAS, 2015: 47–62.
- Ivanov Boris. *Istoriia Kluba-81*. St.-Petersburg: Izdatel’stvo Ivana Limbakha, 2015.
- Kolker Yuriy. “Ostrova blazhennykh: Vtoraya literatura i samizdat v Leningrade”. Available online: http://yuri-kolker.com/articles/Ostrova_blazhennykh.htm (accessed 10 February 2024).
- Komaromi Ann. “Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon”, *Poetics Today* 29/4 (2008): 629–667.
- Krivulin Viktor. “‘37’, Severnaia pochta”. Vyacheslav Dolinin and Boris Ivanov (eds). *Samizdat: Po materialam konferentsii “30 let nezavisimoi pečati; 1950–1980 gody”*; St.-Peterburg, 25–27 aprelya 1992. St.-Petersburg: NITs “Memorial”, 1993: 74–81.
- Mamleev Yuriy. “Beseda. Leningrad-Parizh. 1983”. *Russkaya mysl’* 19 April 1984: 13.
- Medem B. “Beseda: Razbor religiozno-filosofskogo zhurnala ‘Beseda’, Leningrad-Parizh, 1983–1984, №№ 1–2”. *Vestnik russkogo khristinaskogo dvizheniya* 148 (1986): 256–264.
- Ostanin Boris. interview with the author, 20 August 2015.
- Savickij Stanislav. *Andegraund: Istoriya i mify leningradskoj neofitsial’noj literatury*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.

Severyuhin Dmitriy, Dolinin Vyacheslav, Ivanov Boris and Ostanin Boris (eds). *Samizdat Leningrada: 1950e — 1980e gody; Literaturnaya enciklopediya*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2003.

Volchek Dmitriy. email to the author, 27 August 2015.

von Zitzewitz Josephine. *The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*. London: Bloomsbury, 2020.

Жозефин фон Цицевиц

ОД САМИЗДАТА ДО ШТАМПЕ, ОД ЛЕЊИНГРАДА ДО ПАРИЗА:
СЛУЧАЈ БЕСЕДА

Резиме

Лењинградска емигранткиња Татјана Горичева основала је 1983. године у Паризу часопис на руском језику *Беседа*. Међутим, кључна публика *Беседе* остала је у совјетској Русији, а циљ часописа био је да представи руским читаоцима главна достигнућа у проучавању западне теологије и филозофије. У овом раду се пореде *Беседа* и њен претходник, лењинградски часопис *37* (1976–1981), који је излазио у самиздату и чија је уредница такође била Горичева. Ово поређење баца светло на то како је и зашто *Беседа* остала део брзо развијене лењинградске периодике, лебдећи на прелазу између Истока и Запада током последњих година Совјетског Савеза.

Кључне речи: Лењинград, самиздат, тамиздат, религија, часопис.

**О ПОЭТИКЕ
ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ**

Олег Аронсон
Институт философии РАН
olegaronson@yandex.ru

Oleg Aronson
RAS Institute of philosophy
olegaronson@yandex.ru

«Я НЕ УМЕЮ С Б-ГОМ РАЗГОВАРИВАТЬ»
(ПОЭЗИЯ КАК ТЕОДИЦЕЯ)

“I HAVE NO ABILITY TO TALK WITH G-D”
(POETRY AS A THEODICE)

В работе предпринимается попытка рассмотрения творчества русского поэта и журналиста Елены Фанайловой через призму интеллектуальной практики теодицеи, которая преодолевает как поэтический характер высказываний, так и социальный контекст, связанный с господствующей в мире несправедливостью. Логика теодицеи отсылает нас не только к страданиям Иова, но и к непримиримости проклятия в отношении бога, исходящее от жены библейского праведника. Проклятие как форма открытой ненависти, как непосредственный контакт со злом, становится в поэзии Фанайловой важным инструментом, противостоящим поэтической и молитвенной практике.

Ключевые слова: поэзия, теодицея, зло, рессентимент, Елена Фанайлова.

The article attempts to examine the work of Russian poet and journalist Elena Fanaylova through the intellectual practice of theodicy. Theodicy overcomes both the poetic nature of statements and the social context associated with the prevailing injustice in the world. The logic of theodicy refers us not only to the suffering of Job, but also to the irrecconcilability of the curse against God emanating from his wife. The curse as a form of open hatred, as direct contact with evil, becomes an important tool in Fanaylova's poetry, opposing poetic and prayerful practice.

Keywords: poetry, theodicy, evil, resentment, Elena Fanaylova.

I

Есть поэты, мастерство работы со словом которых, говорит само за себя. В слове они черпают силы, позволяющие по-прежнему, как и много десятилетий назад, ощущать себя поэтами. Порой на это уходят все силы.

Когда же речь идет о поэзии Елены Фанайловой, то первая очевидность (если угодно — аксиома), которой нельзя пренебречь, что поэтическим «ремеслом» дело не исчерпывается. Конечно удивительная энергия ее стихов возможна в том числе и благодаря тем поэтическим навыкам, в которых слово играет первостепенную роль. Но это только «в том числе». Представляется, что слово в ее поэзии уступает место социальному факту, само становится одним из ряда этих фактов. Однако, чтобы социальный факт вдруг обрел силу высказывания, необходимо еще нечто дополнительное, какое-то иное измерение, в котором устанавливается дистанция как по отношению к «внутренней форме слова», так и по отношению политической повседневности.

В заглавие этого текста вынесена строка из стихотворения Елены Фанайловой, которое лично для меня стало своеобразным ключом к ответу на вопрос о той силе стихов, которая не исчерпывается работой со словом и с социальной повесткой.

Вот первая часть этого стихотворения из сборника *С особым цинизмом* (1998–1999):

Я не умею с Б-гом разговаривать.
Свои талоны скорби отоваривать.
Я ужаса смертельного полна,
Когда Он, морщась, смотрит из окна
Небеснаго на тяготы земные,
Не в силах осознать, ну, как там остальные,
На муки плоти, снежный хруст костей,
Сюжеты из последних новостей.

Я не готова к разговору этому.
Уж лучше я к мошеннику отпетому,
Обманщику, завязтому лжецу,
Его погибшему, но милому лицу —
Мол, офицер, мол, угостите даму сигаретою,
И мы немедленно идем к венцу,
Свинцовому и верному концу.

Какой утраченной чувства мерою,
Какой абсурдной, безразмерной верою,
Какой чумою, язвою, холерою
Истцу необходимо обладать,
Какой невозвратимую химерою,
Чтоб на груди у боженьки рыдать,
Как посреди пустыни, океана, прерии.
Как ныне цинику, а в прошлом жителю империи,
Мне недоступна эта благодать. (Фанайлова 2000)

Именно через эти строки для меня стала очевидной проблематика теодицеи как важный механизм и своеобразный внутренний генератор энергии, стихов Елены Фанайловой.

II

Заявленная тема «поэзия как теодицея» предполагает, что речь пойдет о взаимоотношении поэтического материала с религиозной тематикой. И приведенное стихотворение, казалось бы, как раз это и подтверждает.

Но мой посыл несколько иной. Я попытаюсь указать на значение теодицеи, возникшей как исключительно интеллектуальная и рациональная теологическая практика, для понимания современной поэзии, каковой для меня несомненно является поэзия Елены Фанайловой.

Мне представляется, что не будучи насквозь пронизанные теодицеей, ее стихи, даже не касающиеся религиозной проблематики, не имели бы той энергии и силы, которые мы ощущаем почти физически, даже не вполне понимая порой о чем идет речь.

Я сознательно дистанцируюсь от обсуждения таких феноменов как «поэтический талант», «способности к работе со словом»... Меня интересует только то, как может заявить о себе поэзия в мире обесцененных слов, бесконечного числа фальшивых кумиров и информационных фейков. Где она может почерпнуть энергию высказывания?

Мне кажется, что Елена Фанайлова делает нечто удивительное. Она обращается к царящим в мире насилию и несправедливости, но не обличает их (как это делал бы публицист или праведник), а особым образом предъявляет их.

Кому?

Тому, кто способен распознать во всём обилии наших несчастий и бед не просто несправедливость и насилие, но именно — *зло*. А зло — категория религиозная, которая вошла в наш секулярный мир и оставляет след опыта веры даже в тех, кто о вере совсем не задумывается.

Поэтому речь и идет теодицее. В классическом Лейбницево варианте — это оправдание бога за наличие в мире зла. В современном изводе речь не идет об оправдании, но о проблеме невозможного сосуществования бога и *избытка зла*, который радикально ставит его (бога) под сомнение.

III

Если мы проводим различие между просто поэзией и той, которая рефлексивирует свою пост-поэтичность, невозможность прежнего своего существования, то важно задаться вопросом: а каковы были религиозные истоки того, что мы привычно определяем как поэзия? Или: каков религиозный след того, что Роман Якобсон называл «поэтической функцией» языка? Есть ли в самом языке такие указатели? И почему столь сильна эта связь языкового творчества и поэзии? Можем ли мы не метафорически развести поэзию и язык? Ведь всегда, когда мы говорим о поэтике, то подразумеваем наличие языка в той сфере, где обнаруживаем поэзию. Как например, «поэтическая живопись», «поэзия труда», «поэзия природы» и так вплоть до знаменитой интерпретации Хайдеггером слов Гёльдерлина («поэтиче-

ски живет человек на Земле»), где переплетается онто-тео-логия и язык (Хайдеггер 1993: 295–300).

Чтобы мой следующий тезис не казался излишне спорным и волюнтаристским, назовем его гипотезой. Она такова: всё, что мы называем словесным творчеством, все, в чем обнаруживает себя поэтическая функция («направленность (Einstellung) на *сообщение* как таковое» (Якобсон 1975: 202), направленность на самого себя), не своим истоком, но важнейшим условием имеет *молитву*, то есть *обращение к богу*¹.

Христианство и секуляризация европейского мира постепенно превращают молитву из практики веры (способ организации слов в таком порядке и ритме, чтобы возник резонанс с божественным присутствием — как, например, в практике литургии) в наслаждение словом, поэтической формой, законодателем которой выступает не бог, а человек. Интересно, что даже в этом случае по-прежнему сохраняется квазирелигиозная романтическая концепция поэтического откровения.

Поэзия, отделяясь от молитвенной практики, становится ориентирована на созерцание формы, а не на разговор с богом, где эта форма имеет конкретность действия (веру). Оппозицией молитве можно вполне считать опыт теодицеи, совершенно не предполагающий коммуникацию с богом, но оставляющий пространство для осмысления сосуществования в мире бога и зла. Причем зла, выходящего за рамки привычной общей греховности.

Хотя сам термин теодицея придуман Лейбницем, но подобного рода практику мышления, осмысления мира, мы обнаруживаем у многих мыслителей до него (у Августина, Фомы Аквинского, Мальбранша). Сама же проблема обозначена уже в Книге Иова вопросом, адресованным самому богу: почему нечестивые благоденствуют, а праведники бедствуют?

Вместе с этим вопросом возникает иной тип отношений с божественной инстанцией, иной тип сопричастности с жертвой, которая высказывается не словом, а страданием. Когда жертвой становится сначала праведник (Иов), а затем и сам господь (Иисус), то такого рода жертву уже невозможно мыслить как архаическое жертвоприношение.

Страдание невинных это не просто заданная в Книге Иова тема будущих теодицей, но то, что выходит за рамки поэтической формы и божественного закона, то что ограждает уста от молитвы и то, что заставляет думать о божественном произволе.

Возможно ли обнаружить поэтическое в теодицее, находящейся на другом полюсе практики веры относительно молитвы? Ясно, что это пространство не столько языка, сколько спора, тяжбы, а также обвинений, которые спровоцированы тем, что не может получить для себя никакой формы (тем более словесной, тем более поэтической) и никакого закона².

¹ Показательна в этом отношении книга Анри Бремона, где поэзия и молитва связываются через причастность к «тайне» или мистический опыт (Bremond 1927).

² На этот момент чистого страдания (не просто праведника или невинного, а именно жертвы) указывает Кант. Для него это — альтернатива рациональной практике всех

IV

Лейбниц свою теодицею рассматривал как апологетику: оправдание бога за творящееся в мире зло. Тем самым и зло оказывается оправдано, осенено божественной волей (Лейбниц 1989).

Этот же мотив мы обнаруживаем в Книге Иова.

Иов, будучи тем самым праведником, которого сам Бог выбрал для испытаний, вопрошает: за что? И вызывает Бога на спор как равного. На что получает ответ: «Где был ты, когда Я основал землю? скажи, если обладаешь разумом» (Книга Иова 38, 5), «будет ли состязающийся со Вседержителем еще учить?» (Книга Иова 39, 32). В конце концов Иов, смирившись, отвечает: «знаю теперь, Ты можешь всё, и невозможно противиться тебе!» (Книга Иова 42, 2).

Это признание немыслимости божественного проведения приводит к соглашению Иова с Богом. Это не признание вины, но признание собственной *ничтожности и бессилия*.

Такова заключительная апологетика божественного всемогущества (омнипотенции), но она не первая и не единственная в Книге Иова. До этого Иов изнутри бедствий своих, своей семьи, своей земли, из собственной проказы, отвечает на призыв своей жены прекратить смирение, положить предел праведности. Она говорит: «все еще тверд ты в непорочности твоей! *Прокляни Г-спода и умри*»³ (Книга Иова 2, 10). И он отвечает: «как одна из негодных говоришь ты. <...> Неужели доброе примем мы от Б-га, а злое не примем?» (Книга Иова 2, 11)

И, наконец, еще одна апологетика Бога исходит от друзей Иова, которые убеждают праведника в том, что он не просто не заметил собственный проступок, что он не праведник вовсе, а обычный грешник или, в лучшем случае герой в состоянии помутнения рассудка, в ситуации «трагической ошибки».

Эти три приёма оправдания Бога (от его всемогущества, благости и справедливости) в той или иной форме станут ответом теодицеи на иски, предъявляемые богу со стороны разума.

Но стоит обратить внимание на слова жены Иова: *прокляни и умри*.

Это совершенно иной путь — не вопрошать, а действовать. Не говорить о зле, но не принимать зло ни при каких условиях. Не принимать зло даже из рук Творца как необходимое.

Это особая недооцененная способность отказывать Богу в общении — источник иной теодицеи, не апологетической, а разоблачительной, идущей путем не договора, а путем жертвы.

существовавших к тому времени теодицей (он их называет «доктринальными»). И такую альтернативную теодицею («аутентичную», мыслящую из самого страдания) он находит только одну — книгу Иова, где не слова и аргументы, а сама совесть Иова имманентна божественному устройению мира (Кант 1996).

³ Курсив мой — О. А.

Не уметь разговаривать с богом, значит, не участвовать в споре бога и сатаны. Именно жертвой этого спора становится Иов⁴.

Но сатана — неизбежный соучастник в аффекте ненависти, без которого невозможно начало теодицеи, а также, вероятно, и поэзия сегодня.

V

Слова жены Иова — отказ от праведности, способ дать голос скверне, материи мира.

В этих словах проступает иная возможность теодицеи. Без оправдания и апологетики зла как необходимой составляющей божественной omnipotency. Но при этом и без гордыни. Скорее гордыней выглядит немолитвенный вызов Иовом Бога к спору, а потому теологически оправдано и его смирение — «невозможно противиться тебе».

Жене Иова даны только два слова, спаянные в одно действие — «прокляни» и «умри». Всего два слова среди бесконечных рассуждений ученых и праведных мужей. Но именно они — источник сопротивления маскулинной культуре (власти логоса и, в частности, поэтического слова), культуре самолюбования даже в несчастье.

Это не только путь альтернативной теодицеи, но и иной поэтики.

Как ни парадоксально это звучит, таков и путь самого христианства, религии, в которой бог делает человека равным себе в собственном воплощении, в протесте и смерти.

Это путь, сторонящийся как ритуальности молитвы, несущей в себе элементы языческой архаики, так и спекулятивной апологетики. Это вовсе не секуляризация, превращающая поэзию в форму молитвы без веры, а теологию в логику, но то, что Жан-Люк Нанси называет «деконструкцией

⁴ Интересно, что С. Аверинцев в своем переводе Книги Иова (Аверинцев 2004) именуется сатану (שטן — др.евр., satan) «Противоречащий», что не только смещает акцент на христианское толкование текста, где сатана становится διάβολος (лукавый), но и сам спор Иова с Богом о страдании невинного, о зле, в котором Бог соучаствует, подменяет спором о возможности праведности. Характерно также, что С. Аверинцев поэтизирует Книгу Иова. Его перевод этой книги сродни его же переводу Псалмов, где доминирует стремление предъявить именно поэтическую речь, а это лишь подчеркивает, что перед нами перевод *молитвенный*, который делает текст покорным, и в самом Иове воспекает финальную покорность. Отсюда и отсутствие сатаны, вместо которого возникает невнятный Противоречащий.

Откровенней и жестче, не называя имени, поступает Елена Фанайлова. У нее он — не «противоречащий» (участник спора), а «мошенник», «обманщик», лжец: «Уж лучше я к мошеннику отпетому, / Обманщику, завзятому лжецу, / Мол, офицер, мол, угостите даму сигаретой, / И мы немедленно идем к венцу...» Показательно, что в этом же семантическом ряду, сопутствующем расхожим образам дьявола — дым, шансон («угостите даму сигаретой»), венец, свинцовый конец — возникает фонетический двойник — «офицер» (Люцифер?), который, кроме того вводит войну как дело дьявола, что усиливается финальными строками этого стихотворения: «Все равно Он всем ненавистен. / Все равно Он всем неизвестен, / Как последний во тьме солдат» (Фанайлова 2000).

христианства», где, напротив, вера сохраняется в отсутствии божественной силы⁵.

Теодицея вполне укладывается в рамки этой деконструкции. Бог монотеизма ждет не жертвоприношений, а верности завету вкупе с отказом от использования божественной силы (что и есть основная проблема классической теодицеи). Сама христианская вера постоянно трансформируется: от верности всеприсутствию бога к осознанию его постоянного и значимого отсутствия.

Современная теодицея начинается именно с того, что тема оправдания бога уходит, а во главу угла встает вопрос о выявлении зла. И этот прямой контакт со злом без божественного опосредования становится возможен, когда мы отказываемся видеть в современных жертвах жертвоприношение, когда *забота о жертве* вытесняет необходимость жертвы как подношения богу⁶.

VI

Но что такое практическая теодицея? И может ли поэзия осуществить ее?

«Прокляни» жены Иова — открытая ненависть к любому пособничеству злу, которая содержит в себе в том числе и момент ненависти к богу при сохранении веры. Этот момент в его предельной откровенности можно понимать как необходимый (прямой) рессентимент. Такой рессентимент не содержит в себе негативности, поскольку «ненависть» здесь дана в своем единстве с конкретностью смерти, словно стирающей все метафизические рассуждения о конечности бытия, о «ничто» как источнике поэтического существования в мире.

Когда мы следуем интерпретациям рессентимента у Ницше и Шелера, то там он предстает как чистое производство негативных аффектов (обида,

⁵ Будучи сторонником концепции деконструкции Жака Деррида, Нанси выделяет в самом христианстве моменты сопротивления религиозному миропониманию, практически совпадающему с метафизическим (Nancy 2005). В частности, это заложенное монотеизмом замена жертвоприношения заветом с Богом, где последний, фактически, отказывается от использования божественной силы, претерпевает становление человеком, в силу чего происходит демифологизация (стирание архаической религиозности), результатом которой становятся гуманизм и демократия, когда равенство солидарность приходят на смену незыблемому месту в иерархии. От последней остаются лишь культурно-исторические стереотипы (характерный пример «творец/глина»; именно как глину характеризует Иова Бог) и поэтические метафоры (можно вспомнить хотя бы квазимолитвенное обращение к Творцу у Пастернака: «Кончаясь в больничной постели, / Я чувствую рук твоих жар. / Ты держишь меня как изделье, / И прячешь, как перстень, в футляр» (Пастернак 1977: 382)).

⁶ Тема моральной невозможности оправдания страдания невинных ключевая в работе Э Левинаса «Бесполезное страдание», которая написана как предисловие к книге Филиппа Немо *Иов и избыток зла*, где обсуждается идея нечестивости бога как необходимого источник будущей возможности становления бога человеком, а материальный избыток зла неотличим от спекулятивной (философской) «трансценденции» (Nemo 1998).

зависть, злоба, месть, ревность...), хитроумный инструмент манипулирования и господства.

«Прокляни и умри» же вводит *парадокс*. Вспомним, что рессентимент, движимый чувством несправедливости (понимаемым как неравенство или неравноправие), выступающий против господствующих сил (ценностей), ищущий себе социального союзника в ненависти, оказывается тем, что производит ненависть. Такой рессентимент (мобилизующий слабых) — политический инструмент в борьбе за господство.

Рессентимент же, сталкивающийся со злом в его очевидности, в насилии над беззащитным, лишает слово и его носителя силы и самодостаточности.

Это момент передается формулой «*весь мир против одного*», с которой мы соприкасаемся и в «страстях» Иова и в испытании пыткой у Жана Амери (Амери 2015).

Этот момент предъясняет *бессильную ненависть*, соединяющую в себе свободу и стыд за ее (свободы) бессилие. Такой рессентимент не может быть обращен ни к кому, кроме бога.

Такая ненависть (исходящая от мира вчувственных сил) противостоит миру эмпатии, ограниченному поэтической, чувственной формой... Но она также требует посредника, сохраняющего связь с ускользящим невидимым богом. Таков дьявол.

VII

Поэзия Елены Фанайловой движима энергией проклятия, на которое не способны обессилившие жертвы. Но его невозможно донести до недостойных, а уж тем более до палачей. Однако возможно вступить в контакт (в каком-то смысле — неизбежный контракт) с князем их мира. Этот контакт — необходимая прививка зла самой литературе, на которую указал еще Жорж Батай, «зло уничтожающее зло» (Батай 1993).

Держа в памяти слова жены Иова трудно удержаться, чтобы не припомнить также и «смертью смерть поправ», где вдруг проступает вся преодолеваемая христианством механика жертвоприношения. На это же обращает внимание Рене Жирар, говоря о «сатане изгоняющем сатану»: «Словом “катарсис” обозначалось прежде всего “очищение”, которое доставляет пролитая кровь в ритуальных жертвоприношениях, представляющих собой намеренное повторение процесса, описанного в “Страстях”. Другими словами, это сатанинский механизм в действии. Этот механизм предполагается и в явлении экзорцизма, который является предметом спора, дающего Иисусу повод поднять вопрос о сатанинском изгнании сатаны» (Girard 2001: 39–40).

Невозможность говорить с богом (кризис молитвы) порождает поэзию, а также особый жанр европейской литературы — разговоры с чертом (от

Гёте и Достоевского до Булгакова и Лешека Колаковского), которые есть своего рода пародия на Завет, не просто контакт, но контракт, подписанный *кровью*, саркастически замещающей страдание жертвы⁷. И то, что раньше было молитвой становится агонией, состязанием с дьяволом.

Не проходит мимо этой неразрывности Воскресения и Ада, веры и насилия, спасения и унижения и Елена Фанайлова:

Мы снова думаем, что мои проблемы в совершенном над мной как ребенком насилии. Не в сексуальном, а в семейном системном и многолетнем принуждении, И потому я иду в сложные точки убийства, смерти, спасения? Нет, тут мой личный тяжелый характер, весом, как трактор. Зубы мои крошатся от напряжения. Я просто тупо верую в Воскресение. Ад, береги себя, суко, держись, идиот, и не надо делать мне одолжения. Мы не будем щадить друг друга до полного унижения.

(Фанайлова 2022)

Но для нее это также и неразделимость слова и действия, аффекта и факта, рессентиента и веры. Только так, признавая свою зараженность злом и проникая на его территорию, поэзия становится возможностью теодицеи, пусть и теодицеи светской (без оправдания бога и без бога вообще). Так требование проклятия от жены Иова преобразуется в возможность слова преодолеть самолюбование и самособлазнение — быть действием, ритмом скверны, вариантом современного секулярного экзорцизма. Или, если слово «экзорцизм» слишком вычурно, архаично и влечет за собой неизбежный шлейф голливудской образности, то можно сказать куда проще: сегодня поэзия все еще возможна, но не иначе как *recycling зла*.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев Сергей. *Собрание сочинений* / Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004.
- Амери Жан. *По ту сторону преступления и наказания: попытки одоленного одолеть*. Пер. с нем. И. Эбаноидзе. Москва: Новое издательство, 2015.
- Батай Жорж. *Литература и зло*. Москва: Издательство МГУ, 1994.
- Галич Александр. *Возвращение: стихи, песни, воспоминания*. Ленинград: Музыка, 1990.
- Кант Иммануил. «О неудаче всех философских попыток теодицеи». Кант Иммануил. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 8. Москва: Издательство «Чоро», 1994.
- Книга Иова: <http://toldot.com/limud/library/ktuvim/iyov/>
- Лейбниц Готфрид. *Теодицея*. Лейбниц Готфрид *Сочинения*. В 4 т. Т. 4. Москва: Мысль, 1989.
- Пастернак Борис. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель, 1977.
- Фанайлова Елена. *С особым цинизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000.
- Фанайлова Елена. «#Разговорысдьяволом». *Транслит* 25 (2022).
- Хайдеггер Мартин. «Жительствование человека». Хайдеггер Мартин. *Работы и размышления разных лет*. Пер. с нем. и вступ. статья. А. В. Михайлова. Москва: Гнозис, 1993.

⁷ Этот момент фальшивой (поэтической) жертвенности не обошел иронией Александр Галич: «И я спросил его: это кровь? Чернила, — ответил он» (Галич 1990: 32).

- Якобсон Роман. «Лингвистика и поэтика». *Структурализм: «за» и «против»*. Сборник статей. Москва: Прогресс, 1975.
- Bremond Henri. *Prayer & Poetry: A Contribution to Poetical Theory*. Burns, Oates & Washbourne Ltd., 1927.
- Girard Rene. *I See Satan Fall Like Lightning*. Orbis Books, 2001.
- Nancy Jean-Luc. *Dis-Enclosure. The Deconstruction of Christianity*. Translated by Bettina Bergo. N.Y. Fordham University Press, 2008.
- Nemo Phillip. *Job and the Excess of Evil*. Translated by Michael Kigel. Postface by Emmanuel Levinas. Pittsburg: Duquesne University Press, 1998.

REFERENCES

- Averincev Sergej. *Sobranie sochinenij/Perevody: Evangeliya. Kniga Iova. Psalmy*. Kiev: DUH I LITERA, 2004.
- Amery Jean. *Po tu storonu prestupleniya i nakazaniya: popytki odolennogo odolet'*. Per. s nem. I. Ebanoidze. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2015.
- Bataille Georges. *Literatura i zlo*. Moskva: Izdatel'stvo MGU, 1994.
- Bremond Henri. *Prayer & Poetry: A Contribution to Poetical Theory*. Burns, Oates & Washbourne Ltd., 1927.
- Fanaylova Elena. *S osobym cinizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.
- Fanaylova Elena. «#Razgovorysd'yavolom». *Translit 2022* (25).
- Galich Aleksandr. *Vozvrashchenie: stih, pesni, vospominaniya*. Leningrad: Muzyka, 1990.
- Girard Rene. *I See Satan Fall Like Lightning*. Orbis Books, 2001.
- Heidegger Martin. «Zhitel'stvovanie cheloveka». Heidegger Martin. *Raboty i razmyshleniya raznyh let*. Per. s nem. i vstup. stat'ya. A.V. Mihajlova. Moskva: Gnozis, 1993.
- Jakobson Roman. «Lingvistika i poetika». *Strukturalizm: «za» i «protiv»*. *Sbornik statej*. Moskva: Progress, 1975.
- Kant 1994: Kant Immanuel. «O neudache vseh filozofskih popytok teodiceji». Kant Immanuel. *Sobranie sochinenij*. V 8 t. T. 8. Moskva: Izdatel'stvo «Chor», 1994.
- Kniga Iova: <<http://toldot.com/limud/library/ktuvim/iyov/>>
- Leibnitz Gotfrid. *Teodiceya*. Leibnitz Gotfrid. *Sochineniya*. V 4 t. T. 4. Moskva: Mysl', 1989.
- Nancy Jean-Luc. *Dis-Enclosure. The Deconstruction of Christianity*. Translated by Bettina Bergo. N.Y. Fordham University Press, 2008.
- Nemo Phillip. *Job and the Excess of Evil*. Translated by Michael Kigel. Postface by Emmanuel Levinas. Pittsburg, Duquesne University Press, 1998.
- Pasternak Boris. *Stihotvoreniya i poemy*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1977.

Олег Аронсон

„НЕ УМЕМ С Б-ГОМ ДА РАЗГОВАРАМ“ (ПОЕЗИЈА КАО ТЕОДИЦЕЈА)

Резиме

У раду се подузима покушај разматрања стваралаштва руског песника и новинара Јелене Фанајлове кроз призму интелектуалне праксе теодицеје, која превазилази како песнички карактер израза, тако и социјални контекст, неодвојив од неправде која влада у свету. Логика теодицеје усмерава нас не само према патњи Јова, већ и према непомирљивости проклетства у контексту бога, које исходи од жене библијског праведника. Проклетство као облик отворене мржње, као непосредан контакт са злом, постаје у поезији Фанајлове важан инструмент који се супротставља песничкој и молитвеној пракси.

Кључне речи: поезија, теодицеја, зло, ресентимент, Јелена Фанајлова.

Елена Петровская
Институт философии РАН
epetrovs@iphras.ru

Helen Petrovsky
RAS Institute of Philosophy
epetrovs@iphras.ru

«ПРОТИВОРИТМИЧЕСКОЕ ПРЕРЫВАНИЕ»:
РОЛЬ ЦЕЗУРЫ В ПОЭЗИИ ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ
“COUNTERRHYTHMIC RUPTURE”: THE ROLE
OF CAESURA IN ELENA FANAILOVA’S POETIC WORKS

В статье с опорой на теоретические размышления Фридриха Гёльдерлина, тщательно реконструированные французским философом Филиппом Лаку-Лабартом (1940–2007), намечены подходы к анализу конструктивной и содержательной роли цезуры (по Гёльдерлину — «противоритмического прерывания») в поэзии Елены Фанайловой. Формальную — конструктивную — роль цезуры подкрепляют, с одной стороны, новаторские идеи Юрия Тынянова о динамической форме литературного произведения и текстовом эквиваленте, а с другой — проницательные заметки писателя и критика Андрея Левкина об устройстве письма (так называемой «машинке») уже в стихах самой Фанайловой. Именно действие цезуры позволяет улавливать меняющиеся ритмы внешнего через собирание и рассеивание собственных имен, соединяющих в себе особенное и всеобщее.

Ключевые слова: Елена Фанайлова, Фридрих Гёльдерлин, Филипп Лаку-Лабарт, Юрий Тынянов, Андрей Левкин, поэзия, цезура.

Building on Friedrich Hölderlin’s theoretical insights, carefully reconstructed by the French philosopher Philippe Lacoue-Labarthe (1940–2007), the article outlines ways of developing a possible analysis of the constructive and substantial role of caesura (a “counter-rhythmic rupture”, according to Hölderlin) in the poetic works of Elena Fanailova. The formal, i. e., constructive, role of the caesura is corroborated, on the one hand, by Yuri Tynyanov’s groundbreaking ideas about the dynamism of literary forms and the notion of textual equivalent, and on the other, by the perceptive remarks on the mechanism of Fanailova’s own writing made by the writer and critic Andrei Levkin (he calls it “small machine”). It is precisely the operation of the caesura that allows the poet to capture changing external rhythms while gathering and disseminating proper names, which signify both the general and the particular.

Keywords: Elena Fanailova, Friedrich Hölderlin, Philippe Lacoue-Labarthe, Yuri Tynyanov, Andrei Levkin, poetry, caesura.

*Не пугайся, это письмо не моей рукой,
Но подпись будет моя.*

Елена Фанайлова.

«Русский альбом. Стихи 1994–97 гг.»

Возможно, о стихах Елены Фанайловой имеет смысл говорить в сугубо музыкальных терминах, и первыми словами, приходящими на ум (как мы увидим дальше, не совсем случайно), оказываются «синкопичность», «атональность». Во всяком случае, в этих стихах обращает на себя внимание их ритм. Я имею в виду не стихотворные размеры (то есть метр) и даже не перебивки ритма (у Фанайловой такого много), а скорее само устройство ее письма, которое, как было замечено разными критиками, отличается своеобразностью и сложностью. Ритм ее поэзии является содержательным в том смысле, что приоткрывает измерение внешнего, сообщая нам о мире, в котором мы живем, но который нами до конца не схватывается. Это современный мир, приходящий в соприкосновение с поэзией. Такие соприкосновения смещают, варьируют и деформируют саму поэзию, и она отвечает — реагирует — на них каждый раз особенным образом.

Забегая вперед, отмечу, что насилие становится одним из подобных проявлений внешнего. Дело не в том, что оно тематизировано в стихах Фанайловой: это факт неоспоримый, и не будет преувеличением сказать, что оно образует одну из сквозных тем всей ее поэзии, — дело в том, что, вторгаясь в язык, оно оставляет в нем неустранимый след, своего рода шрам, если угодно. В то же время насилие является тем, что менее всего подвержено символизации или переводу на язык тех или иных культурных кодов. О его присутствии можно узнать только по искажению символического строя; так, оно может сказаться на формировании поэтической идиомы, то есть особого выразительного языка. Наиболее яркий тому пример — поэзия Пауля Целана, стихи которого, дающие выражение трагическому опыту массового истребления в XX веке, с трудом поддаются герменевтическому толкованию и тем не менее не теряют полностью своей коммуникативной функции¹. Несомненным, впрочем, остается то, что насилие никак не переводится в изображение.

Но вернемся к заявленной теме. Когда мы говорим «противоритмическое прерывание», то что имеется в виду под данным словосочетанием? Таково определение цезуры, которое содержится в заметках Гёльдерлина, посвященных *Эдипу* Софокла (Гёльдерлин 2016: 65–74²). Одна из самых увлекательных интерпретаций «Заметок...» принадлежит Филиппу Лаку-Лабарту (1940–2007), автору оригинальной версии философской деконструкции и тонкому знатоку творчества немецкого поэта. Собственно, сво-

¹ О понятии поэтической идиомы и ее особенностях у Целана см.: (Лаку-Лабарт 2015); см. также: (Гадамер 1996/2024).

² Этот перевод, выполненный С. Л. Фокиным и полезный в общем смысле, терминологически и содержательно, безусловно, требует коррекции. Полное немецкое название работы Гёльдерлина — «Anmerkungen zum *Oedipus*» (1804).

им анализом Лаку-Лабарт актуализирует Гёльдерлина: он показывает, что его идеи и переводческие опыты — испытывая трудности с написанием пьесы об Эмпедокле, Гёльдерлин заново переводит две трагедии Софокла, *Антигону* и *Эдипа*, — не совпадают с той рамкой, художественной и познавательной, куда формально вписаны его труды, а именно со спекулятивной философией, к созданию которой он имел прямое отношение, и немецким романтизмом как самостоятельным литературным направлением.

Что же такое цезура в интерпретации немецкого поэта? Прежде всего, это так называемый «трагический *transport*» (в немецком оригинале использовано французское слово, которое означает «перенос» и является переводом греческой «метафоры»). Этот «перенос», как поясняет Гёльдерлин, «пуст и наименее связан». Цезура обнаруживает себя в «ритмической последовательности представлений» и делает это только для того, чтобы с помощью «противоритмического прерывания» (*die gegenrhythmische Unterbrechung*), или «чистого слова» (*das reine Wort*), «противостоять яростному чередованию представлений на самом пике его», когда такое чередование представлений уступает место «самому представлению» (*die Vorstellung selber*) (Hölderlin 1998: 205–225³). Речь идет ни больше ни меньше как о смысле собственно трагического, и логично допустить, что смысл этот противостоит единству действия, которое и выражается чередованием позиций или точек зрения героев. Смысл противостоит диалогической — но и агонистической, то есть состязательной, — структуре, в принципе типичной для трагедии. Однако внутри этого диалогического состязания просматривается то, что из него выпадает и что не поддается «расчету» (*Kalkul*): это есть «живой смысл» трагедии.

Если «живой смысл» трагедии не может быть рассчитан, то под «расчетом» Гёльдерлин понимает закон композиции, а также правила, которые могли бы управлять «новым» — современным — поэтическим искусством. Итак, внутри трагедии есть то, что правилам не подчиняется, то, что откровенно им противоречит. Этим чем-то и выступает цезура, иными словами — «пустой перенос». Определение переноса в качестве «пустого» означает в точном смысле «очищение» — это катарсис, но только в том специфическом смысле, как его описывает Гёльдерлин: «...беспредельное становление-единым [человека и Бога] *очищает себя* (*sich reiniget*) посредством беспредельного разъединения» (Hölderlin 1998: 223)⁴. Именно благодаря цезуре трагедия обретает «равновесие» (еще один термин из лексикона поэта), то есть законченный вид. В рассматриваемой «пустоте» и заявляет о себе смысл трагедии, поскольку он изъят (вырван) из состязательного поединка. Цезурой, или «контрритмическим прерыванием», в стихах

³ Речь идет о двуязычном издании.

⁴ Здесь нужно пояснить, что встреча «природы» и «искусства» (по Гёльдерлину — Бога и человека), или их примирение, возможна лишь, когда чаемое единство мгновенно распадается, принимая форму противостояния, то есть перед нами образец по-настоящему парадоксального мышления. Эту логику Лаку-Лабарт определяет в качестве гиперболической.

создается метрический ритм, а в более общем плане ею создается высказывание, каким является уже само произведение. Таковы вкратце основные положения детальной реконструкции, предпринятой Лаку-Лабартом (см.: Lacoue-Labarthe 1998: 43–73⁵).

Чтобы приблизить эти соображения к сегодняшнему дню и к современной теории литературы, обратим внимание на удивительное сходство приведенного определения цезуры с понятием текстового эквивалента, которое принадлежит представителю русской формальной школы Юрию Тынянову. Здесь важно выделить несколько существенных моментов. Прежде всего, в противовес подходам, сложившимся под влиянием «статических навыков сознания», единство произведения понимается Тыняновым как «развертывающаяся динамическая целостность», между элементами которой всегда существует «динамический знак соотносительности и интеграции». Вытекающий отсюда общий вывод краток, но предельно радикален: «Форма литературного произведения, — утверждает Тынянов, — должна быть осознана как динамическая». Исходя из этой общей рамки определяется и так называемый «конструктивный принцип»; в стихах им является ритм. Это предполагает, что какой-то один фактор конструкции оказывается преобладающим, а остальные ему подчиняются; при этом все они находятся в таком взаимодействии, когда «выдвинутый» фактор деформирует ему подчиненные. Что касается эквивалента текста, то в поэзии это молчание или немые строфы, заменяющие графическими элементами (серией точек) строки и целые строфы. В качестве главного примера использована поэзия Пушкина. По мысли Тынянова, такие недостающие элементы не ослабляют, а максимально динамизируют форму, сообщая ей особый «нажим». Сам по себе эквивалент является «гетерогенным» по отношению к функциям тех элементов, куда он внедрен (Тынянов 1924: 9, 10, 22, 24).

Полагаю, нет никакой натяжки в том, чтобы рассматривать цезуру в свете изложенных только что положений. Это тем более обоснованно, что ни текстовый эквивалент, как его определяет Тынянов, ни сама цезура не являются паузами, которые передаются акустически. Конечно, нельзя не отметить, что мы видим заполненные точками пропущенные строфы, как невозможно закрыть глаза на замечание Гёльдерлина о том, что «слова Тиресия образуют цезуру» (Hölderlin 1998: 210–211). Иными словами, цезура как будто обретает собственное место в тексте, становясь наглядной и распознаваемой. Однако эти чувственно воспринимаемые знаки не влияют на конструктивное определение того, что Тынянов, обозначая строфу, именует «отрезком» (независимо от конкретного числа пропущенных строк), а Гёльдерлин в своих «Заметках...» — цезурой. Данное предположение подкрепляется и сугубо формальной ролью цезуры, которая, соглас-

⁵ Это только одна из нескольких осуществленных реконструкций. Ее преимущество в том, что, являясь докладом (Лаку-Лабарт прочитал его в марте 1995 года в Институте прикладного театроведения при Гисенском университете им. Юстуса Либиха), она отменно структурирована и в каком-то смысле подытоживает работу предыдущих лет.

но Гёльдерлину, выравнивает обе части трагедии, если в ней нарушается ритм. Силой противовеса цезура давит всегда в обратном направлении, приводя равновесие в нужную часть.

А теперь вернемся к Елене Фанайловой. В продолжение этой важной для понимания ее творчества «конструктивной» линии остановимся подробнее на проницательном анализе ее стихов, осуществленном в 2008 году писателем и критиком Андреем Левкиным. Он фокусирует свое внимание на механизме письма, который также называет «машинкой». Здесь мы должны быть предельно внимательны к самому ходу мысли, не покупаясь на нарочито просторечный способ выражения. Левкин остроумно и смело полемизирует не только с тем, что стихи Фанайловой являются социальными — социальный материал в них, как он утверждает, случаен, — но и с наличием в этих стихах какого-либо авторского «я»:

Вообще, что тут за социальная среда? Нет тут социальной среды. Есть почти механическое воспроизведение элементов социума — он легко оживет в читателе, достаточно упомянуть пару социально отмеченных имен, слов и фраз. Но они только предъявлены, а не обсуждаются автором. Кроме того: кто тут автор?

Вслед за этим Левкин перечисляет целых шесть признаков, по которым распознается работа «машинки». Замечу, что свою задачу он формулирует предельно четко, а именно: описать тот «нетривиальный, но — ясный механизм, который (по неведомой причине) остался незамеченным». Речь идет здесь о механизме, производящем — притом совершенно безлично — тексты Елены Фанайловой. Задержимся на втором его признаке:

...авторская субстанция попадает в конкретную — выбранную — среду, оказывается среди конкретных фактур и должна применить к себе правила этой среды, вызвав свою же реакцию. Это у нас тут что? Это Мария Шарапова, а вот — Модест Колеров⁶.

И хотя в каждой среде «автор примеряет на себя местные фактуры» (это уже пункт три), итогом текста, отмечает Левкин, «будет сам автор» — во что он тут и превратился, а вот читателя поджидает явная опасность: он может «повестись на отрезках его [автора] message, машинально распознавая их в меру собственной социальности, — для него тогда получится буквенный отчет “субъективной камеры”» (Левкин 2008/2024).

Это очень меткое наблюдение. Социальность, стало быть, — не более чем тема, вполне конкретное «изображение», тогда как материал, строго говоря, может быть каким угодно. И этот материал (по Левкину — «фактура») всякий раз переводится, преобразуется — следуя определенному набору правил — в завершенное поэтическое высказывание. Однако особую роль, как мне представляется, здесь действительно играют собственные имена. Они и выступают настоящими знаками внешнего: в этих именах

⁶ Отсылка к поэтическому сборнику Фанайловой *Черные костюмы*.

сочетается узнаваемость (для автора и его читателей) с абстракцией и обобщением. Эффект такого рода можно сопоставить с идеей о том, что общие понятия имеют независимое — материальное — существование и что они неотделимы от своей чувственно воспринимаемой основы. В нашем случае в роли подобных понятий и выступают как раз имена. Пользуясь другой терминологией, можно допустить, что это своего рода энграммы — следы внешних раздражителей и их воздействий на самом поэтическом теле⁷.

Примеров из поэзии Фанайловой можно привести немало, и тем не менее вот один из тех, что сразу же бросается в глаза: *Маша и Ларс фон Триер*, название цикла стихотворений из сборника *Черные костюмы* (2008). (Я не привожу цитат, потому что тогда надо было бы цитировать полностью стихотворения и даже отдельные циклы; стихи Фанайловой требуют сквозного чтения.) Следует признать, что имена довольно быстро оборачиваются своеобразными масками, и в этом можно усмотреть еще одно, косвенное, подтверждение тому, что они сочетают в себе особенное и общее, конкретное и однотипное (разве в случае маски как росписи лица особенность — узнаваемость — не приобретает, только если соблюдены общепринятые нормы ритуала?). Еще одним ярким примером употребления собственных имен является такой неожиданный персонаж, как Катулл (цикл *Москва* из того же поэтического сборника), причем если Катулл — это античная маска (со всеми оговорками), то Ларс фон Триер — маска безусловно современная. Однако маски здесь не остаются равными самим себе, то есть устойчивыми, неподвижными, гарантирующими хоть какую-то толику идентичности. Они как будто не справляются с поставленной задачей, уступая чистому потоку изменения. В результате маски начинают обозначать уже не что иное, как текучесть: например, переход из мужского пола в женский, как в случае фон Триера (кто бы мог подумать?): «Ларс фон Триер превращается в женщину...» — так гласит название стихотворения.

Но возможен и еще более неопределенный случай: маска, меняющая маску («Катулл притворяется, что он Орфей, и спускается в ад»; все тот же Катулл отождествляет себя поочередно также с Эдипом и Кафкой). Словно помогая читателю справиться с каскадом этих и других метаморфоз, Фанайлова спокойно поясняет: «Его [Катулла] не интересует человеческое. / Он больше видит как Платонов и Филонов...» (Фанайлова 2008/2024). Очень хочется применить к самой Фанайловой то, что приписано ею столь непостоянному во всех прочих отношениях Катуллу: я имею в виду холодную ярость (вот лишь несколько беглых подсказок: «...соответствие / Бедной души и яростного проявления / Ее метаний»; «...Довольно холодно, с сильной волей»). Только это не состояние души поэта, а скорее определенный намек на устройство самого письма. Перед нами очевидным образом оксю-

⁷ Понятие энграммы (мнемического следа), позаимствованное из естественных наук и принадлежащее немецкому биологу-эволюционисту Рихарду Земону, в раннесоветском контексте использовалось такими разными авторами, как Николай Бернштейн, изучавший физиологию движений, и Сергей Эйзенштейн, строивший свою концепцию кинематографа. Подробнее см.: (Земон 2019: 67–76).

морон, которым передается то, что применительно к Гёльдерлину Лаку-Лабарт называл гиперболической логикой или логикой парадокса. Отношение противоположностей, и оно бесконечно инверсивно. При этом никакого примирения — ни содержательно (на уровне конфликта богов и людей), ни диалектически — здесь не происходит⁸.

Даже если наша аналогия в чем-то произвольна (хотя было бы неплохо с этим разобраться), именно «нечеловеческий» взгляд позволяет Елене Фанайловой нащупать иное — неповествовательное — измерение насилия. Она уже продемонстрировала такую возможность в стихотворении «...Они опять за свой Афганистан...» (2003), ставшем настоящей вехой в новейшей российской поэзии. Спустя недолгое время появится другая фраза — вопрос, заданный поэтом как бы между прочим: «...А бомбы в школе все так и висят?»⁹ Подчеркну, что подобный бессубъектный взгляд позволяет распознавать иные ритмы и иную длительность, как в случае насилия (раз свершившись, оно при этом не имеет окончания). Можно приводить и другие примеры (так, Андрей Левкин упоминает функцию имени «Басаев» как некоего интонационного переключателя). Главное, пожалуй, все же заключается здесь в том, что все эти имена-маски оказываются своеобразной цезурой, которая, как и у Гёльдерлина, отмечена одновременно пустотой и динамическим смещением. С одной стороны, цезура наделяет формой, благодаря чему произведение обретает законченный вид, с другой — сообщает о том, что само завершение возможно не иначе как посредством сдвига. В этом случае поэзия не столько повторяет социально-средовой контекст, сколько схватывает силы, которые дают возможность этому контексту проявиться в той или иной конфигурации. В самом деле, цезура — подвижный механизм, работающий в такт флуктуациям внешнего, и этот механизм устроен (и настроен) так, что именно благодаря его наличию мы можем уловить неповторимый интонационный строй, определяющий поэзию Фанайловой.

ЛИТЕРАТУРА

- Гадамер Ханс-Георг. «Последнее стихотворение Целана» (пер. с нем. Александра Ярина). *Журнальный зал [Иностранная литература 12 (1996)]*. <<https://magazines.gorky.media/inostran/1996/12/paul-czelan.html>> 15.09.2024.
- Гёльдерлин Фридрих. «Примечания к Эдипу». *Esse: Философские и теологические исследования 1/(2) (2016)*: 65–74.
- Земон Рихард. «Фрагменты из книг “Мнема” и “Мнемические ощущения”» (пер. с нем. Марии Савиной; под ред. Алексея Жаворонкова). *Синий диван 23 (2019)*: 67–76.
- Лаку-Лабарт Филипп. *Поэзия как опыт* (пер. с фр. Натальи Мавлевич; пер. с нем.; послесл. Елены Петровской). Москва: Три квадрата, 2015.
- Левкин Андрей. «Авторостроение. О стихах Елены Фанайловой». *Новая карта русской литературы [Русский журнал 08.08.2008]*. <http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-ofanailovoi/dossier_2050/> 16.09.2024.

⁸ См. подробнее об этом «Цезуру спекулятивного» (Lacoue-Labarthe 1986: 39–69).

⁹ Строка из стихотворения «На смерть маршала» (2007) из сборника *Черные костюмы*.

- Тынянов Юрий. *Проблема стихотворного языка*. Ленинград: Academia, 1924.
- Фанайлова Елена. «История Катуллы (2006)». *Вавилон. Тексты и авторы* [Черные костюмы. Москва: Новое издательство, 2008]. <<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>> 17.09.2024.
- Hölderlin Friedrich. *Œdipe le tyran de Sophocle* (trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe). Paris: Christian Bourgois, 1998.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *L'Imitation des modernes (Typographies II)*. Paris: Galilée, 1986.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *Métaphrasis suivi de Le Théâtre de Hölderlin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

REFERENCES

- Fanailova Elena. «Istoriya Katulla (2006)». *Vavilon. Teksty i avtory* [Chernye kostyumu. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2008]. <<https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>> 17.09.2024.
- Gadamer Hans-Georg. «Poslednee stikhotvorenie Tselana» (per. s nem. Aleksandra Yarina). *Zhurnal'nyy zal* [Inostrannaya literatura 12 (1996)]. <<https://magazines.gorky.media/inostran/1996/12/paul-czelan.html>> 15.09.2024.
- Hölderlin Friedrich. *Œdipe le tyran de Sophocle* (trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe). Paris: Christian Bourgois, 1998.
- Hölderlin Friedrich. «Primechaniya k Edipu» [«Anmerkungen zum Oedipus»]. *Esse: Filosofskie i teologicheskie issledovaniya* 1/(2) (2016): 65–74.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *L'Imitation des modernes (Typographies II)*. Paris: Galilée, 1986.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *Métaphrasis suivi de Le Théâtre de Hölderlin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Lacoue-Labarthe Philippe. *Poeziya kak opyt* [La Poésie comme expérience] (per. s fr. Natal'i Mavlevich; per. s nem.; poslesl. Helen Petrovsky). Moskva: Tri kvadrata, 2015.
- Levkin Andrei. «Avtorostroenie. O stikhakh Eleny Fanailovoy». *Novaya karta russkoy literatury* [Russkiy zhurnal 08.08.2008]. <http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-o-fanailovoi/dossier_2050/> 16.09.2024.
- Semon Richard. «Fragments iz knig "Mnema" ["Die Mneme"] i "Mnemicheskie oshchushcheniya" ["Die mnemischen Empfindungen"]» (per. s nem. Marii Savinoy; pod red. Alekseya Zhavoronkova). *Sinyi divan* 23 (2019): 67–76.
- Tynyanov Yury. *Problema stikhotvornogo yazyka*. Leningrad: Academia, 1924.

Јелена Петровска

„ПРОТИВРИТМИЧКИ ПРЕКИДИ“:
УЛОГА ЦЕЗУРЕ У ПОЕЗИЈИ ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ

Резиме

У чланку су с ослонцем на теоријска размишљања Фридриха Хелдерлина, која је брижљиво реконструисао француски филозоф Филип Лаку-Лабарт (1940–2007), истакнути приступи анализи конструктивне и садржајне улоге цезуре (по Хелдерлину — „противритмичких прекида“) у поезији Јелене Фанајлове. Формалну — конструктивну — улогу цезуре оснажују, с једне стране, новаторске идеје Јурија Тињанова о динамичној форми књижевног дела и текстуалном еквиваленту, а с друге — проницљива запажања писца и критичара Андреја Левкина о организацији писма (такозваној „машиници“) већ у стиховима саме Фанајлове. Управо деловање цезуре омогућава да се региструју променљиви ритмови спољашњег кроз сабирање и расејавање сопствених имена што спајају у себи посебно и опште.

Кључне речи: Јелена Фанајлова, Фридрих Хелдерлин, Филип Лаку-Лабарт, Јуриј Тињанов, Андреј Левкин, поезија, цезура.

Анатолий Корчинский
Российский государственный гуманитарный университет
korchinsky@mail.ru

Anatoly Korchinsky
Russian State University for the Humanities
korchinsky@mail.ru

ОТ ТРАГЕДИИ К ФАРСУ И ОБРАТНО: ЗАМЕТКИ
ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ В «АФГАНСКИХ» СТИХАХ
Е. ФАНАЙЛОВОЙ И И. БРОДСКОГО

FROM TRAGEDY TO FARCE AND BACK AGAIN:
NOTES ON HISTORICAL TIME IN «AFGHAN» POEMS
BY E. FANAILOVA AND J. BRODSKY

В статье рассматриваются два стихотворения, посвящённые войне в Афганистане 1979–1989 гг. — «Стихи о зимней кампании 1980 года» Иосифа Бродского и «...Они опять за свой Афганистан...» Елены Фанайловой. Эти тексты, по мнению автора исследования, представляют собой не просто высказывания поэтов об актуальных исторических событиях, но и позволяют реконструировать более общие модели исторического времени, характерные для исторического воображения авторов. По версии Бродского, война представляет собой эскалацию естественной энтропии, которую призвана сдерживать (но не преодолевать) культура. Историческая темпоральность мыслится как линейно-нисходящая, устремлённая к неизбежной космической катастрофе. Человеческие поступки оцениваются эстетически — как ускоряющие или замедляющие этот процесс. Для Фанайловой время не линейно и его движение не определяется метафизически, в каждом моменте содержатся «призраки» прошедшего и будущего, а историческое развитие зависит от этического и политического выбора людей.

Ключевые слова: историческое воображение, анахронизм, повторение, хонтология, историческая потенциальность.

The article deals with two poems dedicated to the war in Afghanistan 1979–1989. — “Poems about the winter campaign of 1980” by Joseph Brodsky and “...They are again for their Afghanistan...” by Elena Fanailova. These texts, according to the author of the study, are not just statements of the poets about actual historical events, but also allow us to reconstruct more general models of historical time, characteristic of the historical imagination of the authors. In Brodsky’s version, war represents an escalation of natural entropy, which culture is meant to contain (but not overcome). Historical temporality is conceived as line-

arly descending, heading toward an inevitable cosmic catastrophe. Human actions are evaluated aesthetically — as accelerating or slowing down this process. For Fanailova, time is not linear and its movement is not metaphysically determined; each moment contains “ghosts” of the past and future, and historical development depends on people’s ethical and political choices.

Key words: historical imagination, anachronism, repetition, hauntology, historical potentiality.

Нижеследующие заметки не претендуют на сколько-нибудь целостную реконструкцию темпорально-исторических представлений в поэзии Елены Фанайловой и носят характер предварительных и гипотетических рассуждений, которые, возможно, будут полезны для такой реконструкции в дальнейшем. При этом, мне кажется, в этой перспективе интересно сопоставить Фанайлову с Бродским, поскольку, думается, в определённых аспектах тематики и поэтики произведения этих поэтов могут рассматриваться как сопоставимые. Я остановлюсь лишь на двух так называемых «афганских» стихотворениях Фанайловой и Бродского. И даже в них я коснусь лишь отдельных мотивов, связанных непосредственно с тем, как поэтическое воображение поэтов конфигурирует историческое время.

Я начну с Бродского, так как его взгляд на историю при всём своеобразии, по-моему, несколько ближе к традиционному историзму, при том, что, на мой взгляд, позиция Фанайловой, учитывающей текст Бродского в своём, становится понятной именно на фоне этого типа исторического воображения.

1.

В принципе, вопреки сказанному выше, я имею некоторые основания утверждать, что «Стихи о зимней кампании 1980 года» при условии их прочтения в контексте других текстов Бродского 1970–80-х гг., позволяют в общих чертах реконструировать его историософию (Корчинский 2020).

Эта историософия подразумевает линейно-поступательное развёртывание исторического и природного времени. И то и другое в его восприятии регрессивно, поскольку «время создано смертью» и всеобщий ход вещей устремлён к концу, к космической катастрофе. Это хорошо видно по образному строю интересующего нас стихотворения: советские войска, продвигающиеся вглубь Афганистана, ведомы не столько политическим руководством северной империи, сколько сверхчеловеческими природными силами: «Север, пастух и сеятель, гонит стадо/к морю, на Юг, распространяя холод» (Бродский 2001: 193). В итоге это наступление Севера, по мнению лирического субъекта, должно привести к «новому оледенению, оледенению рабства», наползающему на глобус. С одной стороны, этот процесс является естественным, внеисторическим, он не сводится ни к иудео-христианской эсхатологии, ни к современному представлению о конечности истории как телеологического процесса. Поэтому линейное

движение к всеобщему концу у Бродского образует цикл, повтор. После мировой катастрофы мир вернётся в исходное, доисторическое, состояние: «Бормоча, выкатывая орбиты, / мы превращаемся в будущие моллюски, / бо никто нас не слышит, точно мы трилобиты» (2001: 195). Этот мотив движения «вперёд в прошлое» к *грядущему моллюску* очень устойчив у Бродского в эти годы. С другой стороны, империалистическая война и убийство рассматривается как дурное воспроизведение этого естественного природного цикла внутри самой истории.

В «Стихах о зимней кампании» Бродского возмущает не сама смерть, которую несут в Афганистан беспечные советские воины, а убийство как «наивная форма смерти, тавтология, ария попугая» (2001: 194). Отсутствие эмпатии к местному населению и даже вообще отсутствие фигуры жертвы в стихотворении особенно поражает. Но почему убийство — это тавтология? По-видимому, потому, что жизнь человека это и без того бытие к смерти, а насилие и жестокость не только ускоряет, но и как бы абсурдно удваивает его конечность, превращает ее из трагедии в отвратительный фарс. И действительно, война представляется как спектакль вселенского масштаба и предельного абсурда: «Существуй на звездах жизнь, / раздались бы аплодисменты, / к рампе бы выбежал артиллерист, мигая» (2001: 194).

И тут, коль скоро в нашем поле зрения появляется классическая гегельянско-марксистская формула истории, нам необходимо уточнить две вещи. Во-первых, то, что Бродский понимает идею повторения всемирно-исторических событий в смысле, противоположном Марксу и тем более — Гегелю. Для него такое повторение — это не отклонение от прогрессивного пути истории, каким предстаёт для Маркса фарс «восемнадцатого брюмера» Наполеона Третьего. Скорее это падение культуры и наступление варварства как вторжение стихийных природных сил в исторический мир, сдача и гибель культурного человечества. Поэтому для Бродского тут важна не этическая или политическая, а именно эстетическая оценка насилия и смерти, которые несёт афганская война: тавтология для него — это не только фарс как художественная возможность, но и недопустимое дурновкусие, уничтожающее какую-либо художественность в принципе.

Это, в свою очередь, связывает сюжет стихотворения с автометаописанием поэтического творческого акта: в финале текста создаваемое по этому стихотворению (предположительно, то самое, которое мы и читаем) выступает как последняя надежда в столь безнадежной ситуации коллапсирующего мира: «Если что-то чернеет, то только буквы / Как следы уцелевшего чудом зайца» (2001: 195). Но у Бродского мотив поэзии как некоего спасения довольно специфичен, а его поэтология тесно связана со столь же оригинальной трактовкой времени и истории (Корчинский 2023).

Поэт часто заявлял, что его собственный стиль, поэзия его любимых предшественников и поэтическая речь как таковая генетически сопряжена с холодом, лишающим жизни движением времени, энтропией и смертью. В известном тексте из *Части речи* «Север крошит металл, но щадит стек-

ло...» он пишет: «Холод меня воспитал и вложил перо, /в пальцы, чтоб их согреть в горсти» (Бродский 2001: 126).

Как мы помним, наступление Севера и оледенение — важнейший мотив «Стихов о зимней кампании». Поэзия соприродна именно холоду физического (до- и внеисторического) времени. Но также поэзия определяется Бродским как «реорганизация времени», которая противостоит естественной энтропии. И в этом она родственна уже времени историческому как консервирующему движению, превращающему линейную темпоральность в пространство культуры. В эссе «Профиль Клио» Бродский утверждает: «Музу времени нельзя держать в заложницах нашей доморощенной хронологии. Вполне возможно, что с точки зрения времени убийство Цезаря и вторая мировая война произошли одновременно, или в обратном порядке, или не произошли вовсе» (Бродский 2003: 98).

В свою очередь аналогом организованного по пространственному принципу времени истории/культуры является стихотворный текст — пространство, в котором можно двигаться нелинейно, как бы блуждая в лабиринте или разглядывая кристалл (Корчинский 2015: 194). Но иерархичное и консервативное пространство культуры на самом деле не спасает от гибели и насилия. Оно возникает как энергетическое преобразование (сублимация) жизненного времени поэта в пространственное устройство стихотворения. В «Нобелевской речи» Бродский говорит о *чрезвычайном ускорении*, которое происходит с сознанием человека в процессе стихосложения, и что поэт, заканчивая текст, оказывается гораздо старше, чем в начале его написания. Культура и история, временно сдерживая мир от неизбежного сползания в энтропию, также требуют от нас жертв. Отсюда двойственность пресловутого «культурного империализма» Бродского (Bertelsen 2015; Ранчин 2024): всякая культура в какой-то мере основывается на насилии (лучше — на добровольной самоотдаче), с другой стороны, культура это сдерживание и лимитирование бессмысленной и неэстетичной эскалации насилия, в целом свойственного природе, но многократно гиперболизируемого именно в человеческом мире — в истории.

Поэтому, в частности, в «Стихах о зимней кампании» трагедия колониальной войны Российской империи на Кавказе, маркированная эпиграфом из Лермонтова, превращается в трагифарс Афганской войны, а Дагестан — в комически-отвратительный «Чучмекистан».

2.

Стихотворение Фанайловой в некоторых важных моментах перекликается с текстом Бродского, хотя и не является палимпсестом по отношению к нему.

Прежде всего, оно варьирует тему темпорального повторения. Эта тема вводится с самого первого стиха: «...Они опять за свой Афганистан...» (Фанайлова 2003: 111). Слово *опять* указывает на навязчивую, надоевшую

повторяемость. Напомню, что текст написан в августе 2001 года и, что специально подчёркивается самой Фанайловой в комментарии, в годовщину начала Второй Чеченской войны, когда поэтесса реально наблюдала своих героев на пляже под Воронежем. И хотя в сюжете стихотворения о самой Чеченской войне речь не идёт, упоминание Грозного, появляющееся буквально во второй строке сразу после Афганистана, ставит эти два события в сопоставительный ряд: «...Они опять за свой Афганистан / И в Грозном розы черные с кулак» (2003: 111). Более того, рассказ о пребывании героя на учебном полигоне в Грозном приблизительно в 1980-м году (в этом же году разворачивается действие стихотворения Бродского) можно на суггестивном уровне прочитать как предвосхищение не только гибели части этих солдат в Афганистане, но и как анахроничную отсылку к будущей Чеченской кампании: «На площади, когда они в каре / Построились, чтоб сделаться пюре» (2003: 111).

Этому наложению событий, воспринимающихся как исторический повтор, соответствует грамматическая темпоральность текста. Повествование начинается в настоящем времени, затем идёт прошедшее совершенного вида, а главное предложение резко переходит в *praesens historicum*, в котором выполнена большая часть текста. Тем самым время рассказывания (настоящее) сближается с рассказываемым прошлым. С одной стороны, в таком приёме нет ничего психологически и лингвистически необычного для живого устного изложения воспоминаний, интерпретацией которых и выступает текст Фанайловой. Однако в стихотворении подразумевается, что герои не просто вспоминают, но и рассказывают свою историю, а нарратор её лишь пересказывает нам. В итоге эти два различных акта рассказывания сливаются в один, чем, помимо прочего, мотивируется уже отмечавшаяся исследователями интерференция голосов и языков героев и лирического субъекта. Заметим, что у Бродского тоже есть вкрапления гипотетической речи героев (советских солдат и местных жителей) в речь поэта. Но эти включения продиктованы не интересом и сочувствием по отношению к героям, как у Фанайловой, а резким ироническим дистанцированием от их сознания. В результате у Бродского чужое слово отчётливо противопоставлено авторскому, а у Фанайловой они тесно переплетены. Можно вновь отослать к знаменитому двойному цитированию у Бродского: «Ясный морозный полдень в долине Чучмекистана», где, как уже отмечалось, в изменённую лермонтовскую цитату встроен характерный для позднего СССР оскорбительный квазиэтноним. И напротив, рассказ героя Фанайловой о сексуальных подвигах солдат с «узбечками невьёбенной красоты» и насилии над афганскими девочками настолько спаян с общей интонацией стихотворения, что вместе с историей о пребывании героини в жутком советском абортарии образует, как говорит сама поэтесса, «вкус времени — вкус насилия». Лирическое «я», в отличие от «я» в тексте Бродского, не противопоставляет себя изображаемому миру насилия и войны.

С этим связано и различие в трактовке природы этого насилия. По Бродскому, события вроде советской экспансии в Афганистан это в конечном счёте лишь «ускорение общей судьбы вещей», как он напишет в стихотворении «Бюст Тиберия» (Бродский 2001: 275). У Фанайловой не только война, но и мирная жизнь пропитана насилием, и для её лирического субъекта, настроенного не столько эстетически, сколько этически, это никоим образом не естественно.

Тут интересно сравнить два мотива. Бродский говорит о «наивном» характере убийства, поскольку это «дело рук, как правило, цепкой бровью/ муху жизни ловящей в своих прицелах/ молодежи, знакомой с кровью/ понаслышке или по ломке целок» (2001: 194). Таким образом, есть мирная практика половой любви, а есть война, где воюют наивные и невинные солдаты. Фанайлова как бы переворачивает эту логику, на место обыденной, по Бродскому, «ломки целок» ставя жуткое насилие над маленькими девочками. Причём и самих солдат, совершающих это насилие, расстреливают на плацу. Военная машина не разграничивает мир и войну, комбатантов и некомбатантов, своих и чужих, виновных и невинных.

То же касается мотива абортария — отсылки, на которую уже обращали внимание Юрий Левинг (Левинг 2003) и Марк Липовецкий (Липовецкий 2021). Бродский раздражённо пишет: «Слава тем, кто, не поднимая взора,/шли в абортарий в шестидесятых,/спасая отечество от позора!» (Бродский 2001: 194). То есть аборт не просто является мирной практикой, но и антивоенным поступком. У Фанайловой же, напротив, поход героини в абортарий представляет собой продолжение машинерии войны: «Она же в абортарий, как солдат,/Идет привычным шагом строевым, / Как обучал недавно военрук,/И делает, как доктор прописал» (Фанайлова 2003: 111). Не случайно, что в абортарии героиня чувствует себя как «убоина и мясокомбинат». Но, пожалуй, ещё интереснее в свете нашей темы, что у Бродского историческая темпоральность разворачивается линейно — от 1960-х к 1980-му году. У Фанайловой тоже можно предположить такую логику: возможно, сын, которого молодые любовники зачали перед отправкой мужчины в Афганистан и который не был рождён в 1980-ом году, стал бы участником Второй Чеченской. Между этими войнами тоже поколенческий шаг в 20 лет. Однако время в фанайловском стихотворении спрессовано: из текущего момента рассказываемого сюжета будущее, которое является настоящим акта рассказывания, выглядит, словно призрак, фантом, реализовавшийся, однако, в действительности (в том числе, возможно, это и призрак нерождённого тогда ребёнка). Точно так же в начале стихотворения Грозный возникал как зловещее предзнаменование будущих чеченских кампаний — но в контексте истории Афганской войны. Призрак не просто приходит из прошлого, но и поджидает в будущем, одно время отражается и повторяется в другом.

Этот мотив призрачности, связанной с историческим временем, по-прежнему обыгрывается в финале стихотворения. Из афганского прошлого

рассказ возвращается в настоящее: Теперь они бухают у реки/И вспоминают старые деньки (2003: 111). Но безмятежная ностальгия героев вдруг обнаруживает в себе нечто странное: «И как бы тянет странный холодок/Физическим телам их вопреки./Теперь любовникам по сорока,/Сказать точнее, мужу и жене./Ребенку десять, поздно для совка./Их шрамы отвечают за себя» (2003: 111). Тела героев как будто отличаются от самих себя, шрамы на них, как следы, отсылают к прошлому, обнаруживающемуся в настоящем. И косвенно вновь возникает мотив нерождённого ребёнка: «Ребенку десять, поздно для совка», — то есть у них мог быть ребёнок примерно десятью годами старше. Эта сопряжённость ностальгии с призрачным присутствием нереализованного, невоплощённого прошлого в терминах Жака Деррида и Марка Фишера описывается как «хонтология» (Деррида 2006; Фишер 2021). Историческая темпоральность Фанайловой подразумевает нелинейное, анахроничное и хонтологическое вторжение разных временных пластов в настоящее время лирического высказывания.

В этом смысле интересно, что, несмотря на отмеченный мотив антиципации, в настоящем времени стихотворения как бы отсутствует план будущего. Единственное, что указывает на будущее, это финальная фраза: «Другой такой страны мне не найти» (Фанайлова 2003: 111). Здесь отрицательная форма инфинитива негативным образом говорит о будущем. Эта фраза стоит особняком от всего предшествующего текста. При очень свободной схеме рифмовки в стихотворении эта строка особенно далеко находится от последней рифмующейся с ней клаузулы: стих «Насильникам не больше двадцати» находится двенадцатью строками выше (причём там эта строчка ни с чем не рифмуется и ещё раз акцентирует внимание на поколенческом шаге между войнами и возрасте нерождённого сына).

Кроме того, что представляет собой это предложение? Это, как заметил Ю. Левинг (Левинг 2003), не что иное как парафраз строки из «Песни о Родине» Лебедева-Кумача «Я другой такой страны не знаю». То есть это тоже в каком-то смысле фраза-призрак, не обычная цитата, а смутная реминисценция, отсылающая к хорошо известному идеологическому тексту советского прошлого. И тут, помимо предсказуемой иронии по поводу «особого исторического пути», как раз любопытно указание на будущее время: «*Другой такой страны мне не найти*». Жак Деррида, в том числе по поводу краха Советского Союза, знаменующего пресловутый «конец истории» и мнимого изгнания «призрака коммунизма», замечал, что исторические призраки не только приходят из прошлого (то есть возвращаются), но и появляются впервые («начинаются тем, что возвращаются») (Деррида 2006: 25), как нечто новое, то есть приходят из будущего. Для него, как и для Марка Фишера, это было скорее хорошей новостью, хотя последний не был в целом столь уж оптимистичен (Фишер 2021: 27–28). Это означало, в частности, что избавление страдающего призрака от какой-то беды или вины, случившейся с ним в прошлом, является возможным (Мейясу 2013). Призрак страшит своей навязчивостью, но и намекает на исторический

потенциал изменений. «Хонтология», по Деррида, смыкается с идеей Вальтера Беньямина о «слабой мессианской силе», которая призвана даровать избавление поверженному прошлому, дать угнетённым надежду на обретение счастья.

Фанайловский финал, учитывая ироническую переключку с призрачными отголосками советского мифа об «особом пути», кажется, тоже звучит амбивалентно в отношении будущего.

С одной стороны, в нём слышится горький скепсис: в грядущем, скорее всего, будет воспроизводиться то же самое — войны, казённое насилие, неравенство, подавление личности, неуважение к этнокультурным, гендерным, мировоззренческим особенностям и т. д. Кроме того, мы как будто всё ещё живём в стране, которой, собственно, уже нет в самом буквальном смысле, однако её историческое наследие по-прежнему определяет наши жизненные сценарии. Это — страна-призрак. Фигура призрака в этом смысле скорее пугает (отсюда фанайловский «странный холодок»), чем обещает изменения. Призраки прошлого и будущего пребывают в мультитемпоральном, но замкнутом и унылом, презентистском, настоящем. Трагедия оборачивается фарсом, а фарс — трагедией. Причём это не столько циклическая смена одного другим, сколько сосуществование одного в другом. «Вкус времени — вкус насилия»: многослойное травматическое прошлое, проступающее в настоящем, трезво фиксируется и меланхолично переживается как уникальное и безальтернативное: «другой такой страны» нельзя найти ещё и в том смысле, что *эта страна* не может стать другой. Возникает негативная версия мифологемы «особого пути».

Однако же, с другой стороны, сквозь этот трагифарсовый скепсис Фанайловой — столь же странным образом — пробивается какой-то упрямый и наивный исторический оптимизм, может быть, даже утопизм. В изменённой строчке из песни, прилетевшей из далёкого советского детства, из-под слоёв мёртвой политической мифологии и актуальной ностальгической меланхолии по неслучившемуся, но утраченному, из-под слоёв гнева, стыда и отчаяния, неожиданно звучит какая-то удалая, решительная, трагически-жизнеутверждающая нота: «другой... не найти» — и не нужно искать. Внутри пародируемой строчки содержится призрак бывшего будущего — невоплощённой утопии. Ведь «призрак коммунизма» из манифеста Маркса и Энгельса, который в советском изводе ассоциируется с тавтологической работой машины истории как машины насилия, изначально подразумевал иное — возможность изменения, возможность иного. Именно нереализованность или даже нереализуемость делают утопию *возможностью самого возможного*. История склонна к выморочным навязчивым повторам, подобным возвращению призраков, но именно это призрачное не-бытие исчезнувшей страны и её нереализованных исторических потенциалов возвращает нас к своеобразной хонтологической витальности призрака — как того, что (по-прежнему или по-новому) возможно. И, кажется, странная весёлость фанайловской интонации в финале как раз и артикули-

рует эту витальность, нечаянно приоткрывающую нам потаённо-виртуальное (в делёзовском смысле) измерение исторической потенциальности.

В этой интонации, наверное, можно расслышать и ахматовскую решимость «быть с своим народом» или её же (но и Бродского) «слова прощенья и любви» — понимающей любви к своей непутёвой Родине и надежды на её избавление от тягостного морока исторических повторений. Но фанайловский контраст между меланхолией и вызывающей, дерзкой бодростью последней строки представляется более резким и парадоксальным. Именно в невозможности «другой такой страны» и — даже в её небытийно-призрачной хонтологии таится пусть и «слабая», но «мессианская сила», вселяющая надежду в возможность, в частности, иной исторической судьбы — другой траектории времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Бродский Иосиф. *Сочинения*. В 7 тт. Т. 3. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001.
 Бродский Иосиф. *Сочинения*. В 7 тт. Т. 6. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2003.
 Деррида Жак. *Призраки Маркса*. Москва: Logos Altera, Ecce Homo, 2006.
 Корчинский Анатолий. *Форманты мысли: Литература и философский дискурс*. Москва: Языки славянской культуры, 2015.
 Корчинский Анатолий. «“Новое оледенение”: Иосиф Бродский и глобальные угрозы». *Новый филологический вестник* 3 (2020): 213–224.
 Корчинский Анатолий. «Катахреза времени: об историческом воображаемом И. Бродского». Богданова Ольга, Степанов Александр (ред.) *Бродский: pro et contra*. Т. 2. Санкт-Петербург: РХГА, 2023: 86–95.
 Левинг Юрий. «В доме дураков: песни невинности, они же — опыта». *Новое литературное обозрение* 62 (2003): 114–128.
 Липовецкий Марк. «Елена Фанайлова: эрос насилия». *Цирк «Олимп»+TV*. 36/69 (2021). <<https://www.cirkolimp-tv.ru/about/999/tsirk-olimp-tv-36-69-2021>> 01.10.2024
 Мейясу Квентин. «Дилемма призрака». *Логос* 2/12 (2013): 70–80.
 Ранчин Андрей. «Иосиф Бродский: преодоление имперского». *Новое литературное обозрение* 188 (2024): 282–302.
 Фанайлова Елена. «...Они опять за свой Афганистан...». *Новое литературное обозрение* 62 (2003): 111–114.
 Фишер Марк. *Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
 Bertelsen Olga. «Joseph Brodsky's Imperial Consciousness». *Scripta Historica* 21 (2015): 263–289.

REFERENCES

- Bertelsen Olga. «Joseph Brodsky's Imperial Consciousness». *Scripta Historica* 21 (2015): 263–289.
 Brodskiy Iosif. *Sochineniya*. V 7 tt. T. 3. Sankt-Peterburg: Pushkinskiy fond, 2001.
 Brodskiy Iosif. *Sochineniya*. V 7 tt. T. 6. Sankt-Peterburg: Pushkinskiy fond, 2003.
 Derrida Zhak. *Prizraki Marksa*. Moskva: Logos Altera, Ecce Homo, 2006.
 Fanaylova Elena. «...Oni opyat' za svooy Afganistan...». *Novoye literaturnoye obozreniye* 62 (2003): 111–114.
 Fisher Mark. *Prizraki moyey zhizni. Teksty o depressii, khontologii i utrachenom budushchem*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2021.
 Korchinskiy Anatoliy. *Formanty mysli: Literatura i filosofskiy diskurs*. Moskva: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2015.

- Korchinskiy Anatoliy. «Novoye oledeneni'ye»: Iosif Brodskiy i global'nyye ugrozy». *Novyy filologicheskiy vestnik* 3 (2020): 213–224.
- Korchinskiy Anatoliy. «Katakheza vremeni: ob istoricheskom voobrazhayemom I. Brodskogo». Bogdanova Ol'ga, Stepanov Aleksandr (red.) *Brodskiy: pro et contra*. T. 2. Sankt-Peterburg: RKhGA, 2023: 86–95.
- Leving Yuriy. «V dome durakov: pesni nevinnosti, oni zhe — opyta». *Novoye literaturnoye obozreniye* 62 (2003): 114–128.
- Lipovetskiy Mark. «Elena Fanaylova: eros nasiliya». *Tsirk «Olimp» + TV* 36/69 (2021). <<https://www.cirkolimp-tv.ru/about/999/tsirk-olimp-tv-36-69-2021>> 01.10.2024
- Meeyasu Kventin. «Dilemma prizraka». *Logos* 2/12 (2013): 70–80.
- Ranchin Andrey. «Iosif Brodskiy: preodoleniye imperskogo». *Novoye literaturnoye obozreniye* 188 (2024): 282–302.

Анатолиј Корчински

ОД ТРАГЕДИЈЕ ПРЕМА ФАРСИ И ОБРАТНО:
БЕЛЕШКЕ О ИСТОРИЈСКОМ ВРЕМЕНУ
У „АВГАНИСТАНСКИМ“ ПЕСМАМА Ј. ФАНАЈЛОВЕ И Ј. БРОДСКОГ

Резиме

У чланку се разматрају две песме посвећене Авганистанском рату 1979–1989. године — „Песма о зимској кампањи 1980. године“ Јосифа Бродског и „...Они поново о свом Авганистану...“ Јелене Фанајлове. Ови текстови, према мишљењу аутора истраживања, не представљају тек изјаве песника о актуелним политичким догађајима, већ омогућавају да се реконструишу уопштенији модели историјског времена, карактеристични за ауторову историјску уобразиљу. Према верзији Бродског, рат је ескалација природне ентропије коју култура треба да сузбија (али не и да превазилази). Историјска темпоралност се промишља као праволинијски-опадајућа, усмерена према неизбежној космичкој катастрофи. Људски поступци се процењују естетски — као оно што убрзава или успорава тај процес. За Фанајлову време не тече праволинијски и његово кретање се не одређује метафизички, сваки тренутак садржи „авети“ прошлости и будућности, а историјски развој зависи од етичког и политичког избора људи.

Кључне речи: историјска уобразиља, анахронизам, понављање, хонтологија, историјски потенцијал.

Елизавета Хереш

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
lisa.kheresh@gmail.com

Elizaveta Kheresh

The National Research University Higher School of Economics
lisa.kheresh@gmail.com

ГЕНДЕРНЫЕ РЕЖИМЫ В АФГАНИСТАНЕ И ТРОЕ:
К ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТИКИ НАСИЛИЯ
У ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ

GENDER REGIMES IN AFGHANISTAN AND TROY:
TOWARD AN EVOLUTION OF THE POETICS OF
VIOLENCE BY ELENA FANAILOVA

В статье рассматривается, как в своей поэзии, начиная с программно стихотворения «...Они опять за свой Афганистан» (2003) и до последних стихов цикла *Троя vs Лисистрата* (2021), Елена Фанайлова последовательно исследует гендерную природу насилия, «соединяя» обе проблемные точки собственной поэтики в то, что Марк Липовецкий назвал «эросом насилия». Мы попробуем показать, как изменчивость лирического субъекта Фанайловой не столько «уравнивает» жертву насилия и её актора, сколько преодолевает традиционное для критических теорий ограничение standpoint'a для создания в поэтических текстах новых, усложнённых этических позиций.

Ключевые слова: Елена Фанайлова, насилие, гендерное литературоведение, субъект, новейшая русскоязычная поэзия.

This article examines how, in her poetry, from the programmatic poem «...They are for their Afghanistan again» (2003) to the last poems of the cycle *Troy vs Lysistrata* (2021), Elena Fanailova consistently explores the gendered nature of violence, fusing both problematic points of her own poetics into what Mark Lipovetsky has called «the eros of violence.» We will try to show how the fluidity of Fanailova's lyrical subject does not so much «equalize» the victim of violence and its actor, but rather overcomes the standpoint's traditional limitation for critical theories to create new, complicated ethical positions in her poetry.

Keywords: Elena Fanailova, violence, gender literary studies, subject, russophone contemporary poetry.

1. Проблемы стенографа: об ограничениях полифонии Елены Фанайловой

Стихотворение Елены Фанайловой «...Они опять за свой Афганистан...», впервые опубликованное в *Новом Литературном Обозрении* в 2003 году, относится к числу её исследованных текстов. В какой-то мере «смычка» самого текста и теоретического комментария оказалась предопределена самой публикацией в *НЛО*: первая часть, отведённая поэтическому тексту, предшествовала второй, с авторским комментарием, и третьей, с разбором текста Юрием Левингом, принявшим на себя роль «подвального комментатора» (Левинг 2003). Опубликованный триптих ввёл текст Фанайловой и в сугубо межтекстуальные, и в культурно-исторические связи; появилась возможность более широкого разговора об общих принципах поэтики Фанайловой и её поэтической/журналистской работе как с проблематикой насилия, разворачивающегося сейчас, в современной Фанайловой постсоветской России, так и со свидетельствами насилия в предыдущие исторические эпохи.

Эту возможность использует текст исследователя современной русской литературы Марка Липовецкого «Елена Фанайлова: эрос насилия», в котором он изучает, как Фанайлова обнажает «страшную природу советской ностальгии», одновременно вызывающую у неё сострадание и отталкивание (Липовецкий 2021). В статье он вводит термин «эрос насилия», который обозначает и зависимость этих двух понятий друг от друга и их синхронное образное разворачивание в стихотворении. Более того, Липовецкий называет взаимосвязь категорий эротического и насильственного причиной ностальгии по советскому — «зачарованность» ею мешает ответить на «вопрос о вине или ответственности — то есть снимает какую бы то ни было этическую оценку за соучастие в преступлениях» (Липовецкий 2021). Репрезентация насилия не обязательно ведёт к его проблематизации; тем более что дистанцированная оценка происходящих в тексте событий, «ироническая и обобщающая», хотя и вводит авторское слово, но так тесно сплетает его с «чужим», что не может стать монологически авторитетной.

Включив в анализ автокомментарий в качестве паратекстуального элемента, мы действительно заметим интерес к «чужому слову», превышающий желание обозначения собственной позиции («гибридный нарратив», по Липовецкому, вообще сопротивляется выделению этой собственной позиции, как и целостного «я»). Прежде всего Фанайлова отводит себе роль стенографа, записывающего чужой разговор:

<...> (показательный расстрел насильников, узбеки-военнослужащие, с которыми трахались солдаты, — все это рассказ мужчины, который не стесняется жены и ребенка, в моем тексте ничего не придумано) <...> Детали, вкус, время на ощупь, все это оставалось только зафиксировать по возможности без искажений. Я начала записывать стихотворение прямо в течение их разговора и закончила на следующий день. <...> Оставалось только правильно сохранить

в тексте эту нейтральную интонацию. От себя я записала последнюю строку, которая, конечно же, выражает невыносимую горечь бытия и боль за эту страну, а вовсе не восхищение ею, как померещилось кому-то из читателей (Фанайлова 2003: 114).

Мы предполагаем, что этот автокомментарий предлагает наиболее авторитетную интерпретацию текста и служит, в терминологии Филиппа Лежёна, материалом «автобиографического пакта» между читателем и автором — мы вынуждены поверить в существующую дистанцию между фигурой стенографа и разговаривающими людьми: и в том смысле, что при «голой» записи разговора мотивации реплик никогда не будут понятны до конца, так и в том, что, Фанайлова открыла для себя «форточку» в другое время — в чужой исторический нарратив, пронизанный любованием насилием. Отождествление с героями невозможно; субъектка текста отвечает только за себя, и поэтому только ей не найти «другой такой страны».

Нам кажется интересным утверждение Марка Липовецкого о полифоничности текста Елены Фанайловой, открывающей возможность освещать разные позиции по отношению к насилию.

Во-первых, звучит голос женщины, прямой *жертвы* насилия, пускай не военного, а медицинского, но, по существу, пропитанного культурой войны. Во-вторых, это партия юноши-солдата, неотделимого от массы таких же, как он, призывников, а значит, непрямого *соучастника* насилия. В-третьих, это голос *наблюдателя* (аналитика?), с одной стороны, пытающегося дистанцироваться от насилия, а с другой, убеждающегося в невозможности отделить себя от своих героев и их опыта. Этот *тройной субъект* и становится той призмой, через которую Фанайлова извлекает квинтэссенцию советского опыта из разговора случайных соседей по времени (Липовецкий 2021).

Все ли голоса мы действительно можем услышать? О насилии, направленном на тело в медицинских учреждениях, рассказывает женщина. Но о насилии, направленном на «афганок лет шестнадцати на вид», свидетельствуют только солдаты, его акторы — с присущей им замороженностью вседозволенностью и властью, слиянием эротического и насильственного:

А там в Афгане — пиво по усам,
Узбечки невъебенной красоты
Уздечки расплетали языком.
Их с ветерком катали на броне
И с матерком,
Чтоб сор не выносить вовне,
Перед полком расстреливал потом,
Точней, командовал расстрелом сам
Полковник, — этих, кто волок в кусты,
Кто за косы в кусты волок
И кто насилывал их по кустам,
Афганок лет шестнадцати на вид,
На деле же — двенадцати едва.

Насильникам не больше двадцати.
Родня не узнавала ничего.
И медленно спускался потолок,
Как будто вертолет, под бабий вой.

(Фанайлова 2003)

Тройной субъект Фанайловой не может охватить голоса, не включённые, в концепции Марка Липовецкого, в «народное тело» — и его этические ограничения оставляют бессловесными жертв войны, а не её соучастников.

2. Мультипликация голосов и позиций как демократизация повествования о насилии

Мы предполагаем, что художественные решения этой проблемы были предложены Фанайловой в недавнем цикле стихов *Троя vs Лисистрата* (2021), посвящённом российско-украинской войне, образ которой дан в античных декорациях.

С мультипликацией голосов и персонажей Фанайловой стало доступно гораздо больше различных позиций — но вновь по отношению к насилию. Оно оказалось связано не столько с эросом, сколько с точкой образования «я» вообще. Позиция по отношению к насилию, участие в нём, использование маркеров, связанных с насилием, обуславливает модус высказывания, длину дистанции. Так, «мужской голос, возможно, призрак» близок к героям стихотворения «...Они опять за свой Афганистан»: он наслаждается вкусом насилия, в его речи постоянно встречаются усвоенные и воспроизводимые штампы и пейоративы, а прошлое, наполненное опытом насилия, витально: «И светлое прошлое ясно». Даже разочарование «в старом плену» не позволяет взять ответственность за свои действия в прошлом:

Коробка, в которую бьюсь головой,
Могильной покрылась травой.
Не лай мене Мати, не вой.
Однажды Хозяин конторы с ключом
Заявится, с ним и конвой.
Но здесь мы уже ни при чем.

(Фанайлова 2017)

В тексте «из жизни обывателей» появляются реконструированные «они», помнящие о насилии и составляющие свой ответ с опорой на опыт столкновения с государственными структурами:

Такая наша историческая повесть
Такая наша историческая память
Мы думали, что отходили, что ли,
На митинги своё, моя гитара,

И это было офигенное веселье,
И всю страну нам обещали боги.

Но тут иначе мыслит эта пара:
Вставайте, граждане, с диванов и с похмелья.
Мы помним и дубинки девяностых
И сообщения ангелов астральных,
Отцов небесных,
Они в тревоге.

(Фанайлова 2017)

Равнодушным и циничным оказывается коммерсант, для которого возможность манипуляции со статусом насилия становится высшим благом:

не в этом дело, не в этом спор
твое умение доказать
администрации, что права
вот ей что кровь, что трава

я восхищаюсь тобой, мой друг
и наш магический круг
волшебных женщин, крутых парней
подпишет это письмо.

(Фанайлова 2017)

Различие между актором насилия и его жертвой, своими и чужими стирается в письмах другу-военному от дипломата и шпиона. Все жертвы насилия выступают для него своими и чужими одновременно — но в этом уравнивании нет гуманистической посылки о значимости каждой человеческой жизни; напротив, цинизм уравнивает все смерти в своей семантической пустоте — они бессмысленны и не могут быть оценены:

Генерал, мне доставили письма от наших врагов
Это не ультиматум и не перехват
Это видео наших (ихних) убитых детей и старух.

(Фанайлова 2017)

В «письме царя Ивана Васильевича» эпистолярный жанр служит проникновению в чуждый дискурс: мы сталкиваемся с речью не участника насилия, а его создателя и исполнителя. Интересно, что именно он уступает перед эросом — любовью к английской королеве Елизавете I:

маньяк и монстр, как говорят,
я разбивал иконостас
пытал неверных на колу
и обескровил Русь
и головы казенных в ряд
но обсуждать твою любовь
английскую иглу
я даже мертвый не берусь.

(Фанайлова 2017)

После ближайшего соприкосновения с помощью инструментов автофигиональной литературы можно рассмотреть пример поэтического удаления от дискурса насилия — не вводя персонажа, которому бы приписывалась речь, Фанайлова пишет стихотворение «Ни Крыма твоего...», где героиня отказывается от притязаний на Крым и Кавказ, на транспортные узлы, отказывается восхищаться силовыми структурами. Она же примеряет на себя публицистические штампы консервативной прессы 2010-х: «я пятая колонна».

Ни Крыма твоего не надо, ни Кавказа
 весь день преследуют две-три случайных фразы
 печаль моя черна
 ни БАМа твоего, ни ЛОГОВАЗа
 работ столичных по благоустройству
 ребят отличных с мерзкой склонностью к героизму
 уходи, зараза,
 вали путем зерна

я не люблю ни твоего ОМОНа,
 ни РУБОПа
 я пятая колонна
 с прикопанным солдатским автоматом
 в подвале доме, в нише схрана
 и знаешь ли, я совершенно непреклонна
 в рядах своей колонны пятой.

(Фанайлова 2017)

Близость к актору насилия позволяет героине говорить с ним на «ты»; он пронизывает всё вокруг, и даже сопротивление ему героиня осуществляет через примерку образа его врага на себя; через согласие с собственным дегуманизированным образом.

я знаю наизусть твою повадку волчью
 и зубы желтые, силовиков и танки
 я знаю, где нам ожидать подлянки
 *** конем, захлебывайся желчью
 и золотом, и задохнись от газа
 распухни от нефтянки

следи за мной, устраивай прослушку,
 поплачь в мою подушку.

Печальный облик твой невыразимый
 твой тайный облик, не скажи охране,
 еще стоит как призрак подворотен
 по нашим городам в тумане
 красив, неочевиден и бесплотен
 и держит финку лунную в кармане
 неуязвимый,
 как господу других Небесных сотен.

(Фанайлова 2017)

К связи эроса и насилия в цикле *Троя vs Лисистрата* отсылают многочисленные любовные стихотворения. Более того, в отличие от «Афганистана», в *Лисистрате* встречается много текстов, написанных от женского лица, что выделяет героинь из отведённых им в военных конфликтах пассивных ролей и позволяет выработать новые, неэссенциализированные позиции, принадлежащие женщинам.

При этом любовные стихотворения в цикле *Троя vs Лисистрата* обычно следуют за более традиционными гендерными моделями любовной лирики: так, например, в «Angel Guardian склонен тебя уберечь» посреди разворачивающегося водоворота насилия герой («ты») выбирает действовать в нём вопреки. «Я» пассивна:

но только любовь моя не смотри на меня,
я для этого слишком глупа.
Куда ты собрался, там холод и мрак,
черная деревенщина, общий барак,
голод, алкоголизм, первый канал.
иногда для развлечения минет и анал.

(Фанайлова 2017)

В «трёх письмах деловому партнёру» гендерные амплуа участников переписки выделены и подчёркнуты: грубая лексика и чёткое разделение «гендерных обязанностей» во время войны подчёркивают её тривиальность. При неповторимости любовной истории участников переписки сами они относятся к определённым противоположным сторонам — гендерным или воюющим:

Мой друг, я полагаю, что ты спишь,
Храпя, как мужикам положено природой.
Докладываю: я молюсь за мертвых пацанов.
Хожу в присутствие и все еще мозгами
Не еду, а могла бы.
Стираю и готовлю, как обычно бабы
В широтах наших реагируют на знамя наци и аншлюс:
Презреньем и игнором.

(Фанайлова 2018)

Стереотипизация подчёркивается Фанайловой в следующей части «писем»:

Все поэты жида, ну так и я пархата
Как героиня хроники, провинциальной пьесы.
Девочки все принцессы и жертвы патриархата.
Мальчики все уебища и Дон Жуаны
Путины или Трампы.

(Фанайлова 2018)

Преодоление отведённых ролей и культурных образов невозможно («Ты человек из мрамора. Я человек из стали»). Гендерное разделение фундаментально, но и в его рамках герои желают встречи:

На блокпостах, на пустырях, в дурных местах,
 В госпиталях, в бюро, в тревоге и печали
 И радости найдешь меня, и я тебя найду

(Фанайлова 2018)

Любовь, преодолевающая границу между союзниками и врагами, избражается и в цикле *Лисистрата пишет письма возлюбленному врагу*. Параллелизм эроса и насилия, заданный стихотворением «...Они опять за свой Афганистан» разрушается: близость героев разворачивается по другим законам, чем война, в которую они погружены. Война не обуславливает страсть, но делает её осуществление невозможной.

«Человеческое тело во времени», как его назвала Фанайлова, описывая прагматику текста «...Они опять за свой Афганистан», стало человеческими телами. «Форточка» в другое время оказалась замещена синхронным наблюдением и стенографией современных реалий. Сокращение временной дистанции было скомпенсировано множественностью голосов и масок. Полистилистика цикла повлияла на воспроизводимость не только гендерного насилия — напротив, категория эротического в *Лисистрате* стала чаще связываться с любовной лирикой, разворачивающейся не поверх насилия, но существующей в нём. Как и в «Афганистане», поэтическими штампами и маркерами владеют все герои: они живут в литературоцентричной империи, в которой заврожённость насилем связывается с фонетической и семантической инерцией канонических текстов.

Гендерный порядок обоих циклов обусловлен и насильственностью военных действий, и временным измерением текстов Фанайловой. При этом и в текстах, повествующих о современности, политическое воображение в *Лисистрате* ведёт к встрече возлюбленных посреди гендерного насилия, а не его упразднению. Спасение индивидуально, эпистолярно и литературно подковано.

В таком случае полифоническое свойство циклов Фанайловой выступает противоядием от слияния голосов, наблюдающих за насилем: расщеплённые позиции героев, погружённых в воспоминания о прошлом или идущие назад во времени создания и языке искусства, к античной драме, не совпадают; «авторское слово» путается в клише и поэтической сетке устойчивых выражений. Невозможность построения целостного нарратива мешает эстетическому договору — оно противостоит важности одного авторитетного свидетельства. Отдать предпочтение одному голосу невозможно, и моральный пессимизм героев и героинь цикла, приходящий к желанию аннигиляции, как в тексте «Лисистрата опять за своё...» («Пристрели меня, капитан. От меня осталась кучка психического говна. / Темные времена. Не говорю, где моя страна. / Ложные ценности, спутанные стремени»), приводит к важности каждого: производящего насилие или страдающего от него, соучастника или исполнителя. «Нейтральная интонация» влюблённых в насилие остаётся: но многочисленность других сви-

детельств позволяет представить и голоса тех, кто не оказался влюблённым в насилие, и тех, кто бы хотел представить мир не только с ним — для этого Фанайлова обращается и к архаике аристофановской драматургии, и к архаизированным гендерным ролям, и к модернистской интимности эпистолярно обусловленных любовных стихотворных посланий.

ЛИТЕРАТУРА

- Левинг Юрий. «В доме дураков: песни невинности, они же — опыта». *Новое литературное обозрение* 62 (2003): 114–128.
- Липовецкий Марк. «Елена Фанайлова: эрос насилия». *Цирк «Олимп»+TV № 36/69* (2021). <<https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>>.
- Фанайлова Елена. «...Они опять за свой Афганистан». *Новое литературное обозрение* 62 (2003): 111–114.
- Фанайлова Елена. «День независимости». *Snob*. <<https://snob.ru/selected/entry/125462/>>.
- Фанайлова Елена. «Елена Фанайлова: Дневник за 2018 год (Троя vs Лисистрата)». *Snob*. <<https://snob.ru/entry/160590/>>.
- Фанайлова Елена. «Лисистрата». *Литературный альманах «Артикуляция»*. Вып. № 3. <<https://articulationproject.net/1409>>.
- Lejeune Philippe. “The autobiographical contract”. Todorov Tzvetan (ed.). *French literary theory today. A Reader*. Cambridge; New York et al.: Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1988.

REFERENCES

- Leving Jurij. «V dome durakov: pesni nevinnosti, oni zhe — opyta». *Novoe literaturnoe obozrenie* 62 (2003): 114–128.
- Lipoveckij Mark. «Elena Fanajlova: eros nasilija». *Cirk “Olimp”+TV 36 (69) 2021*. <<https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>>.
- Fanajlova Elena. «...Oni opjat’ za svoj Afganistan». *Novoe literaturnoe obozrenie* 62 (2003): 111–114.
- Fanajlova Elena. «Den’ nezavisimosti». *Snob*. <<https://snob.ru/selected/entry/125462/>>.
- Fanajlova Elena. «Elena Fanajlova: Dnevnik za 2018 god (Troja vs Lisistrata)». *Snob*. <<https://snob.ru/entry/160590/>>.
- Fanajlova Elena. «Lisistrata». *Literaturnyj al’manah «Artikuljacija»*. Vyp. 3. <<https://articulationproject.net/1409>>.
- Lejeune Philippe. “The autobiographical contract”. Todorov Tzvetan (ed.). *French literary theory today. A Reader*. Cambridge; New York et al.: Cambridge University Press & Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1988.

Јелизавета Хереш

ГЕНДЕРНИ РЕЖИМИ У АВГАНИСТАНУ И ТРОЈИ: О ЕВОЛУЦИЈИ ПОЕТИКЕ НАСИЉА КОД ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ

Резиме

У чланку се разматра како у својој поезији, почев од програмске песме „...Они опет о свом Авганистану“ (2003) па све до последњих стихова циклуса *Троја vs Лисистраја*

(2021), Јелена Фанајлова поступно истражује гендерну природу насиља, „спајајући“ обе проблемске тачке сопствене поетике у оно што је Марк Липовецки назвао „еросом насиља“. Покушаћемо да покажемо да променљивост лирског субјекта Фанајлове не утиче толико на „изједначавање“ жртве насиља и њеног актера, колико на превазилажење традиционалног за критичке теорије ограничења standpoint-а при стварању нових, сложенијих етичких позиција у поетским текстовима.

Кључне речи: Јелена Фанајлова, насиље, гендерна наука о књижевности, субјекат, најновија рускојезична поезија.

Юлия Подлубнова

Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург
tristia@yandex.ru

Yulia Podlubnova

Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy
of Sciences, Yekaterinburg
tristia@yandex.ru

ЖЕНСКАЯ ГОТИКА ЕЛЕНЫ ФАНАЙЛОВОЙ:
ПОЭТИКА ЖУТКОГО И РЕФЛЕКСИЯ
ГЕНДЕРНОГО НАСИЛИЯ

FEMALE GOTHIC BY ELENA FANAILOVA:
POETICS OF THE HORRIBLE AND REFLECTION
OF GENDER VIOLENCE

Статья впервые рассматривает поэзию Елены Фанайловой с точки зрения феномена женской готики, ставшего своего рода инструментом манифестации недовольства женщин своим местом в мире и противопоставившего культурным практикам маргинализации женского другого рефлексии о границах между собой и миром. Выявляется феминистский компонент поэзии Елены Фанайловой и ее работа с гендером, включенным, с одной стороны, в пространство литературной игры, с другой — в отношения другого и «признающей субъективности», имеющей в том числе политическое измерение. Особенное внимание уделяется поэтике жуткого, которая как на уровне интертекста и образности (говорится про гротеск и weird fiction), так и во взаимодействии с поэтикой баллады и хоррора.

Ключевые слова: Елена Фанайлова, женская готика, поэтика жуткого, рефлексия гендерного насилия, новейшая русскоязычная поэзия.

The article examines for the first time the poetry of Elena Fanaylova from the point of view of the phenomenon of Female Gothic which has become a kind of manifestation of women's discontent in its appearance in the world and has opposed the cultural practices of marginalization of the female reflections on the boundaries between oneself and the world. It revealed the feminist component of Elena Fanaylova's poetry and her work with the gender which included in the space of literary play and in the relationship of the "recognized recognizability" (it have the political dimension too). Particular attention is paid to the poetics of horror which is both at the level of intertext and imagery (it discussed the grotesque and weird fiction) and in consideration with the poetics of the ballad and horror as genre.

Keywords: Elena Fanaylova, female gothic, poetics of macabre, reflection of gender violence, modern Russian-language poetry.

Идея прочитать поэзию Елены Фанайловой в феминистском ключе родилась давно и небезосновательно. Так, если, скажем, в эссе «Сильнее Урана» (2006), названном строчкой из текста Фанайловой, Александр Скидан, размышляя о современной русскоязычной поэзии, приходил к выводам о невозможности феминизма в ней (Скидан 2006), то спустя недолгое время Илья Кукулин уже отслеживал движение к формированию русскоязычной фемпоэзии в 1990–2000-х гг., замечая: «Новое отношение к интимному как к публичному и социально значимому стало “питательной средой” для “второй волны” феминистской культуры — или для культурной легитимации тех, кто начал публиковаться еще в конце 1980-х, как Елена Фанайлова» (Кукулин 2019: 348–349). Дальше — больше. Возглавившая феминистскую литературную волну 2010-х гг. Оксана Васякина признавалась: «Когда у меня случаются разговоры с Еленой Фанайловой, я напрямую говорю ей, что она — моя поэтическая мать» (Ломыкина 2022). «Когда я работала над “Раной”, я еще думала о поэзии женщин нулевых, о Елене Фанайловой...» (Оксана Васякина). Наконец, Фанайлова сама недвусмысленно обозначала отношение к фемповестке — например, на круглом столе «Что не так с литературным поэтическим каноном и куда подевались женские голоса?», заявленном как «дискуссия о том, как организовать преемственность в женской поэзии и пересмотреть литературный канон с поэтессами и исследовательницами литературы»¹ (круглый стол состоялся в рамках ярмарки «Нон-фикшн» в марте 2021 г., организаторкой его стала та же Оксана Васякина). «Я не люблю несправедливость, в любых ее проявлениях. Мне до сих пор важно показать, что женский взгляд на эротическое в широком смысле, от жёстко порнографических сюжетов до тонких переживаний отношений с возлюбленным, имеет свой телесный и лингвистический конструкт. Это другой язык и другой план выражения. Это не лозунги, а довольно хорошо инструментально оснащенный речевой аппарат моей гендерной политики» («Это другой язык...»).

При этом поэзия Елены Фанайловой по определению шире феминистской, по крайней мере, в том смысле, в котором мы к ней привыкли². «Все более жесткое, смещающееся в сферу политического письмо Фанайловой станет одной из доминант поэзии 2000-х», — обозначал Лев Оборин в проекте портала «Полка», названном «Женский канон», и предлагал «говорить о Фанайловой как об одном из лидеров русской поэзии постконцептуализма». «...Для нее характерно возвращение к прямому высказыванию (после тотальной иронии и цитатности концептуалистов), осмысление новой, уже постсоветской реальности, снятие культурных — в первую очередь цензурных — барьеров» («Женский канон»). Исследователям, применяющим

¹ non/fiction№22. Программа мероприятий. <URL: <https://moscowbookfair.ru/assets/files/2021/NF22%20Guide%20Rus.pdf>>. 19.09.2024.

² «Фемпоэзия (или феминистская поэзия, или феминистское письмо) — это поэзия от лица женщин или небинарных людей, имеющих опыт женской гендерной социализации, отражающая в себе идеи феминизма» (Бобылева, Подлубнова 2021: 12).

феминистскую оптику в случае Фанайловой, скорее, приходится размышлять о сшивании фемпроблематики, письма политической/коллективной травмы, прямого и несобственно-прямого высказывания и постмодернистской культурной рефлексии. В этой сложной, гремучей смеси компоненты не функционируют сами по себе, и обособляющий их разговор пусть не бессмысленен, но не столь продуктивен, как учитывающий синтез.

Потому в отношении поэзии Фанайловой рабочей категорией феминистского литературоведения представляется нам женская готика, совмещающая феминистскую оптику и некоторые манифестации жуткого, как заимствованные из культурного пространства, так и во многом являющиеся реакцией на жестокость политической, общественной и бытовой российской реальности, в которую чем дальше, тем больше с документалистским запалом погружалась поэтесса.

Создательница термина «женская готика», Эллен Моэрс в своем эссе «Женщины-писательницы» (1977) рассуждала о линии готического романа, который был связан с именами Анны Радклиф, Мэри Шелли, Шарлотты Бронте и др.: писательницы эксплуатировали сюжет преследования героини злодеем и критиковали угнетенное положение женщины в викторианском обществе. «Моэрс заключила, что женщины обращались к жанру готики главным образом потому, что поэтика и комплекс идей готического романа оказались созвучными специфически женскому представлению о себе» (Новикова 2012: 37). В этом же ключе понимали женскую готику и другие: С. Вольф, А. Рональд и т. д.³ Однако почти сразу лекалом женской готики начали измерять и более современную литературу (Дж. Вискер 2018⁴), в том числе русскоязычную — в диапазоне от Елены Ган и Надежды Тэффи (Ayers 1999; Özakin 2021) до Нины Садур. Как пишет Татьяна Новикова, рассматривающая тексты Нины Садур, «женская готика — это форма изображения маргинальности, жанр, выражающий недовольство женщин своим местом в жизни, неуверенность в существовании своей личности и тревогу о границе между собой и окружающим миром» (Новикова 2012: 39). При том что до сих пор достаточно разработанного и концептуализированного в рамках отечественного литературоведения представления о женской готике нет.

Именно поэтому нашей задачей становится не столько выявление черт женской готики в текстах Фанайловой, сколько изучение механизмов репрезентации насилия с помощью инструментов переигранных культурных традиций и экстремализации жуткого. И в этой точке крайне важна позиция женского как маргинального, причем не столько в социальном смысле, сколько в экзистенциальном: маргинального *другого*, получившего право проговаривать травматическое.

³ См. сборник: (*The Female Gothic* 1983). И его обзор: <<https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/04/The-Female-Gothic.pdf>>. 19.09.2024.

⁴ См. также: (Лебедева 2022).

Женское в мире насилия

В предисловии к сборнику *С особым цинизмом* (2000) Елена Фанайлова формулирует своего рода поэтическое кредо: «...мы вынуждены и обязаны говорить правду. Это цеховая доблесть: бесстыдство. (Жаль, что Ницше произнес это раньше, я бы и сама догадалась). Литератор, конечно, не обязан трудиться стриптизером. Он просто не имеет права бояться говорить. Его речь — единственный поступок, действие и форма жизни, имеющие смысл» (Фанайлова 2000). Литературный стриптиз, если пользоваться предложенной метафорой, очевидно настаивает на автодокументализме и прямом высказывании, имеющем трансгрессивный потенциал. Стриптиз предполагает экстремальную степень открытости, раздевание на публике, исповедь, признание, отказ от культурных посредников и медиаторов. Как писал Мишель Фуко, «Признание — это такой дискурсивный ритуал, где субъект, который говорит, совпадает с подлежащим высказывания. <...> ритуал, где самый акт высказывания, безотносительно к его внешним последствиям, производит внутренние модификации в том, кто его произносит: этот акт его оправдывает, искупает его вину и его очищает; он облегчает тяжесть его проступков, освобождает его и обещает ему спасение» (Фуко 1996: 161). Фанайлова не была первой и единственной в постсоветской поэзии, кто обратился к прямому высказыванию и автодокументальным практикам (Ярослав Могутин, Станислав Львовский, Дмитрий Кузьмин и т. д.), но именно ее тексты во многом концептуализировали женский опыт, причем женский травматический, что сделало их отличными в том числе, например, от текстов Веры Павловой, ведущей своего рода интимный дневник и предъясняющей женскую телесность вне рефлексии насилия или отношений преследователь/жертва. Именно у Фанайловой, предвосхитившей практики фемписьма 2010-х, травма является частью идентичности, порождая на выходе тот самый танатологический эрос или эрос насилия, о котором пишет Марк Липовецкий, находя в тексте про войну в Афганистане, «голос женщины, прямой жертвы насилия» (Липовецкий 2021). «Вкус насилия — главное, что я помню об этом времени, этот вкус пронизывал все развлечения, удовольствия, ощущения и чувства, не говоря уж о трудовой деятельности, и этот вкус вполне присутствует в разговоре этих людей, моих ровесников» (Фанайлова 2003), — дает характеристику советскому опыту Елена Фанайлова. «Вкус насилия — это и есть знак танатологического эроса (или эротизированного танатоса), симптом сращенности исторической травмы, состояния длящегося взрыва, с повседневностью, с ощущением нормы» (Липовецкий 2010), — комментирует Липовецкий.

При этом даже в текстах с автодокументальной установкой Фанайлова, как правило, предъясняет не столько персональную травму, сколько «кривое горе» коллективных травм, и довольно часто — обобщенный опыт поколений женщин (маргинализированных *других*), сталкивающихся с на-

силием: психологическим, сексуализированным, политическим и т. д. Стратегией Фанайловой становится не просто манифестация личного как политического, но и вполне наоборот — политического (в самом широком смысле) как личного, то есть коллективной травмы, ставшей травмой наблюдателя, переживающего вторичный ПТСР. Фанайлова потому почти не эксплуатирует ролевого лирику, что отдает пространство непредсказуемому, спонтанному голосу жертвы, не исполняет роль, но проговаривает первичную или вторичную травму.

Приходит любовь, ведет, ведет,
За руку бродит, за руку берет.
Приходит, убьет, убьет.

В высокой крапиве лежишь, убит,
А она ходит, бубнит, бередит.
Откроешь глаза — пред тобой стоит.

(Фанайлова 2000).

Что характерно, в таких текстах прямое высказывание может монтироваться с тем, что Борис Дубин, рассматривающий сборник *Русская версия* как «роман голосов», обозначил как «несобственно-прямую» речь (Дубин 2006).

Рефлексия насилия в поэзии Фанайловой порождает, казалось бы, парадоксальную в контексте авторской установки на тотальное неприятие насилия стратегию экстремизации жуткого. Тут, вероятно, оказывается сильнее другая установка: смотреть на страшное, чтобы увидеть в полной мере то, с чем нельзя смириться. Однако реальности (политической, социальной, бытовой), какой бы жестокой она не была, жуткого всегда недостаточно. «Чувство жуткого возникает тогда, когда стирается граница между фантазией и действительностью, когда перед нами возникает нечто, что мы до сих пор считали фантастическим, когда символ берет на себя функцию символизируемого и тому подобное» (Фрейд 2006: 289), — писал Зигмунд Фрейд. Фрейдизм связывает жуткое и индивидуальное бессознательное, обозначая, например, сексуальный подтекст как ключ любого хоррора, связывая страх и удовольствие, Эрос и Танатос. К примеру, киноведы в один голос утверждают, что хорроры «затрагивают вытесненные страхи и желания и разыгрывают остаточные конфликты, окружающие эти чувства» (Кловер 2014: 10). В слэшерах персонажи, занимающиеся сексом, становятся первыми жертвами насилия.

Уже у ранней Фанайловой манифестации любовного окружаются травматропикой и тропикой страха:

Схватила бы меня любовь за горло, мучала,
Шипели бы вокруг рассерженные твари,
Потом тревожное, растрепанное чучело
Несли участники бы шаривари.

(Фанайлова 1994).

И опять-таки, важно, что перед нами женский голос и что женское в поэзии оказывается в позиции субъектности, продуцирующей страх, и зачастую обладательница голоса наделена чертами той самой Последней девушки из хорроров, которая до последнего борется за право жить. «Именно она находит изуродованные тела своих друзей и осознает всю степень происходящего кошмара и опасности, которая ей грозит. Именно за ней охотятся, загоняют в угол, ранят; именно ее мы видим кричащей, спотыкающейся, падающей, поднимающейся и опять кричащей. Она сама — воплощенный ужас» (Кловер 2014: 25).

При том что ужас находится не только снаружи, но и внутри.

Может, укрывшийся Нарцисс
Выплывет из глубины живота,
Из тяжелой воды взасос
Освобождая венчик лица,
Выплывает мертвая голова
С белым цветком в зубах.

(Фанайлова 1994).

И тем не менее Фанайлова не ограничивается соотношением женское/другое/жертва, она нередко идет дальше, представляя, например, женское как берущее на себя функции актора насилия. «У меня от тебя, москва, ломит всё тело. / У меня от твоей любви вся пизда в занозах» (Фанайлова 2008) (проговаривающая травму жертва vs. действующая насильница). «Дай мне яду, моя дорогая страна. / Все равно я лицом упадаю вперед» (Фанайлова 2000). Думаю, тут стоит обратить внимание не столько на лесбийские коннотации (хотя эротический контекст имеет значение), сколько на женскую фигуру, замещающую авторитетную фигуру отца, наделенного, по Фрейд, властью наказывать. И хотя хтонические/представляющие физическую угрозу женские персонажи нередки в фольклоре, который откровенно и давно занимает Фанайлову, или в той же самой готике, в приведенных примерах, особенно во втором, обращает на себя внимание наличие политического контекста. Получается, что отношения с Москвой строятся по схеме созависимого садомазохизма («Мы уже не сможем бросить тебя, родная, / Даже не сомневайся»), но вот коммуникация со страной подсвечивает Фуко с его концепцией надзирающей дисциплинарной власти (Фуко 1996) (Москва/империя/царь в этом лирическо-историсофском тексте Фанайловой идут в одной связке).

Гендеризируя высказывание, Фанайлова нередко нарочито смешивает и подменяет гендерные роли. В ее балладе «Лесной царь», написанной, кстати, не столько как палимпсест, сколько как самостоятельный текст, полемичный к классическому тексту Гете, вместо пары отец/младенец фигурирует пара отец/дочь, и претерпевающим лицо оказывается отец «кармический воин», обреченный на смерть и захоронение рядом с «твоей бабкой Авдотьей Петровной» (Фанайлова 2011), в то время как дочь оста-

ется молчаливым адресатом речи отца. Или пример смещения гендерных акцентов, на который указывает Александр Марков, в фанайловском экфра-сисе на картину Эгона Шиле «Die rote Hostie»: «изображенная женщина оказывается тем, кто и вынужден испытывать все эмоции, пока читатель выступает как потребитель». И в целом «сложное сплетение образов вокруг этого пугающего рисунка заставляет задуматься о том, как порабощение женщины, превращение ее в проститутку связано со злом нацизма» (Марков 2021: 161).

Гендер у Фанайловой таким образом, с одной стороны, оказывается пространством игры, столь характерной для постмодерна и для женской литературы 1990–2000-х (Абашева, Воробьева 2007)⁵, с другой — включается в отношения другого и «признающей субъективностью», имеющей в том числе политическое измерение.

Как точно заметила Ирина Жеребкина, рассуждающая о философии Юлии Кристевой, «другость» составляет «противоположность постмодернистским стратегиям постполитической антиуниверсалистской толерантности к частному и частичному» (Жеребкина 2003: 29). Это работает и в случае Фанайловой. Те же порнографические картины мужского доминирования, написанные по следам Шиле, Фанайлова характерно финализирует признанием:

Уходи, моя радость, не стой на ветру,
Я черты твои с зеркала мозга сотру.
То неправда, что смерть хороша на миру.

Где душа соберется в воздушный объем,
Навсегда ты останешься в сердце моем.

(Фанайлова 2000).

Поэтика жуткого: коллаж, гротеск, *wierd*, баллада, хоррор

Осваивающая пространство жуткого Фанайлова так или иначе вынуждена использовать его тропику, образы и структуры, элементы соответствующей поэтики. Культурное жуткое проявляется в ее поэзии как на уровне интертекста, образности, так и уровне сюжетно-жанровом, довольно фрагментированном, но все равно имеющем семантические координаты.

Очевидно, что Фанайлова не пишет готических повестей и баллад и ее отношения с традицией в целом опосредуется культурными практиками постмодерна, особенно концептуализма. Тем не менее сложно не заметить, что ее тексты начинены готическими пасхалками, «страшным» фольклором и экивоками в сторону романтической литературы. Так, ци-

⁵ Игра с гендером укладывается в парадигматику и несколько позднего времени, если вспомнить утверждение Леонида Георгиевского (ex Елены Георгиевской): «Феминизм подразумевает трансгрессию, переосмысление, женскую или квир-субъектность. В равной степени феминистская поэзия может размывать грани между мужским и женским мировосприятием или быть эссенциалистской» (Георгиевская).

татны и аллюзивны название сборника 2002 г. *Трансильвания атакует* и цикл *По канве Брэма Стокера*, и Мерри Шелли как персонаж, как минимум, двух текстов — «Лев Рубинштейн и Мэри Шелли», «Мэри Шелли записала в дневничке», и вампиры, оборотни, призраки, появляющиеся то тут, то там, и Голем, поднимающий мертвых (в цикле текстов 2020-х гг. с Лисистратой в заглавиях), — все то, что населяет внутренние ландшафты и внешние пейзажи текстов Фанайловой, также нередко отсылающие к условному пространству жуткого. Из сборника *Путешествие*: «Схватила бы меня любовь за горло, цепкая, / Душила взаперти костлявыми руками»; «В Коломенском кости умерших церковей / Чернеют, желтеют, на солнце лежат, / Как будто их вырвал и грыз вурдалак, / И брезгают ими небесные псы». Из сборника *С особым цинизмом*: «Я думаю о тебе с трудом, / Как поднимающий веки Вий...»; «Второе: N-ский стал вампиром, / Придя ее поцеловать. / Луна стоит над целым миром...». Из сборника *Лена и люди*: «Говоришь мне с кладбища: ты не плачь, / Мы слишком глубоко нырнули»; «Через белые улицы / Ходят мертвые люди...»; «Как черт с Вакулой на плече, / как команданте Че. Мы этот мир перехерачим...» и т. д.

Интертекстуальный план текстов Фанайловой строится по принципу постмодернистской коллажности (Можейко 2001: 368–369)⁶, соединяющей крайне неоднородные культурные элементы. Причем перед нами вовсе не пастиш, не комбинаторика концептуализма, но, скорее, некоторый образный ряд, формирующий ожидание, что за условно-страшным появится что-то, действительно, экзистенциально опасное: любовь, смерть, насилие. Здесь, к примеру, уместно вспомнить наблюдение Юлии Кристевой по поводу *Путешествия на край ночи* Селина: «Разумеется, именно жестокости войны представлены как реальная причина этой *боязни*. Но ее неистовое квазимистическое постоянство поднимает ее из политической и даже социальной ситуации (в которой она оказывается вынужденно) — на другой уровень: боязнь становится *знаком человечности*, то есть, жажды *любви*» (Кристева 2003: 177). У Фанайловой игровая жесткость интертекста — как правило, пролог для того самого «литературного стриптиза», имеющего дело с реальными структурами любви и страха:

Как Машенька видела упыря,
 Как ангелов в Средние века,
 Как видел ребенок Лесного царя,
 Как Машенька видела жениха,
 Таким я вижу теперь тебя,
 Как Франциск и маленькая Сестра.

(Фанайлова 2000).

В процессе перекодировки культурных реалий в монструозные Фанайлова может даже подключать пародийные смыслы, но в целом ее рабочим

⁶ О коллаже у Фанайловой в несколько иных контекстах пишет В. Поляковский (Поляковский 2006).

инструментом становится гротеск. Юрий Манн, ссылаясь на скульптора Бенвенуто Челлини, подчеркивал, что гротеск — название случайное, правильное было бы сказать «чудища». И далее, что кажется применимым к поэтике жуткого у Фанайловой: «Алогизм гротескного сохраняет свою силу, да и само право на существование лишь постольку, поскольку отражает реальную действительность, реальные закономерности» (Манн 2021: 10).

Это нагромождение гротеска у Фанайловой позволяет в некоторых случаях говорить о ее текстах как о *wierd fiction*⁷ или новой химерной фантастики (*new weird*), которые на практике сложно отделить от новой готики. *Wierd* нарушает традиционные протоколы фантастики и предполагает межжанровое взаимодействие внутри одного текста. «Межжанровое взаимодействие происходит посредством взаимоналожения элементов фэнтези, научной фантастики, литературы ужасов, детективного романа, триллера, вестерна, антиутопии и т. д.» (Денисова 2017: 81). Анастасия Липинская и Александр Сорочан замечают, что *weird*-литература в некоторых трактовках оказывается связанной одновременно с готикой и декадансом (который не чужд Фанайловой, если вспомнить текст о Шиле и не только его) (Липинская, Сорочан 2020).

Рассуждая о следах жанров, связанных с поэтикой жуткого, трудно не заметить, что для Фанайловой актуальна переосмысленная романтическая баллада («балладное» есть «коллективное исповедание страшного», по определению Льва Пумпянского (Пумпянский 2000: 712)). В том же ее «Лесном царе» сохраняется сюжетность и эпическая установка жанра, готическая рамка текста Гете (в том числе начальная строка в переводе Василия Жуковского: «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой...»), к ним добавляются мотив оборотничества и загадочной смерти и происходит гендерная и ролевая инверсия. В целом баллада как жанр здесь даже не сильно трансформирована *weird*-(де)конструкциями. Единственный момент, отстраняющий балладность в «Лесном царе» заключается в том, что исповедь условного отца дана через восприятие дочери и женское здесь выступает в сильной позиции (что возвращает нас к рассуждениям о женской готике):

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой
Кармический воин с под-сердцем иглой
Говорит: доченька, я довольно злой,
Но ты меня не бойся.

(Фанайлова 2011).

⁷ Создатель термина Лавкрафт в эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» (1927) писал, что в истории о сверхъестественном: «должна быть ощутимая атмосфера беспредельного и необъяснимого ужаса перед внешними и неведомыми силами; в ней должен быть намек <...> на самую ужасную мысль человека — о страшной и реальной приостановке или полной остановке действия тех непреложных законов Природы, которые являются нашей единственной защитой против хаоса и демонов запредельного пространства» (Лавкрафт 2001: 412). Определение *wierd* как «выходящего за пределы привычного» дают А. Липинская и А. Сорочан (Липинская, Сорочан, 2020).

Другой пример переосмысления балладного у Фанайловой — «Испанская баллада» из сборника *Лена и люди*. Обозначая жанр в названии текста и начиная его с описания мертвого города (не обошлось без аллюзий к светловской «Гренаде»), автор тем не менее уходит от линейной сюжетности, предлагая взамен своеобразный травелог, создающий мозаику испанской культурной географии. Однако часть, где имеет происхождение перемещение по городам и лабиринтам многовековой культуры — от Колумба до Лорки, от Кармен до Пикассо, нарочито контрастирует со следующей частью текста, в которой задокументирована по-настоящему жуткая история домашнего насилия, случившаяся в России:

В день возвращения в Россию
 Мне позвонила подруга
 И рассказала:
 Другую нашу подругу зарезал сожитель.
 Она его более не хотела.
 Точнее, ее мать сломала ногу
 И требовала повышенного внимания.
 А он тоже требовал.
 На двоих ее не хватало.

(Фанайлова 2011).

Текст тотчас же превращается в докупэтри, оперирующую языком сводки, протокола, в нем более четко обозначается женская фигура включенного наблюдателя, свидетеля и носителя вторичного ПТСР. В отличие от weird-баллады про «лесного царя», «Испанская баллада» в жанровом отношении — скорее, большое стихотворение (или маленькая поэма, учитывая дополнительные части, оформленные в виде постскриптов), проблематизирующее насилие, а потому выводящее на прямое высказывание.

Юлия Кристева писала: «Историю, правдоподобие, миф Селин ищет на колющем острие *своей* боли» (Кристева 2003: 180). Нечто подобное происходит у Фанайловой, идущий от гротеска литературного, как бы оставленного ею в сегменте воображаемого, к реальности, предлагающей свои гротески (гротески реального), неизменно вызывающие боль у тех, кто с ними сталкивается. И именно они наиболее ярко подсвечивают «русский миф» Фанайловой (по определению Владислава Поляковского: «коллекция фангоцитов-стереотипов “русского мироустройства”, борющихся за выживание и существование приютившей их системы» (Поляковский 2006)), который она моделирует, начиная с ранних книг и особенно активно — после того, как политика стала частью ее поэтического высказывания в самом широком смысле.

Когда я бываю в других странах,
 Я понимаю, зачем
 Люди там живут и даже
 Зачем они там умирают.

Только про свою родину
Не могу ничего понять.

(Фанайлова 2011).

Этот поворот к политике, очищению реального от воображаемого и документирующему письму, обозначившийся у Фанайловой в 2000-е гг., актуализировал инструментарий еще одного жанра, имеющего дело с жутким, ужасным. Мы говорим про хоррор, воспринятый Фанайловой, как нам представляется, главным образом через кино.

Влияние на нее «страшного» кинематографа отмечено Марком Липовецким, который прокомментировал следующий фрагмент из текста *Лена и люди*:

Моя претензия круче
Я считаю себя другим, другими
Как в кино таким названием
С Николь Кидман в главной роли.

(Фанайлова 2011).

«Кино, о котором говорит Фанайлова, — это фильм Алехандро Аменабара “Другие” (2001), в котором радикально перевернута конвенция истории с привидениями: кинонарратив с точки зрения матери с двумя детьми, живущих в пустом “готическом” доме, приводил зрителя к парадоксу — к идентификации с мертвецами, которыми и оказывалась героиня Кидман и ее дети. Так что осознание себя другим, по логике Фанайловой, неизбежно приводит к тому самому состоянию разлитой в повседневности катастрофы, которая и воплощается в постоянных переходах от жизни к смерти в процессе самоидентификации» (Липовецкий 2010).

Готика и хоррор в современном кинематографе и — шире — искусстве довольно часто идут рука об руку. Однако хоррор, кристаллизируя иррациональные, подчас беспричинные жестокость и насилие и нарушая «практически всех табу, связанные с сексом и насилием» (Ионов 2016: 35), в большей степени стремится к реализму, документации происходящего.

Можно сравнить фрагменты из двух текстов Фанайловой, где проявляются черты готики и хоррора. Вот здесь, например, еще востребован антураж романтической баллады при персонажах, вполне характерных для хоррора:

Мы увидим, как луны меж черных стволов
Расстрелял психопат-птицелов,
И пустынные здания в мертвых лесах
Заливает фотографический свет,
И полночным проходим с глазами убийц
Нечего остерегаться здесь.

(Фанайлова 1994).

А здесь — уже оптика хоррора, довольно часто демонстрирующего убийство глазами убийцы (Ионов 2016: 35):

Самое ужасное в убийстве —
И не то, как ты за ней крадешься,
Прячешься в кустах, чихнуть боишься,
Как следишь за нею тошнотворно.
Чувствуешь дыхание маньяка,
Голубиный поцелуй садиста,
И сливаешься с грядущей тенью.

(«Фрейд и Корчак» из сборника *Трансильвания беспокоит*, 2002).

Хоррор «берет свои корни там, где автор ставит себя на почву обыденной реальности. В таком случае он принимает все те условия, которые имеют значение для возникновения зловещего чувства в реальной жизни, и все то, что действует зловеще в жизни, действует таким же образом и в его произведении» (Ионов 2015: 65). Кажется, цель этого жанра — задокументировать бесконечно длящийся ужас (особенно — в мокьюментари и квазидокументальном кино). И эта документальная установка оказывается у кино общей с докупэтри, построенной вокруг практик насилия, что мы и наблюдаем в фанайловских текстах.

При том что в случае Фанайловой, обращающейся к практикам документального и автодокументального письма, опять-таки важна фигура включенного наблюдателя, чья идентичность растет из травмы.

Десять дней назад у Леши умер отец,
И я не смогла доехать в госпитальный морг
На Соколе, меня оставили сила, доблесть и гордость,
Честь, любовь, состраданье, другие человеческие чувства.
Зато возникли в уме картинки
Из практически родного теперь Боткинского морга:
Деревянное лицо, темно-серый костюм в полоску,
Который вместе с трусами Дольче-Габбана
(За которые покойный орал бы на меня три дня,
Положенные для других целей)
Носками Etro, белой рубашкой Диор, герленовским одеколоном
И левым, признаться, мылом
Я собирала агенту Сергею своими руками
Не отсохли.

(Фанайлова 2008).

Разумеется, поэтика жуткого у Фанайловой, не ограничивается указанными жанровыми рамками, хотя именно наиболее очевидно проявляются в ее текстах. Более того, и сама поэзия Фанайловой, во много построенная вокруг травм (политических, исторических, гендерных и иных), не ограничивается только поэтикой жуткого, гротеском, *wierd fiction* или

даже литературой признания, однако то, что мы продемонстрировали в статье, позволяет сделать несколько выводов.

1. Женская готика как некоторое литературное явление вряд ли оказало ключевое воздействие на поэтику Фанайловой, скорее, сама Фанайлова с ее стратегией пересборки культурных кодов (особенно фольклорного и романтического), экстремизацией жуткого (обращение к гротеску) и — в некоторых весьма показательных случаях — феминистской оптикой может выступать как одна из основных фигур современной русскоязычной женской готики.

2. Жуткое является частью языка и поэтики Фанайловой, в какой бы манере она не писала: условно-аллегорический или условно-документальной. При этом для Фанайловой реальность страшнее литературы — она порождает болевые аффекты и травмы, и использование инструментов хоррора аранжирует их. Цель поэзии такого рода — поиск по-настоящему жуткого и одновременно ответ на него, использующий соответствующие культурные образы и одновременно девальвирующий их значение. Женская готика Фанайловой, по сути, — гендеризированная часть ответа на вызовы реальности, которая чем дальше, тем больше становится страшна само по себе.

3. Фанайлова с ее обращением к балладе и ее обращением с балладой предвосхитила такое направление новейшей поэзии, как «новый эпос» и в некотором роде практики Андрея Родионова, Дмитрия Данилова, Елены Михайлик и др. При том одновременно она предвосхитила и поэзию новейшей искренности с ее проговариванием травм, проблематизацией насилия, политической и публицистической дискурсивностью: как документри 2010–2020-х гг., так и новейшую фемпоэзию (сборники *Dead Dad* и *Протоколы* Лиды Юсуповой, *Ветер ярости* Оксаны Васякиной, тексты Марии Малиновской и Ирины Котовой и т. д.).

ЛИТЕРАТУРА

- Абашева Марина, Воробьева Наталья. *Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков*. Пермь: Изд-во ПОНИЦАА, 2007.
- Бобылева Мария, Подлубнова Юлия. *Поэтика феминизма*. Москва: АСТ, 2021.
- Георгиевская Елена. «Русская феминистская поэзия: заметки на полях». <URL: <https://litteratura.org/criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html>>. 19.09.2024.
- Денисова Д. Д. «Теория гротеска и новая химерная фантастика (new wierd)». *Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук*. Одеса: Центр філол. досліджень, 2017: 79–82.
- Дубин Борис. «Книга неуспокоенности». *Критическая масса* 1 (2006). <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- «Женский канон» <URL: <https://polka.academy/materials/671>>. 19.09.2024.
- Жеребкина Ирина. ««Будто матерью блюешь...». Философия материнского Юлии Кристевой». Кристева Юлия. *Силы ужаса: эссе об отвращении* (пер. с фр.). Санкт-Петербург: Алетейя, 2003: 25–34.

- Ионов Алексей. «“Жуткое” Фрейда и жанр ужасов в кино». *Вестник Московского университета*. Сер. 7. 3 (2015): 59–67.
- Ионов Алексей. «Found footage: расширение границ реального в жанре хоррор». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 15. 1 (2016): 34–43.
- Кловер К. Дж. «Ее тело, он сам: гендер в слэшерах». *Логос* 6/102 (2014): 1–60.
- Кристева Юлия. *Силы ужаса: эссе об отвращении* (пер. с фр.). Санкт-Петербург: Алетейя, 2003.
- Кукулин Илья. *Прорыв к невозможной связи. Статьи о русской поэзии*. Екатеринбург–Москва: Кабинетный ученый, 2019.
- Лавкрафт Г. Ф. *Азатот* (пер. с англ.). Москва: Гудьял-пресс, 2001.
- Лебедева И. В. «Рецензия на монографию Джины Виксер “Современная женская готическая фантастика: карнавал, привидения и поцелуй вампира”». *Вопросы элитологии* 4 (2022): 99–107.
- Липинская А., Сорочан А. «Этюды о странном (Категория “wierd” в современном литературоведении)». *Новое литературное обозрение* 5 (2020). <URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/artiart/22710/#_ftnref2>. 19.09.2024.
- Липовецкий Марк. «Елена Фанайлова: эрос насилия». *Цирк «Олимп» + TV 36* (2021). <URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>>. 19.09.2024.
- Липовецкий Марк. «Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой». *Воздух* 2 (2010). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky>>. 19.09.2024.
- Ломыкина Наталья. «Залечить рану: как Оксана Васякина написала роман о поездке в Сибирь с прахом матери». *Forbes Woman* 27.01.2022. <URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/453843-zalecit-ranu-kak-oksana-vasakina-napisala-roman-o-poezdke-v-sibir-s-prahom-materi>>. 19.09.2024.
- Манн Юрий. *О гротеске в литературе*. Москва: Юрайт, 2021.
- Марков Александр. «Густав Климт и Эгон Шиле в новейшей русской поэзии». *Филология и человек* 2 (2021): 153–163.
- Можейко М. А. «Коллаж». *Постмодернизм: энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис, 2001: 368–369.
- Новикова Т. «Нина Садур и женский готический роман». *Вестник Московского университета*. Сер. 9. 3 (2012): 36–51.
- Оксана Васякина. «Для меня принципиально называть свое письмо женским» (интервью Екатерины Писаревой с Оксаной Васякиной, Новая газета). <URL: https://www.nlobooks.ru/books/khudozhestvennaya_seriya/24590/review/24745/?ysclid=ls0qj6rl8o483348975>. 19.09.2024.
- Поляковский В. «Елена Фанайлова: коллаж». *Воздух* 4 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/collage>>. 19.09.2024.
- Пумпянский Лев. *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва: Языки русской культуры, 2000.
- Скидан Александр. «Сильнее Урана. Современная женская поэзия». *Воздух* 3 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-3/skidan-critic>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *#лицустратапишет*. <URL: <http://articulationproject.net/13272>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. «Из “Киевского дневника 2021–22”». *Воздух* 43 (2024): 257–266.
- Фанайлова Елена. *Лена и люди*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#6>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Лисустрата*. <URL: <http://articulationproject.net/1409>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. «...Они опять за свой Афганистан...». *Новое литературное обозрение* 4 (2003). <URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Путешествие*. Санкт-Петербург: Митин журнал, 1994. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova1.html>>. 19.09.2024.

- Фанайлова Елена. *С особым цинизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Трансильвания беспокоит*. Москва: ОГИ, 2002. <URL: <https://vavilon.ru/texts/fanailova7.html>>. 19.09.2024.
- Фанайлова Елена. *Черные костюмы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>>. 19.09.2024.
- Фрейд Зигмунд. «Жуткое». Фрейд Зигмунд. *Собрание сочинений*. В 10 т. Т. 4. Психологические сочинения (пер. с нем.). Москва: СТД, 2006: 261–297.
- Фуко Мишель. *Воля к истине: по ту сторону власти знания и сексуальности. Работы разных лет* (пер. с фр.). Москва: Магитериум; Касталь, 1996.
- «Это другой язык и другой план выражения». <URL: <https://polka.academy/materials/674>>. 19.09.2024.
- Ayers C. J. «Elena Gan and the Female Gothic in Russia». *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam-Atlanta, 1999: 171–188.
- Özakın D. «“Женская готика” как отражение феминистского движения в мировой литературе». *Küllüye 2* (2021): 96–113.
- The Female Gothic*. Montreal: Eden Press, 1983.
- Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*. London: Palgrave Macmillan, 2018.

REFERENCES

- Abasheva Marina, Vorobeva Natalya. *Russkaya zhenskaya proza na rubezhe XX–XXI vekov*. Perm: Izd-vo PONICAA, 2007.
- Ayers C. J. «Elena Gan and the Female Gothic in Russia». *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Amsterdam-Atlanta, 1999: 171–188.
- Bobyleva Mariya, Podlubnova Yuliya. *Poetika feminizma*. Moskva: AST, 2021.
- Denisova D. D. «Теория гротеска и novaya himernaya fantastika (new wierd)». *Doslidzhennya riznih napryamiv rozvitku filologichnyh nauk*. Odesa: Centr filol. doslidzhen', 2017: 79–82.
- Dubin Boris. «Книга neuspokoennosti». *Kriticheskaya massa 1* (2006). <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- «Eto drugoj yazyk i drugoj plan vyrazheniya». <URL: <https://polka.academy/materials/674>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *#lisistratapishet*. <URL: <http://articulationproject.net/13272>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. «Iz “Kievskogo dnevnika 2021–22”». *Vozduh 43* (2024): 257–266.
- Fanajlova Elena. *Lena i lyudi*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#6>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Lisistrata*. <URL: <http://articulationproject.net/1409>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. «...Oni opyat za svoj Afganistan...». *Novoe literaturnoe obozrenie 4* (2003). <URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Puteshestvie*. Sankt-Peterburg: Mitin zhurnal, 1994. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova1.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *S osobym cinizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000. <URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Transilvaniya bespokoit*. Moskva: OGI, 2002. <URL: <https://vavilon.ru/texts/fanailova7.html>>. 19.09.2024.
- Fanajlova Elena. *Chernye kostyumu*. Moskva: NLO, 2008. <URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova8.html>>. 19.09.2024.
- Frejd Zigmund. «Zhutkoe». Frejd Z. *Sobranie sochinenij V. 10 t. T. 4. Psihologicheskie sochineniya*. Moskva: STD, 2006: 261–297.

- Fuko Mishel. *Volya k istine: po tu storonu vlasti znaniya i seksualnosti. Raboty raznyh let*. Moskva: Magiterium; Kastal, 1996.
- Georgievskaya Elena. «Russkaya feministskaya poeziya: zametki na polyah». <URL: <https://litteratura.org/criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html>>. 19.09.2024.
- Ionov Aleksej. «“Zhutkoe” Frejda i zhanr uzhasov v kino». *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 7. 3 (2015): 59–67.
- Ionov Adeksej. «Found footage: rasshirenie granic realnogo v zhanre horror». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Ser. 15. 1 (2016): 34–43.
- Klover K. Dzh. «Ee telo, on sam: gender v slesherah». *Logos* 6 (2014): (102). 1–60.
- Kristeva Yuliya. *Sily uzhasa: esse ob otrashchenii*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2003.
- Kukulin Ilya. *Proryv k nevozmozhnoj svyazi. Stati o russkoj poezii*. Ekaterinburg–Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2019.
- Lavkraft G. F. *Azatot*. Moskva: Gudyal-press, 2001.
- Lebedeva I. V. «Recenziya na monografiyu Dzhiny Vikser “Sovremennaya zhenskaya goticheskaya fantastika: karnaval, privideniya i poceluj vampira”». *Voprosy elitologii* 4 (2022): 99–107.
- Lipinskaya A., Sorochan A. «Etyudy o strannom (Kategoriya “wierd v sovremennom literaturovedenii)». *Novoe literaturnoe obozrenie* 5 (2020). <URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/artiart/22710/#_ftnref2>. 19.09.2024.
- Lipoveckij Mark. «Elena Fanajlova: eros nasiliya». *Cirk «Olimp» + TV* 36 (2021). <URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanajlova-eros-nasiliya>>. 19.09.2024.
- Lipoveckij Mark. «Negativ negativnoj identichnosti. Politika subektivnosti v poezii Eleny Fanajlovoj». *Vozduh* 2 (2010). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky>>. 19.09.2024.
- Lomykina Natalya. «Zalechit ranu: kak Oksana Vasyakina napisala roman o poezdke v Sibir s prahom materi». *Forbes Woman* 27.01.2022. <URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/453843-zalechit-ranu-kak-oksana-vasakina-napisala-roman-o-poezdke-v-sibir-s-prahom-materi>>. 19.09.2024.
- Mann Yurij. *O groteske v literature*. Moskva: Yurajt, 2021.
- Markovh Aleksandr. «Gustav Klimt i Egon Shile v novejshej russkoj poezii». *Filologiya i chelovek* 2 (2021): 153–163.
- Mozhejko M. A. «Kollazh». *Postmodernizm: enciklopediya*. Minsk: Interpresservis, 2001: 368–369.
- Novikova T. «Nina Sadur i zhenskij goticheskij roman». *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Ser. 9. 3 (2012): 36–51.
- Oksana Vasyakina: «Dlya menya principialno nazyvatsya svoe pismo zhenskim» (intervyu Ekateriny Pisarevoj s Oksanoj Vasyakinoj, Novaya gazeta). <URL: https://www.nlobooks.ru/books/khudozhestvennaya_seriya/24590/review/24745/?ysclid=ls0qj6rl8o483348975>. 19.09.2024.
- Özakın D. «“Zhenskaya gotika” kak otrazhenie feministskogo dvizheniya v mirovoj literature». *Küllüye* 2 (2021): 96–113.
- Polyakovskij V. «Elena Fanajlova: kollazh». *Vozduh* 4 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/collage>>. 19.09.2024.
- Pumpyanskij Lev. *Klassicheskaya tradiciya. Sobranie trudov po istorii russkoj literatury*. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 2000.
- Skidan Aleksandr. «Silnee Urana. Sovremennaya zhenskaya poeziya». *Vozduh* 3 (2006). <URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-3/skidan-critic>>. 19.09.2024.
- The Female Gothic*. Montreal: Eden Press, 1983.
- Wisker G. *Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- «Zhenskij kanon» <URL: <https://polka.academy/materials/671>>. 19.09.2024.
- Zherebkina Irina «“Budto materiyu blyuesh...”». *Filosofiya materinskogo Yulii Kristevoy*. Kristeva Yu. *Sily uzhasa: esse ob otrashchenii*. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2003: 25–34.

Јулија Подлубнова

ЖЕНСКА ГОТИКА ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ:
ПОЕТИКА СТРАВЕ И РЕФЛЕКСИЈА ГЕНДЕРНОГ НАСИЉА

Резиме

Чланак први пут разматра поезију Јелене Фанајлове из угла феномена женске готике, који је постао својеврстан инструмент манифестације незадовољства жена својим местом у свету и који је супротставио културној пракси маргинализације женског другог рефлексиију о границама између себе и света. Истиче се феминистичка компонента поезије Јелене Фанајлове и њен рад с гендером, који је укључен, с једне стране, у простор књижевне игре, с друге — у односе другог и „самосвесне субјективности“, која поседује такође политичку димензију. Нарочита пажња се поклања поетици страве, присутној како на нивоу интертекста и сликовитости (говори се о гротески и *weird fiction*), тако и у узајамном прожимању с поетиком баладе и хорора.

Кључне речи: Јелена Фанајлова, женска готика, поетика страве, рефлексиија гендерног насиља, најновија рускојезична поезија.

Денис Карпов
Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
karpovdl@yandex.ru

Denis Karpov
Demidov Yaroslavl State University
karpovdl@yandex.ru

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЛОСКОСТЬ: СУБЪЕКТЫ И ОБЪЕКТЫ В ПОЭЗИИ Е. ФАНАЙЛОВОЙ*

THE POETIC FLAT: SUBJECTS AND OBJECTS IN THE POETRY OF E. FANAÏLOVA

Поэзия Е. Фанайловой традиционно рассматривается как гетероморфное образование (А. Скидан): гетеротопия (С. Львовский), многоголосие (Б. Дубин), негативная идентичность (М. Липовецкий). Такой подход позволяет говорить о сложности субъектной сферы, которая значительно трансформируется не только относительно «бессубъектной» поэзии концептуализма и метареализма, но и поэзии 1990-х и 2000-х годов. Эти трансформации рассматриваются в русле концепций Ж. Рансьера, которые позволяют выявить поэтический и, шире, социальный эффект поэзии Е. Фанайловой.

Ключевые слова: современная русская поэзия, субъект лирики, Е. Фанайлова, Ж. Рансьер.

E. Fanailova's poetry is traditionally considered as a heteromorphic system (A. Skidan): heterotopia (S. Lvovsky), polyphony (B. Dubin), negative identity (M. Lipovetsky). This approach allows us to talk about the complexity of the subject sphere. It is significantly transformed not only in relation to the "subject-free" poetry of conceptualism and metarealism, but also the poetry of the 1990s and 2000s. These transformations are considered in line with the concepts of J. Rancieres that allow us to identify the poetic and, more broadly, the social effect of E. Fanailova's poetry.

Keywords: contemporary Russian poetry, the subject of lyrics, E. Fanailova, J. Rancier.

Вопрос о субъекте лирического текста, безусловно, должен быть назван коренным в современной теории, что объясняется отнюдь не только литературоведческими интересами, но и онтологическими. Это проявля-

* Работа выполнена в рамках инициативной НИР ЯрГУ VIP-019.

ется во взаимном тяготении философии и литературной критики. Но необходимо отметить, что классическая субъектность достаточно давно перестала играть ведущую роль в «самом субъективном» роде литературы. Классический же приём чужого слова, в поэзии — *голоса*, также перестаёт быть актуальным, т. к. различать голоса лирического Я и Другого вместе с нейтрализацией стилевой дифференциации становится крайне затруднительным.

По этой причине необходимо для решения даже чисто филологических проблем вовлекать в исследовательское поле современные поэтические тексты. Такими текстами, безусловно, является поэзия Е. Фанайловой. Тем более, что многоголосие её произведений уже стало общим местом в работах критиков. Даже при самом внешнем приближении очевидно, что её тексты наполнены персонажами, а в лирике персонажи прежде всего проявляются посредством своего голоса.

Поэзия Е. Фанайловой говорит на разных языках, причём одновременно, о чём пишет, например, М. Липовецкий, анализируя «Они опять за свой Афганистан». Но изменение субъекта влечёт за собой, что ожидаемо, изменение всей системы отношений в поэтическом тексте. И, думается, дело тут не столько в «поиске версий себя — точнее, версий отказа от себя» (Липовецкий 2010), сколько в патологической невозможности говорить о себе, невозможности нащупать точку, которая бы дала возможность субъекту закрепиться в пространстве текста.

Так, например, первый текст цикла *Лесной царь* из книги *Лена и люди* начинается с констатации сложности самоопределения субъекта речи: «Я то, я сё, — говорит один» (Фанайлова 2011). Множественность определения Я в тексте обращается в бессмысленную по своей прагматике амплификацию, скорее не определяющую, даже тавтологично, субъект, но наоборот окончательно лишая его очертаний. О гетероморфности (А. Скидан) (Глубоко вздохнуть 2009), гетеротопии (С. Львовский) («...это вообще не топос, а непрерывно длящаяся гетеротопия, специальная субстанция постоянного ускользания, не поддающаяся локализации, а при слишком сильном давлении — активно ей сопротивляющаяся» (Львовский 2009)), многоголосии (Дубин 2006) уже не раз говорили в откликах на поэзию Е. Фанайловой. Мы не будем сосредотачиваться на этом в очередной раз, даже не будем пытаться разобраться в системе этих голосов, «— не близких ни духовно, ни психологически — персонажей», которые «поэт, как губка... вбирает в себя ... В итоге возникает гибридный нарратив, в котором «чужое слово» сплетается с дистанцированной оценкой, иронической или обобщающей, звучащей как драматургическая ремарка» (Липовецкий 2021). Попробуем сосредоточиться на самой сущности этих метаморфоз.

Интересно, что в первом тексте *Лесного царя* не только центральный субъект не в силах определить себя, если вообще можно принять это за попытку самоидентификации, но и голос второго субъекта (последняя строка) оказывается трудно, если вообще это возможно, определим:

О бедный, бедный, жалкий пацан
Или дева его ребра,
Не крутись у зеркала, как юла.
На тебя глядит Лесной царь.

(Фанайлова 2011)

Мы должны, или можем попытаться, определить эту позицию как наблюдателя, предположительно близкого к автору, если воспользоваться классическими представлениями о субъекте Б. Кормана (Корман 1964), которое заставляет нас обозначить произносящего последнее предложение как повествователя, т. е. наблюдателя, находящегося на позиции отдалённой от наблюдаемого, но близкого «автору».

Но тут нас ожидает фиаско: если голос второго субъекта, присутствующего в тексте, стремится к объективному «автору», то почему и он, находясь близко к границе внутри- и внетекстового мира, затрудняется в определении субъекта № 1?

...жалкий пацан
Или дева его ребра...

(Фанайлова 2011)

Если следовать М. Бахтину (Бахтин 2000), то авторская вненаходимость, на которой основывается и вненаходимость читателя, служит залогом познаваемости художественного мира произведения. И это должно означать понятность и понятость художественной реальности. Но мы видим, как субъект № 2 сомневается в увиденном, оно не понято и непонятно. Это может означать дефект самой субъектности, которая становится ненадёжной оптикой. Хотя из этого положения есть явный выход: последняя строчка стихотворения позволяет дать иную интерпретацию. На персонажа глядит не некий внеположный субъект, а другой персонаж — Лесной царь. Тогда последние 4 стиха — это монолог такого персонажа.

На самом деле любая из этих интерпретаций не даёт результата: субъект № 1 также остаётся неопределим и для Лесного царя, который, обратив на это внимание, непосредственно смотрит на него.

Важным, на наш взгляд, в этом тексте оказывается не только неопределённость субъекта в поэзии Е. Фанайловой, но и объекта. Субъект поэзии Фанайловой, каким бы он ни был, находится в состоянии тотальной расфокусировки, его позиция шатка, она сиюминутна, но эта сиюминутность столь важна, что должна быть обличена в поэтическую форму.

Эта единичность, не-историчность, сиюминутность связана с мотивами беспамятства:

Рядом с ним
нет ни женщин, ни автомобилей,
ни нацистов
И он не помнит, что это такое.
Вообще.

(Фанайлова 2011)

Неузнавания:

Она хохочет
 Как бы это сказать точнее
 Ее видения уплотнились и дошли до
 Кто эти люди, кто эти люди в чёрном
 Почему они так прозрачны
 зачем я их вижу
 почему не плачу
 и не боюсь
 как в детстве

(Фанайлова 2011)

Зрительного искажения:

я тебя никак не увижу, че
 не звучат чисто речи мужества
 и военные почести
 тяжело было все человеческое
 чисто нордическое
 действительно искалечившее
 изменившее оптику
 сбившее прицел

(Фанайлова 2011)

Нонселективным каталогизированием:

Слишком много слов, слишком красивых
 Больше не стоит
 Костяк, абрис, скелет
 Чистая правда, сухой остаток,
 Родина или смерть,
 Немного ебли,
 Сигарета, стакан плохого вина,
 Хлеб, тепло —
 Все, что интересуется

(Фанайлова 2011)

На уровне конструирования текста это связано с расширением пространства текста за счёт экфрасисов, которые М. Липовецкий (2010) возводит к поиску субъектом себя (или «отказу от себя»), а А. Житенёв отмечает, что «принцип расширения контекста» помимо всего прочего находится «в прямом противоречии с авторскими смыслами произведения» (Житенёв 2022). То есть обращение к претексту связано не столько с попыткой уточнения авторской мысли, сколько с увеличением разрыва между включаемыми в текст голосами, топосами и пр. Так в цикле *Лесной царь*, например, можно наблюдать включение целой серии претекстов, которые и между собой связаны достаточно сложно: текст «Голоса оставили Жанну в темнице» является, как можно предположить, поэтической интерпрета-

цией известного фильма Л. Бессона «Посланница» («The Messenger: The Story of Joan of Arc», 1999), безусловно сам Лесной царь, является заимствованием и из европейского фольклора, и известной поэмы Гёте, и одноимённого романа М. Турнье, собирающего многие мотивы цикла в единую систему (забота, насилие, нацисты и пр). То есть речь идёт не просто о тексте-доноре, чаще всего имеющим статус канонического, сколько о включении в стихотворение интерпретаций и реинтерпретаций подобных текстов. Сами претексты уже характеризуются сложными связями с предшественниками. Так, «Посланница» является реинтерпретацией истории французской героини, в центре которой не подвиг, но общение Жанны с Богом, образ которого в финале фильма подменяется образом искусствителя, что является важным в контексте дальнейших размышлений о сборнике *Лена и люди* Е. Фанайловой. Фольклорная история лесного царя также оказывается многомерной, особенно если помнить о книге М. Турнье, в которой Эрос и Танатос оказываются неразрывны, как и в поэзии Фанайловой. В итоге, как и указывает А. Житенёв, претексты призваны усложнить пространство текста, сделать его максимально полифоничным, что позволяет субъекту ускользать от любой попытки определения, закрепления себя в каком-либо термине. Лёгкость включения чужого голоса вступает в противоречие с собственно лиричностью поэзии, о чём напоминает С. Львовский: «...лёгкость, с которой Фанайлова впускает в свою речь чужие голоса. Если “Жития святых” — то в пересказах друзей и товарищей. Если Катулл, — то “живёт быстро, умирает молодым”. “Я была уверена, — говорит Фанайлова, — что это не литература, не поэзия”» (Львовский 2009).

Констатация отказа от номинации «поэзия» имеет первоочередное значение для понимания общей концепции Е. Фанайловой, которая проблематизирует новый тип противостояния поэтического политическому, насколько бы они ни совпадали в настоящем времени, по мнению М. Липовецкого (2017), анализирующего с этой позиции поэзию Фанайловой. Отказ от поэтического — это отказ от субъектного, это не только поиск себя (или «отказ от себя»), это картографирование пространства, в котором отсутствует вертикальное измерение, но не только по той причине, что все объекты этого пространства являются одноуровневыми, однородными, но потому, что оно этически не иерархизировано и принципиально этому сопротивляется. И, если это так, то здесь нет «ненавистного “другого”» или «иронических перевоплощений» (Липовецкий 2010), т. к. невозможность иерархии порождает только боль, не столько от переживаемого насилия, которое столь часто является предметом переживания автора и критиков, насилие является нормой этого плоского мира, по причине невозможности конструирования, даже чисто умозрительного, другого пространства, лишённого этой боли. Это пространство и эта боль взаимообусловлены, мир болен болью, боль обусловлена самим существованием этого мира. Это уродливая истина мира. Но «...обусловленное всегда отсылает к условию, а условие — к обусловленному. Чтобы условию истины избежать та-

кого же дефекта, ему следовало бы обладать собственным элементом, отличающимся от формы обусловленного, ему следовало бы обладать нем-то безусловным» (Делёз 2011). Может ли существовать иная истина об этом мире, не обусловленная им? Для этого как минимум должно существовать нечто за пределами этого мира, т. е. эти пределы должны быть определены, очерчены, мир должен проявиться как некоторая поддающаяся картографированию данность, статичность. Можно сопротивляться, когда мы знаем, видим, чему мы сопротивляемся. Можно ускользать от воздействия структур насилия, если они сформулированы.

Важное свойство мира насилия в творчестве Е. Фанайловой состоит в том, что он, как и субъект, оказывается неопределён, точнее неустойчив, лишён иного измерения кроме аморфного, рассеянного во множестве актов, насилия, что отражается в отсутствии потенции для трансцендирования, обнаружения чего-то внемирного:

В Кордове в мелких лужицах
В зеркальцах заднего вида
Лежат перья голубей,
Но почему-то не видно помёта.
Как будто это перья ангелов,
Которые, как известно, не срут.

(Фанайлова 2011)

Любая попытка построить этическую вертикаль обращается неудачей, сам язык сопротивляется построению стилистически гомогенного пространства, здесь как бы не язык управляем автором, а наоборот. Это становится и причиной отказа от субъектности, что происходит уже в книге *Чёрные костюмы*:

На Соколе, меня оставили сила, доблесть и гордость,
Честь, любовь, состраданье, другие человеческие чувства...

(Фанайлова 2008)

Отторжение чувств есть потеря субъектности, идентификация себя как объекта. По этой причине поиск себя через чужие голоса, «негативная идентификация», как определяет это, ссылаясь на Л. Гудкова, М. Липовецкий (Липовецкий 2010), заведомо безрезультатна. Говорящий сам отторг свою субъектность, остался только голос, который может присвоить любой:

кто нам расскажет, что мир расцветает как ветка
вишни, черешни, черемухи, яблони, сливы
что поднимаются мертвые, будучи живы,
как ангелы славы?
— раненый Боратынский, горячий Державин, сухой Ломоносов
И Пушкин, Пушкин, конечно

(Фанайлова 2011)

И это, следует заключить, является отказом от поэтического, которое возможно только при возможности трансценденции, иначе теряется сама сущность поэзии, выстраивающей этическую вертикаль, благодаря которой она лишь и может взаимодействовать с миром, диагностировать этот мир, как пишет Делёз, называя художников «клиницистами цивилизации» (Делёз 2011).

Но в *Лене и людях*, несмотря на название, речь идёт не столько о субъекте, сколько об объекте, каковым становится сама «Лена» (которая двойится) и остальные «люди». Проблема в том, что, и с этого мы начали, объект также оказывается невозможен, как и субъект:

А если ей кажется,
что она это делает,
Так это ей только кажется,
Передерживается; как радужка,
Распадается
Уже давно с трудом понимается.

(Фанайлова 2011)

Другой невозможен как субъект («ей кажется»), но и как объект («распадается»). Нация в состоянии распада, сжимающаяся страна («Без Прибалтики и Грузии / Украины и Средней Азии» (Фанайлова 2011)), неопределённость:

Где эта русская прелесть —
Закаты, рассветы
Где эта персть, эта горсть праха
Солдатская деда рубаха —
Истлевает, самозванка?
Закрывает собою какую-то гадость?
Где ты, где ты?
Какие такие страницы?
Какие Судеты?
Пожелтевшие, расплывчатые чернила
Кто ты?

(Фанайлова 2011)

Субъект, пусть и негативный, не просто ускользает от мира, мир скользит вместе с ним, и кажется, они следуют в одном направлении — не от насилия, а к нему:

У души не как у пташки крылья,
А как лопасть и весло.
И когда мы утонули,
Бог лицом к стеклу приник,
Как когда ложил в карманы пули
И придерживал за воротник

(Фанайлова 2011)

Можно пытаться избежать статичной структуры (Мазин 2004), рождающей насилие, попробовать смешать члены бинарных оппозиций, парадоксально соединить их, как это описывает Ж. Делёз в *Логике смысла*, «эзотерическим словом» (Делёз 2011: 43). Но, что если структура насилия сама подвержена шизофрении? Если члены оппозиции смешались или в принципе не существуют: чему может быть в поэтическом мире Е. Фанайловой противопоставлены насилие и смерть? Можно ли найти второй член этой оппозиции?

«См-ть не уходит, / Но и ничего не значит» (Фанайлова 2011): смерть в стихотворении, как это часто, но не всегда, бывает в поэзии Фанайловой скрыта за своеобразным титлом, что подчёркивает и её очевидность, и её сакральность или как минимум значимость для говорящего, это не только и не столько «скоропись», сколько избегание артикулирования. Но это ритуальное обращение никак не влияет на сам феномен смерти в текстах: она обыденна («Плодится и размножается / Хоронит, хоронит, хоронит / Немного рождает / Пишет в желтые газеты, звонит на радио, / Выступает в Доме-2 и Камеди Клуб» (Фанайлова 2011)), лишена сакральности («сияния вокруг не наблюдали» (Фанайлова 2011) при смерти подруги), неочевидна («...смерти нет, дураки. / Но и это на первый взгляд» (Фанайлова 2011)). Даже если некоторая оппозиция обнаруживается, как например противопоставление Гранады и Рима (Колизея), то иллюзорность её тут же эксплицируется: с одной стороны «мёртвый город», с другой Колизей, в котором «выставка Nike'a / Фотографий спортсменов / Олимпийцев» (Фанайлова 2011), причём последние, конечно, это уже не жители Олимпа — боги, а люди, звёзды поп-культуры, профанные божества.

Пространство поэтического мира Фанайловой не строится на чётко определённых принципах оппозиционности, он случаен, текуч, сиюминутен. В этом смысле сам мир шизоиден, поэтому от него нелегко ускользнуть, поэтому здесь очень сложно, невозможно, быть субъектом. И это ещё одно насилие, которому подвергнут персонаж, кем бы он ни был. Именно поэтому при отсутствии субъектности остаётся только голос с неопределённым источником говорения. Поэтому часто жертва и насильник, кажется, меняются местами или сближаются до неразличения:

Я была ментом ла-ла-ла потом
 лгала шепотом
 речи разума были ниже чем
 я тебя никак не увижу, че
 не звучат чисто речи мужества
 и военные почести
 тяжело было все человеческое
 чисто нордическое
 действительно искалечившее
 изменившее оптику
 сбившее прицел

Не ходи к моему котику,
 Может, он останется цел

(Фанайлова 2011)

«Мент» в этом стихотворении субъект насилия, роль которого принимает на себя говорящий: он и источник этого насилия и его жертва, чья оптика описывается через метафору прицела, инструмента смерти, принадлежащего объекту насилия. Голос-императив объекта обращён таким образом к Я-субъекту, этот голос становится и элементом коммуникации с субъектом насилия и автокоммуникации с объектом насилия. Граница между объектом и субъектом размывается и в то же время артикулируется. Этот парадокс существования носителя голоса становится важным атрибутом его онтологии, онтологии насилия. По этой причине имя субъекта говорения становится и именем другого. Ускользание от мира насилия безрезультатно, т. к. насилие атрибут и насильника и жертвы, что с полной очевидностью выражается в микроцикле *По канве Брема Стокера*, в котором каждый является жертвой, но каждый способен на насилие («Приходится убить любимое», «Музыку разъял как труп», «Не бойся, я тебя не трону», как возможность насилия, опасность, «В наличии у каждого/Креста кинжала и лопаты», «встретимся в Валгалле» (Фанайлова 2011), последнее пристанище воинов; «рана», которую помнит Цепеш, в равной степени может принадлежать как другому, так и ему самому). Мир насилия скользит вслед за жертвой, простирая свои границы по всему пути ускользания.

Повторим, этот мир сконструирован таким образом, что любая трансценденция здесь оказывается невозможной, она не-мыслима. Дальнее и горнее схлопываются в единое горизонтальное пространство, в котором просто невозможен поэтический взгляд вверх, намечающийся сюжет «парения» разворачивается в земных/политических координатах, не давая возможности построения вертикали:

восемь душ поднялись с асфальта
 когда я упала
 посреди Тверской, посреди столицы
 на закате раннего марта
 восемь душ собрались в сердечную линзу
 которая плавилась и горела
 и сияла как Леонардо
 на Тверской напротив Почтамта
 спиною к Кремлю

(Фанайлова 2011)

Субъект поэзии, он же объект насилия, говорит на том языке, на котором нельзя выразить свою боль, травму. Причина этому не тотальность дискурса насилия, но ущербность языка субъекта, как пишет Е. Петровская интерпретируя Лиотара (Петровская 2022: 98). Не ищет ли Фанайлова в языках других этого выражения, и не является ли это констатацией травмы

её поэтического Я, т. к. субъект, лишённый своего языка, лишается возможности говорить о насилии над собой в первую очередь.

Таким образом работает децентрическая система, ставшая неуловимой, переставшая быть статичной, сроднившаяся со своим абсурдом, принявшая свою хаотичность:

и что-то говорил
и у него был пяточок,
как бы Татьянин сон
Остаётся только действовать средствами самого мира:
и я отправила его
на фронт, на фронт

(Фанайлова 2011)

Апелляция к божественному бессмысленна, т. к. бог действует теми же инструментами насилия («Бог лицом к стеклу приник, / Как когда ложил в карманы пули), Бог-убийца собирает лучших, убивая («Испанская баллада»), «Бог работает в суде» («Короли улиц»). Это в очередной раз служит констатацией разрушающейся вертикали, что позволяет смотреть на мир Фанайловой как на плоскость, на которой играют в игру равнозначными фишками, являющимися бандитами, великими художниками, детьми Беслана, апостолами и Богом.

Это бытие уравнило онтологический статус всех и вся, оставив лишь возможность манипулирования равными объектами через дискурс насилия, который отражается как рябь на плоскости бытия, на поверхности которого происходят непрестанно разнообразные движения, не позволяющие в настоящем составить адекватной реальности картины, которая может быть помыслена только как непрестанное хаотическое движение, флуктуации бытия, единицей которого является и субъект, приобретший объектный статус для манипулирования им посредством насилия.

Многоголосица поэзии Е. Фанайловой непереработанная боль, повседневная и постоянная, которая не имеет не только субъекта, который может её выразить, но и объекта, который её испытывает *на себе*, боль, не подлежащая символизации, как пишет Е. Петровская (2022: 97).

Всё бытие превращается в бесконечно флуктуирующую дымку боли. Поэзия Фанайловой — аффектация к бытию, у которой нет чёткой семантики, кроме непосредственной боли. Е. Петровская (2022), как и Г. Харман (2021), замечают, что поэзия позволяет ухватить настоящее; но она лишь позволяет указать, аффектировать, она не обязана интерпретировать. Поэт лишь создаёт метафору, интерпретация — дело читающего. Поэт не объясняет своей мысли, как было в классике. По этой причине поэзия не итог, а повод для мысли. Поэзия — путь к дискуссии, разногласию, если воспользоваться терминологией Ж. Рансьера, в которой читатель может и должен заставить звучать свой голос, изобрести его. Как пишет Ж.-Л. Деот: «Действующие лица конституируются, как таковые, вследствие того, что они берут слово, но то же самое можно наблюдать и при-

менительно к предмету разбирательства, разбирательства по их поводу, предмету неправоты. Они изобретают его, и тем самым кардинально меняют разделение между приемлемым и неприемлемым, видимым и невидимым: это означает, что они в то же время изобретают новый мир, новые территории, а значит, новую чувственность (aisthesis), а значит иное разделение чувственного, иную поэтику» (Деот 2008). Поэт помогает откликнуться на метафору, подать голос, не прийти к некоторой насильственной унификации множества, но создать разнородный ландшафт разноголосия. При этом сам поэт подаёт свой голос в этом ансамбле голосов. Дать голос — заставить появиться, актуализировать в многоголосии каждый объект насилия, каждый должен подать голос, даже если жертва является палачом.

Важно отметить, что аффективность поэтического высказывания Фанайловой — это явление не эпохи постправды (McLennan), а онтологии. Фанайлова фиксирует в нулевые и начале 10-х годов те принципиальнейшие изменения в представлениях о мире, и политическом, и физическом, которые постепенно будут проявляться в 10-е годы и станут очевидными в 20-е. Проблематизация не языкового, а онтологического отсутствия точки опоры — кажется, важная тема поэзии Е. Фанайловой. Это первый шаг от философской теории к практике противостояния политике насилия, поэтическому поиску стратегии сопротивления, который начинается с картографирования места битвы.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин Михаил. «Автор и герой в эстетической деятельности». Бахтин Михаил. *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 1. Москва: Издательство Русские словари. Языки славянской культуры, 2000: 69–263.
- Глубоко вдохнуть. <<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/?ysclid=m03ma9gxw6778387074>> 21.08.2024.
- Делёз Жиль. *Логика смысла*. Пер. с фр. Я.И. Свирского. Москва: Академический Проект, 2011.
- Деот Жан-Луи. «О различии между разногласием и распрей (Рансьер-Лиотар)». Пер. с франц. Д. Скопин. *Хора* 4 (2008): 16–29.
- Дубин Борис. «Елена Фанайлова. Русская версия». <<https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html?ysclid=lskgyahhva62980972>> 21.08.2024.
- Житенёв Александр. *Современная российская поэтология и проблема экфрасиса*. Берлин: Peter Lang, 2022.
- Корман Борис. *Лирика Н. А. Некрасова*. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1964.
- Липовецкий Марк (2021). «Елена Фанайлова: эрос насилия». <<https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya?ysclid=lzjztocytu351659731>> 21.08.2024.
- Липовецкий Марк (2010). «Негатив негативной идентичности: Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой». <<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/?ysclid=lzjz84buda795083800>> 21.08.2024.
- Липовецкий Марк (2017). «Формальное как политическое». <<https://gefter.ru/archive/20868?ysclid=lnbd14z21r679565491>> 21.08.2024.
- Львовский Станислав. «Кислород. Объяснение в любви». <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/fanailovoy/view_print/?ysclid=m03mepol171893935044> 21.08.2024.

- Мазин Виктор. «Пять парадоксов». <<https://magazines.gorky.media/km/2004/4/pyat-paradoksov-strong-em-viktor-mazin-em-strong-ob-aktualnosti-shizoanaliza-delyoza-i-gvattari.html?ysclid=m03rjvjpyu236396842>> 21.08.2024.
- Петровская Елена. *Возмущение знака. Культура против трансценденции*. Москва: Common place. 2022.
- Фанайлова Елена (2011). *Лена и люди*. <<https://www.litres.ru/book/elena-fanaylova/lena-i-ludi-3091885>> 21.08.2024.
- Фанайлова Елена (2008). *Чёрные костюмы*. <<https://www.litres.ru/book/elena-fanaylova/chernye-kostumy-3091875>> 21.08.2024.
- Харман Грэм. *Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего»*. Пер. с англ. М. Фетисов. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2021.

McLennan Matthew. “Differend and ‘post-truth’”. *French Journal For Media Research* 9 (2018): 1–13.

REFERENCES

- Bahtin Mihail. «Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti». Bahtin Mihail. *Sobranie sochinenij*. V 7 t. T. 1. Moskva: Izdatel'stvo Russkie slovari. Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2000: 69–263.
- Deleuze Gilles. *Logika smysla*. Translated by Ya.I. Svirskogo. Moskva: Akademicheskij Proyekt, 2011.
- Deot Jean-Louis. «O razlichii mezhdru raznoglasiem i rasprey (Rans'yer-Liotar)». Translated by D. Skopin. *Khora* 4 (2008): 16–29.
- Dubin Boris. «Elena Fanaylova. Russkaya versiya». <<https://magazines.gorky.media/km/2006/1/kniga-neuspokoennosti.html?ysclid=lskgyahhva62980972>> 21.08.2024.
- Fanaylova Elena (2008). *Chornyye kostyummy*. <<https://www.litres.ru/book/elena-fanaylova/chernye-kostumy-3091875>> 21.08.2024.
- Fanaylova Elena (2011). *Lena i lyudi*. <<https://www.litres.ru/book/elena-fanaylova/lena-i-ludi-3091885>> 21.08.2024.
- Gluboko vdohnut'*. <<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/?ysclid=m03ma9gxw6778387074>> 21.08.2024.
- Harman Gram. *Ob'ektno-orientirovannaya ontologiya: novaya «teoriya vsego»*. Translated by M. Fetisov. Moskva: Ad Marginem Press, 2021.
- Korman Boris. *Lirika N. A. Nekrasova*. Voronezh: Izd. Voronezh.un-ta, 1964.
- Lipovetskiy Mark (2010). «Negativ negativnoy identichnosti: Politika sub'ektivnosti v poezii Eleny Fanaylovoy». <<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetskiy/?ysclid=lzjz84buda795083800>> 21.08.2024.
- Lipoveckij Mark (2017). «Formal'noe kak politicheskoe». <<https://gefter.ru/archive/20868?ysclid=lnbd14z21r679565491>> 21.08.2024.
- Lipovetskiy Mark (2021). «Elena Fanaylova: eros nasiliya». <<https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanaylova-eros-nasiliya?ysclid=lzjztocytu351659731>> 21.08.2024.
- L'vovskij Stanislav. «Kislorod. Ob'yasnenie v lyubvi». <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/fanaylovoy/view_print/?ysclid=m03mepo171893935044> 21.08.2024.
- McLennan Matthew. “Differend and ‘post-truth’”. *French Journal For Media Research* 9 (2018): 1–13.
- Mazin Viktor. «Pyat' paradoksov». <<https://magazines.gorky.media/km/2004/4/pyat-paradoksov-strong-em-viktor-mazin-em-strong-ob-aktualnosti-shizoanaliza-delyoza-i-gvattari.html?ysclid=m03rjvjpyu236396842>> 21.08.2024.
- Petrovskaya Elena. *Vozmushchenie znaka. Kul'tura protiv transcendentii*. Moskva: Common place. 2022.
- Zhitenyov Aleksandr. *Sovremennaya rossiyskaya poetologiya i problema ekfrasisa*. Berlin: Peter Lang, 2022.

Денис Карпов

ПЕСНИЧКА РАВАН: СУБЈЕКТИ И ОБЈЕКТИ У ПОЕЗИЈИ Ј. ФАНАЈЛОВЕ

Резиме

Поезија Ј. Фанајлове традиционално се посматра као хетероморфна творевина (А. Скидан): хетеротопија (С. Љвовски), вишегласје (Б. Дубин), негативан идентитет (М. Липовецки). Такав приступ омогућава да се говори о сложености субјектне сфере, која се значајно трансформише не само у односу према „бесубјектној“ поезији концептуализма и метареализма, већ и према поезији 1990-их и 2000-их година. Ове трансформације проматрају се у оквиру концепата Ж. Рансијера, који омогућавају да се оспољи песнички и, шире, социјални ефекат поезије Ј. Фанајлове.

Кључне речи: савремена руска поезија, субјекат лирике, Ј. Фанајлова, Ж. Рансијер.

Михаил Павловец
НИУ ВШЭ (Москва)
mpavlovets@hse.ru

Mikhail Pavlovets
HSE University (Moscow)
mpavlovets@hse.ru

«ЛЕНА И ЛЮДИ» ЕЛЕНЫ ФАНАЙЛОВОЙ:
ПОЭТ В ПОИСКАХ СВОЕГО ЧИТАТЕЛЯ¹

“LENA AND PEOPLE” BY ELENA FANAYLOVA:
A POET IN SEARCH OF THEIR READER

Стихотворение Елены Фанайловой «Лена и люди» рассмотрено на фоне ряда произведений «школьной классики», в диалоге с актуальной поэзией, а также «эстрадной», «популярной» (тривиальной), «ведомственной» и др. В статье показано, что героиня Фанайловой уклоняется от романтико-модернистского культа творца как фигуры исключительной, сверхчеловеческой, как и от нередко присущего модернистскому автору «народолюбия» и «кенозиса» (самоумаления). Избегает она и игры с поэтическими «масками», органичной для эстрадных форм поэзии, а также от игры в «искренность», на которую существует запрос у публики, ищущей в поэзии — прежде всего «лирики», исповедальности и откровенности поэта. Во взаимоотношениях со своим референтным кругом героиня стихотворения — поэт выбирает путь «контринтенциональности», что предполагает возникновение взаимного интереса и взаимного движения навстречу друг другу участников коммуникации.

Ключевые слова: современная русскоязычная поэзия, Елена Фанайлова, читательская рецепция.

The poem by Elena Fanaylova, “Lena and People”, is examined against the backdrop of several works from the “school canon” and in dialogue with contemporary poetry, as well as “stage”, “popular” (trivial), “poetry of officials”, and other types of poetry. The article demonstrates that Fanaylova’s heroine avoids the romantic-modernist cult of the creator as an exceptional, superhuman figure, as well as the “love for the people” and “kenosis” (self-abasement) often characteristic of modernist authors. She also avoids the play with poetic “masks,” which is natural for stage poetry, as well as the game of “sincerity,” for which there is a demand from the audience seeking primarily “lyricism,” confessionalism,

¹ Статья представляет собой расширенную версию доклада, прочитанного на Международной научной конференции «“Трансильвания беспокоит”: поэтика Елены Фанайловой» 17 февраля 2024 года (ИФ РАН, РГГУ).

and the poet's candor in poetry. In her relationship with her referential circle, the heroine of the poem—the poet—chooses the path of “counter-intentionality,” which implies the emergence of mutual interest and reciprocal movement toward each other by the participants in communication.

Keywords: contemporary Russian-language poetry, Elena Fanaylova, reader's reception.

Это сложный текст,
Даже когда он притворяется простым
Как сейчас —

(Фанайлова 2011: 55–56)

так заканчивается, можно сказать, программный текст Елены Фанайловой «Лена и люди» (Там же: 52–56), давший название и поэтической книге, и одноименному разделу в ней. Проблема «простоты» vs «сложности» поэтического текста — слишком масштабная, чтобы рассмотреть ее в рамках одной заметки. Очевидно, она не исчерпывается лишь только проблемой «герметичности» намеренно затемненного автором текста, чья «непрозрачность» — прежде всего средство от «профанного» реципиента, защита от которого является одним из конституирующих признаков большинства модернистских «гетто избранничеств» (М. Цветаева), поскольку, как заметил Пьер Бурдьё, «объективно интеллектуальное поле является убежищем и даже гетто, которое художники могут превратить в Башню из слоновой кости посредством самоисключения и исключения, посредством обращения “за” в “против”» (Бурдьё 1993: 62)².

К одному из таких «гетто» можно отнести и поэтическое сообщество, прежде всего сообщество авторов, принадлежащих к актуальному сегменту профессиональной словесности. Сложность, о которой говорится в стихотворении, может рассматриваться на разных уровнях:

— сложность для автора — прежде всего с точки зрения генезиса текста: и в смысле трудности реализации изначальной авторской установки («замысла»), придания ему удовлетворяющей автора «законченности», и в смысле нарушения этим текстом принятых в среде, к которой принадлежит автор, определенных конвенций, что чревато «непониманием» и даже конфликтом со своей «референтной группой»;

— сложность для рецепции «широким читателем» — «абстрактным адресатом» в терминологии Юрия Лотмана, который противопоставляет такового «конкретному собеседнику», лично знакомому с автором и его

² См. также главу «Гетто избранничеств»: структура и тематика самиздата» в кн.: (Гудков — Дубин 2009: 72–81, 88–92 и др.), посвященную анализу разрыва между культурно-интеллектуальными элитами андеграундной культуры (прямым наследником которой является нынешняя актуальная словесность) — и более широкими слоями образованного населения: возрастающие культурные и интеллектуальные потребности последних не могли быть удовлетворены официальными культурными институтами, но при этом эти слои не имели доступа к во многом замкнутым на себе, изолированным процессам, происходящим в неподцензурном сегменте культуры.

поэтикой³. Эта сложность связана со сложностью поэтической структуры, требующей для своего восприятия особого, «подготовленного» читателя, найти которого за пределами узкого круга бывает проблематично.

Для своего стихотворения Елена Фанайлова выбирает форму нарративного верлибра, за которым в обыденном восприятии закреплено представление скорее о его «простоте», избыточной «легкости» и безыскусности, даже имитативности. Такой верлибр противопоставлен не столько даже экспериментальным формам актуальной поэзии, сколько формам конвенциональным, «классическим», предполагающим особую «выделку» стихового материала. Опыт восприятия «традиционного стиха» любой человек получает в средней школе, более того, знакомство исключительно с ним формирует у большинства представление о конвенциональном и неконвенциональном в современной поэзии именно на классических образцах: как правило, это строго рифмованная силлаботоника и освященный традицией тематический и мотивно-образный репертуар. Не случайно в стихотворении Фанайловой Лена-поэт, оправдываясь, говорит своей визави, предполагая, что ту смущает именно форма лишенного рифмы и метризации стиха:

Да, говорю, Лена, пожалуйста,
Я буду работать над собой.
Шарик вернулся, он голубой.
Видите, уже появилась рифма.

(Фанайлова 2011: 53)

Здесь не столько возвращение к пушкинской игре с «простодушным» читателем, подпавшим под влияние инерции банальной рифмовки⁴, сколько работа с тем, что Г. Шенгели в *Технике стиха* называл «рифменным ожиданием» как таковым, имея в виду под ним читательское «стремление услышать симметрично возникающее созвучие» (Шенгели 1960: 242) на конце стихотворных строк, отсутствие которого рождает эффект обманутого ожидания. К «простодушию» читателя апеллирует тут и аллюзия к «Песенке о голубом шарике» Булата Окуджавы (Окуджава 2001: 143), актуализирующая полемику о песенной форме стиха как форме ее адаптации для обыденного восприятия (а заодно отсылающая к демократической субкультуре авторской песни, одним из ярких образцов которой как раз является текст Окуджавы).

Впрочем, как раз в этом эпизоде дается ситуация мнимого понимания «лирической героиней» своей визави, так как интерпретация Леной-поэтом

³ «Можно выделить два типа речевой деятельности. Одна обращена к абстрактному адресату, объем памяти которого реконструируется передающим сообщение как свойственный любому носителю данного языка. Другая обращена к конкретному собеседнику, которого говорящий видит, с которым пишуший лично знаком и объем индивидуальной памяти которого адресанту прекрасно известен» (Лотман 1977: 56).

⁴ В духе: «(Читатель ждет уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!)» (Пушкин 1978: 81).

«непонимания» поэзии Леной-продавщицей проистекает из приписывания последней читательского «простодушия», тогда как затруднения у той, как можно понять, другого рода:

Говорит: ну, прочитала я вашу книжку.
Ничего не понятно.

Слишком много имен и фамилий, которых никто не знает.
Такое чувство, что вы пишете
Для узкого круга. Для компании. Для тусовки.
Кто эти люди, кто эти люди, Елена?
Которых вы называете поименно?

(Фанайлова 2011: 53)

Иначе говоря, Лена-продавщица подозревает, что исключена из референтного круга поэзии своей собеседницы, так как ее поэзия в значительной степени построена на том, что Юрий Тынянов называл «индивидуальной домашней семантикой» (Тынянов 1969: 130), — на оперировании именами и реалиями, в том числе косвенном, через систему намеков, понятных лишь тем, кто погружен не только в повестку и контекст актуальной поэзии, но и в контекст ее «быта» и, желательно, лично знаком с автором. Так, в стихотворении «Лена и люди» нелишним будет знать для его более или менее адекватного понимания, что строчки:

Как пересказывал
Львовский разговор двух нижегородских подростков —

(Фанайлова 2011: 52)

имеют в виду поэта Станислава Львовского, а не «львовский разговор подростков»; что «пианист Воденников» (Там же: 53) — поэт одного с Фанайловой поколения, а отчасти и круга, но чуждый ей своей склонностью к экзальтации и даже театрализации публичных выступлений, и т. д. Собственно, характерные для поэзии Фанайловой отсылки к близкому ей литературному кругу и литературному быту формируют то, что Дмитрий Кузьмин называет в своей статье «Постконцептуализм» «зоной непрозрачного смысла»⁵. Готовность воспринимать наличие такой зоны как данности, не преодолеваемой до конца даже через личное знакомство с автором или с научным комментарием к его текстам, проводит грань между «компетентным» читателем — и читателем массовым, которого «непонятность» отпугивает или разочаровывает. Такой читатель нуждается в чувстве «понятности» им читаемого для полноценного «потребления» текста.

Объясняя, как работает этот принцип применительно к читателю «компетентному», Игорь Гулин пишет: «Читатель не знает, не может знать,

⁵ «Общая функция зон непрозрачного смысла, отсылающих к приватному пространству автора, — верификация эмоциональной и психологической подлинности текста одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново» (Кузьмин 2001: 474).

о чем идет речь, но чувствует пространство “реальности” за текстом. Оно создает доверие к личному опыту пишущего» (Гулин 2916: 258). Однако, как нам кажется, тут важно и обратное: доверие к пишущему, выросшее из интереса к нему как к знакомому человеку, конкретной личности, помогает признать наличие этого «пространства «реальности». Елена Петровская, используя хайдеггеровское понятие «контринтенциональности», так описывает этот процесс в его интерпретации Эммануэлем Левинасом:

Я навязываю себя миру через мою интенциональность, но и другой предоставляет мне себя вовсе не как еще одно видимое наряду с другими. Дабы он мог вообще себя явить, необходимо, чтобы другой показал меня, проявляя в отношении меня интенциональность столь же уникальную, неповторимую, как и моя собственная. <...> Так возникает лицо в качестве контринтенциональности, которая себя не показывает, делаясь видимой, но адресует мне свой взгляд. На языке Левинаса это передается понятием ответственности за другого (Петровская 2012: 219).

В стихотворении Фанайловой «Лена и люди» этот интерес возникает из опознания Леной-продавщицей в своей постоянной клиентке — участницы телепередачи на канале «Культура», который она регулярно смотрит. Иначе говоря, личное знакомство с автором становится не следствием заинтересованности в его поэтическом творчестве, а напротив, возможной предпосылкой этой заинтересованности. Причем презумпция интереса со стороны как будто случайного читателя возлагает на самого автора часть ответственности за возможность контакта с потенциальным читателем. Отсюда — использование Фанайловой отсылок к общеизвестным текстам, дающим реципиенту необходимое ему чувство их узнавания, а значит, и адресованности ему лично: речь и об уже упомянутой нами аллюзии к «Песенке о голубом шарике» Булата Окуджавы (при всей амбивалентности этой отсылки к тому сегменту поэзии, которая автором воспринимается как прикладная), и прямой отсылке к хрестоматийному стихотворению А. С. Пушкина «Поэту» («Ты сам свой высший суд; / Всех строже оценить умешь ты свой труд» (Пушкин 1977b: 165):

И еще ненавижу слово контачить
 Оно вызывает у меня физиологические спазмы
 Возможно, потому,
 Что за ним мне мерещится коитус и фачить,
 А я люблю чистую бескомпромиссную еблю.
 Я же сам себе свой высший суд.

(Фанайлова 2011: 52)

Впрочем, тут очевидно и ироническое переосмысление пушкинского тезиса. У Пушкина поэт выведен из-под суда толпы, так как только сам может оценить, удалось ли ему воплотить то, что ему дано было свыше — в акте божественного вдохновения, Фанайлова же эту мысль высвобождает из исходного контекста и переносит ее на физиологическое соитие. Соитие

подается в стихотворении, в отличие от акта вдохновения — и последующего взаимодействия с читателем, как лишенное той иерархичности, согласно которой в сексе агенсом традиционно считается мужчина, а пациенсом женщина. Отметим и контаминацию выражений «чистая поэзия» и «бескомпромиссная оценка» в словосочетании «чистая бескомпромиссная ебля», где слово «ебля» противопоставляется и научному «коитус», и сленговому эвфемизму «фачить» как слово, прямо называющее акт.

Такая же деиерархизирующая реминисценция на другой хрестоматийный пушкинский текст — «Разговор книгопродавца с поэтом» обнаруживается и в следующих строках стихотворения:

Как-то у меня действительно появился лишний
 Экземпляр «Русской версии»
 Поэт же должен заботиться
 О распространении
 Издатели, скажу вам, недостаточно заботятся.

(Фанайлова 2011: 52)

Напомним, если у Пушкина «книгопродавец» выпрашивает у поэта новую рукопись со словами «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» (Пушкин 1977а: 179), то у Фанайловой сам поэт оказывается распространителем своего творчества, причем в данном конкретном случае не продает, а дарит экземпляр книги.

Наконец, стихотворение «Лена и люди» в целом можно рассматривать как написанное «поверх» программного стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа», что задается уже на уровне заглавия. Это создает дополнительную точку опоры для сознания человека, воспитанного на классической поэзии, чтобы понять поэзию актуальную. Только коренящееся в романтизме пушкинская дихотомия «поэта» и «толпы» здесь деконструируется: «Лена» в стихотворении может означать имя не только поэта, но и ее визави — продавщицы, а «толпа», названная в стихотворении Пушкина «чернью тупой», «бессмысленным народом, рабом нужды, забот» (Пушкин 1977b: 85), — у Фанайловой «люди» (а в тексте стихотворения — «народ»). Тем самым Лена-продавщица — не просто тезка Лены-поэта, но ее «двойник»: их объединяет не только пол, возраст, имя, но и работа с «людьми». Разве что Лена-поэт на «Культуре» ведет для таких, как Лена-продавщица, телепередачу, а в своей поэзии «показывает работу родной речи». Лена-продавщица же — продает «напитки», поддерживающие в этой жизни людей вне зависимости от их культурной принадлежности, но близких по социальному статусу, вынуждающему довольствоваться дешевым сегментом алкогольной продукции:

(Кефир на утро, один джин-тоник, второй джин-тоник,
 Потом еще водочки,
 И прощай, жестокий мир,
 Как пересказывал

Львовский разговор двух нижегородских подростков.
Я безусловно остаюсь провинциальный подросток).

(Фанайлова 2011: 52)

Продажа таких напитков и сигарет становится у Фанайловой аналогом творчества (как творчество, в свою очередь — метафорой продажи напитков и сигарет). Отношения между поэтом и его читателем, социально уравненных, лишаются культурной иерархичности, хотя интерес к Лене-продащице — возникает в ответ на интерес с ее стороны к Лене-поэту. «Актерское блядское стремление нравиться» (Там же: 52), где пара эпитетов «актерское блядское» нейтрализует исходную иерархичность отношений, — всего лишь стремление к горизонтальной коммуникации, к контакту, к пониманию, неизбежно ограниченное в силу разности опыта, образования, интеллектуального кругозора, — но не исключающее возможности частичного «прикосновения» к этому опыту через интерес, эмпатию, усилие разглядеть близкий опыт. Отметим также, что полноценная коммуникация между двумя героями оказывается возможной лишь при отсутствии вокруг «народа» — она интерсубъектна и контринтенциональна:

Не забыть спросить в следующий раз,
Если у нее будет не слишком много народу.

(Фанайлова 2011: 55)

Такой тип коммуникации противопоставляется Фанайловой двум альтернативным типам, по сути, родственным для автора при всей своей внешней разнице, так как в них поэт обращается к «народу», к «аудитории», а не к другому субъекту. Один из них воплощен в образе «поэтессы Джохан Поллыевой», второй — уже упомянутого выше «пианиста Воденникова». Джохан Поллыева — поэтесса-песенница, имеющая членскую корочку Союза писателей России, Заслуженная деятельница искусств Российской Федерации, в медиaprостранстве более известная как главный спичрайтер президентов России Бориса Ельцина, Владимира Путина и Дмитрия Медведева. Автохарактеристика Лены-поэта «Я же <...> / Никого не наебываю, / Как поэтесса Джохан Поллыева» (Там же: 54) красноречиво говорит об оценке ею распространенной практики в постсоветское время, когда влиятельные государственные чиновники выступают в качестве авторов популярных шлягеров⁶. Это явление можно рассматривать с разных сторон — и как специфику российского правящего класса, часть которого тяготеет к стандартам жизни так называемых «бобо»⁷ — богемной буржуазии; и как фор-

⁶ Среди сановных песенников — премьер-министр Михаил Мишустин, министр иностранных дел Сергей Лавров, официальный представитель МИД РФ Мария Захарова, бывший замглавы президентской администрации Вячеслав Сурков и мн. др. О явлении так называемой «ведомственной поэзии» см. (Житенев 2019).

⁷ Согласно Дэвиду Бруксу, автора книги «Бобо в раю: откуда берется новая элита» (Брукс 2014), «бобо» (bourgeois bohemians) у буржуазии перенимает стандарты потребления, а у богемы — стремление к самовыражению в творчестве.

му медийной презентации государственных деятелей в стране с неизжитыми стереотипами литературоцентризма. В обоих случаях (которые, впрочем, трудно бывает разделить) Елена Фанайлова, по-видимому, подозревает такого рода персоны в использовании символического капитала поэзии в неблагоприятных целях, отказывая их продукции в праве считаться поэзией, а не тем, что Д. А. Пригов определил как «художественный промысел» (Словарь терминов... 1999: 193).

И здесь интересно, что Джохан Полльева названа «поэтессой», что, по-видимому, имеет уничижительный смысл, как и определение «пианист» в адрес Дмитрия Воденникова: к себе, как и своей героине, Фанайлова слово «поэтесса» не применяет, не без (само)иронии оперируя в стихотворении словом «поэт». Выпад против Воденникова, с которым Фанайлова не раз выступала на одних площадках — и печатных, и сценических⁸ — объясняется в следующем развернутом эпизоде стихотворения:

Хочу быть любимой народом,
 Как пианист Воденников?
 Провожу чистый социокультурный эксперимент,
 Как Д.А. Пригов?
 Я эксперимент его памяти
 Уже проводила
 На выборах короля поэтов
 В Политехническом
 (Читала антипутинский стишок
 На фестивале, спонсируемом Администрацией Президента.
 Такой чистой волны ледяной ненависти,
 Которая исходила от зала,
 Заполненного студентами провинциальных театральных вузов,
 Я не чувствовала никогда.
 Это хороший опыт.)

(Фанайлова 2011: 53–54)

Здесь описывается участие Елены Фанайловой в числе других 6 поэтов (Елена Исаева, Дмитрий Воденников, Всеволод Емелин, Андрей Родионов, Юлий Гуголев) в акции «Поэтические выборы» — выборах короля поэтов в Политехническом музее в рамках театрального фестиваля «Территория» 6 октября 2007 года. В первом туре она набрала меньше всего голосов публики (23), во второй тур же прошли драматург и поэт Елена Исаева (86) и Дмитрий Воденников (76), который и был признан Королем поэтов в финале (93 против 91 голоса). Фестиваль проводился режиссером К. Серебренниковым действительно «при поддержке администрации Президента Российской Федерации», о чем гласила надпись на билетах: некоторые кри-

⁸ См. вполне комплиментарную ее рецензию на книгу Д. Воденникова *Holiday*, где его поэтика получает определение «текстуальный театр» (Фанайлова 2000: 41): интересный в своей вербальной форме, этот театр чужд Фанайловой в своем буквальном сценическом воплощении.

тики, как, например, безымянный автор блога книжного магазина «Фаланстер», восприняли акцию как репетицию приближающихся президентских выборов 2008 года:

сам процесс мероприятия своей формой имитировал выборы 2008 года, точнее был полевым учением, максимально приближенным к натуре. Кандидатуры поэтов отбирались по показателям, соответствующим популярности у электората отличительных черт участника конкурса, по сравнению с другими. Получившаяся подборка из шести тщательно отобранных поэтов соответствовала предполагающейся шестерке кандидатов в президенты (Книжный магазин «Фаланстер» 2007).

Очевидно, что Елена Фанайлова стояла особняком в этой группе поэтов, известных своими поэтическими выступлениями и/или связями с театром: Андрей Родионов — победитель турнира «Русский слэм» (2002), ведущий поэтических слэм-конкурсов в московских клубах «Билингва», «Жесть»; Всеволод Емелин — узнаваем в своем ярком сценическом имидже, частый участник слэмов и поэтических фестивалей (как и Юлий Гуголев, в 2000-х — ведущий популярной кулинарной передачи), позднее Емелин выступит в роли актера кино и театра; Елена Исаева — поэт и драматург, сотрудничала с Театром.doc; наконец, Дмитрий Воденников — создатель «поэтического театра» своего имени⁹. Эта особенность отрефлектирована Фанайловой в стихотворении: неслучайно свое участие в «поэтических выборах», прямо отсылающих к выбору «короля поэтов» в Политехническом в 1918 году, на которых Маяковский уступил любимцу публики Игорю Северянину, она позиционирует как «чистый социокультурный эксперимент» памяти Д. А. Пригова (умершего незадолго до этого вечера, 16 июля 2007 года).

В чем была суть этого «эксперимента», требует пояснения. Само мероприятие носило отчетливо театральный и театрализованный характер, что и не скрывали его организаторы в студии радиостанции Свобода 14 октября 2007, куда их пригласила Елена Фанайлова, чтобы в рамках передачи «Свобода в клубах: “Поэтические выборы” на фестивале актуального искусства “Территория”» обсудить произошедшее событие. Судя по объяснениям организаторов, например театрального критика Романа Должанского, сам проведенный фестиваль представлял из себя «чистый экспери-

⁹ Впрочем, как нам пояснила в частной переписке сама Елена Фанайлова о возможных причинах ее приглашения, «это было время, когда многих моих товарищей (например, филологи, которые работали в медиа) занимала популяризация современной поэзии, были публикации в “умном” глянце (“Афиша” и прочее) с красивыми портретами поэтов и поэток, специальные съемки, грим, свет. <...> примерно в 2005 году Эдик Бояков сделал спектакль в Практике по моим стихам и несколько театрализованных чтений стихов на разных площадках, куда меня приглашал (с 14 года мы не общаемся из-за разной оценки политических событий). Не исключаю, что этот информационный контекст подсказал Серебренникову и его помощникам позвать меня в Политехнический, там же не было крупных фигур типа Гандлевского, Рубинштейна, Степановой, то есть специально-публичное событие эта команда имела в виду».

мент», который вскрывал проблемы «бытования поэзии и ее места на культурном рынке» (Фанайлова и др. 2007). При этом исходный отбор участников организаторы осуществляли исходя из собственных вкусов и предпочтений: как заявил Кирилл Серебренников,

...все люди, которые участвовали в этом вечере, это наши любимые поэты, которые здесь присутствуют. Мы их очень любим, и я горжусь тем, что живу с ними в одно время. И может быть, они скажут про наше время самые главные слова. Мы хотим их как-то сделать известными, чтобы они стали властителями дум» (Там же).

Однако это вызвало резкую реакцию Елены Фанайловой, которая заподозрила организаторов в покровительственном отношении к актуальной поэзии:

У меня все-таки, знаете, после вашего выступления сейчас есть такое ощущение, что поэзия находится в каком-то таком несколько униженном состоянии, и люди театра собрались такую гуманитарную акцию сделать, чтобы как-то приодеть ее?..» (Там же).

Иначе говоря, проведение «поэтических выборов» Фанайлова поняла как попытку включить поэзию в пул прочих художественных индустрий, готовых монетизировать творчество поэта только если он, как минимум, будет учитывать запрос публики на определенный тип тематики и художественных форм, а лучше — будет работать над своим медийным и сценическим имиджем, перформативной презентацией поэтического текста, превращающегося тем самым в поэтический «контент» синтетического медиапродукта. Причем интересно, что сам этот процесс вызвал горячее одобрение у поэта Вс. Емелина, высказавшего готовность из рук «куратора» перейти в руки «режиссера»:

На самом деле, поэт сейчас стоит перед выбором между куратором и режиссером, и это серьезный выбор. Грубо говоря, есть куратор, который поэту организует — полную пустоту, отсутствие читателей, отсутствие зрителей, но массу статей, премий, участие в литературном процессе, который не имеет никакого выхода за мелкий круг любителей, собственно, даже не любителей, а профессионалов в поэзии. И режиссером, который может его вывести на гораздо более широкую орбиту, я бы так сказал <...> Почему надо выбирать режиссера? Потому что режиссер стихи не пишет, он менее заинтересованное лицо, он гораздо спокойнее смотрит на то, что пишет поэт. А каждый гад-куратор, он сам пишет стихи, и он свой вкус навязывает всем окружающим (Там же).

Имя одного из таких «кураторов» в дискуссии уточнил Дмитрий Воденников: по его мнению, это Дмитрий Кузьмин — главный редактор поэтического журнала *Воздух* и организатор целого ряда литературных событий и проектов. Однако протест Еремина и Воденникова против вкусов Кузьмина, как будто перекрывающих им доступ к широкой аудитории, не учитывает, что обратной стороной выхода на массовую аудиторию

становится не только зависимость от ее вкусов, но и от вкусов «режиссера», отбирающего в соответствии с ними поэтов для их презентации перед публикой. И в этом смысле спор Воденникова с Кузьминым о том, сколько существует «настоящих поэтов» — шестьсот или шесть¹⁰, это спор не о художественных стандартах качества их поэзии, но об их умении представлять ее перформативно, со сцены, демократической аудитории, собирая зал за деньги, и таковых поэтов действительно может быть на порядки меньше. И победа Дмитрия Воденникова и Елены Исаевой объяснима тем, что их творчество в большей степени соответствует представлению о том, что такое «настоящая поэзия» (а потому и запросам), у публики пусть и культурной и просвещенной, но далекой от процессов, происходящих в актуальном сегменте современного поэтического процесса.

Евгения Воробьева, исследующая аудиторию так называемой «сетевой» («популярной», «массовой», «тривиальной») поэзии, отмечает ключевой запрос такой аудитории на прямую саморепрезентацию поэта как в тексте, так и в акте его сценического представления, — на то, что такой аудиторией воспринимается как «искренность»:

Требование «искренности» здесь означает апелляцию к «прямой» коммуникации и к «прямой» экспрессивности. Поэзия преподносится как средство публичного проявления себя, своей человеческой «сущности», становится для новых сетевых поэтов наиболее доступным (не требующим специального научения, в отличие от, например, музыкального исполнения) инструментом прямой выразительности (Воробьева 2017: 60).

Даже если поэт, как тот же Дмитрий Воденников, прошедший «школу» постконцептуализма, в своей поэзии проблематизирует возможность «высказать себя» и отдает себе отчет в сконструированности маски «искренности»¹¹, публика не считает сложными смыслы его высказывания,

¹⁰ «Я был на ТВЦ, и мы сцепились с Дмитрием Кузьминым. Он говорит: “Поэтов шестьсот!” А я говорю: “Нет, поэтов шесть!” Ну, естественно, их не шесть, их пятнадцать-двадцать, вы понимаете, но, тем не менее, почему я сцепился? Потому что шестьсот — это очень удобно, шестьсот — это все друг друга греют, а шесть — это “система звезд”. <...> На самом деле, есть действительно противостояние технологий, когда все что-то пописывают, и их курируют, а есть “система звезд”, которая существует на свой страх и риск. Мы, ребята, платим действительно своей кровью, своей репутацией и своими нервами» (Фанайлова и др. 2007).

¹¹ Д. Кузьмин именно Воденникова представляет как одного из наиболее наглядных случаев постконцептуалистского преодоления скепсиса по поводу возможности индивидуального высказывания, а потому и искренности: «От концепции поэта как арены борьбы тех или иных (психических, мифологических, языковых) сил: “во мне рвалось и пело” — Воденников возвращается к классическому представлению о поэте как субъекте индивидуального высказывания; “я теперь пою и рвусь”. Этот возврат осуществляется путем вычитания из собственной поэзии всего внеположного по происхождению. Оставшиеся слова — да, жалкие, безликие; оставшиеся переживания — да, жалкие, тривиальные; зато они ничьи — и потому принадлежат лично и непосредственно автору. Коль скоро концептуализм открыл исчерпаемость любого художественного языка, резерв художественности приходится, по Воденникову, искать в предельно немаркированных средствах» (Кузьмин 2001: 465–466).

обращая больше внимание на форму подачи и на имидж поэта — на то, насколько его сценический образ соответствует его лирическому герою. Театральный критик Марина Давыдова, принявшая участие в дискуссии вокруг фестиваля скорее на стороне его организаторов, довольно тонко подметила возможную причину успеха победителей этого состязания:

Елена Исаева и Дмитрий Воденников <...> особенно Лена, конечно, говорили от себя лично. Не от лица некой социальной маски, будь то нацбол <видимо, Емелин, который, однако, читал «Балладу о влюбленном скинхеде» — М. П.>, шпана какая-то с окраин <Родионов — М. П.> или, как Гуголев, почти зошенковский какой-то персонаж, а от себя самих» (Фанайлова и др. 2007).

И то, что 2/3 собранной в зал публики, как подтвердили организаторы, действительно составляли студенты театральных вузов из 6 городов России, было важным фактором победы Воденникова и Исаевой: скорее всего, не будучи вовлечены в процессы, происходящие в актуальном секторе современной словесности, зрители отдавали большее предпочтение исповедальному, на грани душевного самообнажения, характеру поэзии будущих победителей, чем «поэтическим маскам» остальных выступающих; а как будущие профессионалы актерского мастерства — оценивали степень убедительности сценической презентации, безусловно, одаренных исполнителей своих стихотворений. В этом смысле участники «поэтических выборов» выступали в значительной степени перед профессиональной аудиторией — но имеющей квалификацию скорее в сценическом, чем в поэтическом искусстве.

Выступление Елены Фанайловой разительно выбивалось из общего контекста мероприятия — оно действительно было «чистым социокультурным экспериментом» памяти (и в духе) Д. А. Пригова. Фанайлова выбрала стихотворение из цикла *Маша и Ларс фон Триер. Дневник лета 2006*, начинающееся со строчки «Русская туса проёбывает чемпионат...» (Фанайлова 2008: 37) и посвященное симуляционному характеру современной реальности, подменяющему реальную жизнь — ее медийными образами, а реальные проблемы и конфликты — состязаниями и конкурсами. В некотором смысле Фанайлова повторила выступление Маяковского 90-летней давности, когда он читал перед публикой *Облако в штанах* на мероприятии, идеологический посыл которого вступал в противоречие с революционным пафосом поэмы (да еще и содержал прямые выпады против основного конкурента Маяковского — Игоря Северянина)¹². По сути, ее выступление было синтезом авангардистской провокации в духе

¹² А. Крусанов говорит об «Избрании короля поэтов», что это было действие, «ассоциировавшееся с событиями политической жизни: недавним свержением самодержавия и разгоном Учредительного собрания, а также игравшее на общественных настроениях с характерной ностальгией по монархическим временам» (Крусанов 2003: 309). Закономерно, что 3(16) марта 1918 году в той же аудитории Политехнического музея вчерашние футуристы во главе с Маяковским провели утро революционной поэзии под лозунгом «против всяких королей!».

épater les bourgeois и акта концептуалистской субверсивной аффирмации — подрывного участия в театрализованном шоу, превращающего имитацию политических выборов в форме коммерциализированного шоу в прямую политическую акцию. При этом подобная провокационная акция объективировала зрителей (почти как во время «сеанса черной магии» Воланда в театре «Варьете» из романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, когда сами зрители оказались зрелищем для тех, кто был на сцене). Студенты провинциальных театральных вузов помимо своей воли разыграли роли учащихся ремесленных училищ — судя по мемуарам, основной публики Политехнического во время проведения «избрания короля поэтов» в 1918 году — и, как когда-то за Игоря Северянина, вновь проголосовали за поэта, который эксплуатировал приемы массовой, тривиальной поэзии, не распознав более сложной его позиции, тогда как его оппонента (в его роли выступила Елена Фанайлова) подвергли ожидаемому, и даже сознательно спровоцированному ею остракизму. Впрочем, у самой Фанайловой если и есть претензии, то к ее главным соперникам в этом турнире, профанирующим искусство поэзии, а не к простодушной публике, главным зрителем — и исследователем которой она в итоге была, в чем и заключался ее «социокультурный эксперимент» и «полезный опыт».

В таких формах взаимодействия поэта с его читателем (слушателем), когда поэт, если использовать обценное словечко из стихотворения, «наёбывает» реципиента, предлагая — продавая тому свой игровой, сконструированный образ в качестве себя «подлинного», «истинного», невозможно говорить о контринтенциональности их коммуникации. Для Фанайловой, по-видимому, в читательской рецепции поэзии важно не иллюзорное «опознавание» себя и своего опыта, не «встреча с самим собой», но столкновение с иным опытом и взглядом на вещи, — встреча с «другим»:

Нет, верно возмущался папа,
 Когда прочел в моем подростковом дневнике:
Я притворяться б не хотела,
Что я такая же как все —
 Ты что, считаешь себя лучше других?

(Фанайлова 2011: 54)

Обозначенные курсивом строки — цитаты из подросткового дневника, выделены также своей метризованностью (это классический 4-стопный ямб): очевидно, это — стихи, и они принадлежат перу героини-поэтессы, но — в ее «долитературный» период, когда присущее ей самоощущение она воплощала в довольно вторичной, конвенциональной форме, и это придает ее субъектности динамизированную, текучую форму, позволяя замечать как устойчивые, сохранившиеся с подросткового возраста аспекты («Я безусловно остаюсь провинциальный подросток»), так и проявившиеся с новым опытом, возрастом и пр. Причем опять же касается это и Лены-продащицы, чьи интересы не согласуются со стереотипным образом про-

давщицы ночного магазина, не случайно героиня в финале стихотворения размышляет:

Кем она работала в прошлой жизни?
Инженер? Библиотекарь?

(Там же: 55)

Если пушкинский Поэт очевидно занимал по отношению к толпе позицию превосходства (впрочем, было бы неправильным видеть в его образе резонера и протагониста собственно автора), то героиня Фанайловой настаивает на своем праве быть не «лучше», а «другой»:

Я не считаю себя лучше
Моя претензия круче
Я считаю себя другим, другой, другими
Как в кино с таким названьем
С Николь Кидман в главной роли.

(Там же: 54)

Отношения с «другим», сохраняя за субъектом презумпцию его особенности, позволяют избежать взаимной объективации, неизбежной при любой иерархичности в отношениях, исходя из того общего, от чего можно отталкиваться, определяя взаимные различия и несходства — и тем самым создавая необходимые условия для интересубъективной коммуникации. Героиня Фанайловой в равной степени уклоняется и от романтико-модернистского культа творца как фигуры исключительной, сверхчеловеческой, и от нередко присущего модернистскому автору «народолюбия» и «кенозиса» (самоуменьшения), по сути являющихся оборотной стороной все того же культа («смирение паче гордости»). Избегает она и игры с поэтическими «масками», органичной для эстрадных форм поэзии, как и игры в «искренность», на которую существует запрос у простодушной публики, ищущей в поэзии — прежде всего «лирики», исповедальности и откровенности поэта.

Избегает — так как вполне отдает себе отчет, что такого рода искренность — лишь одна из возможных «масок», пусть и под личиной срывания с себя всяческих масок. И показывать «работу родной речи в стране природных ресурсов» (Там же: 54) — задача не «высшая», а «другая», по сравнению с продажей продуктов питания и напитков, но по-своему важная, более того — способная подчас заинтересовать даже тех, кто занимается продажей этих товаров, придавая жизни таких людей дополнительное ценностное измерение.

ЛИТЕРАТУРА

- Брукс Дэвид. *Бобо в рай: откуда берется новая элита*. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
- Бурдые Пьер. «Структура и функционирование поля ограниченного производства / Рынок символической продукции (начало)» / Пер. с фр. Е. Д. Вознесенской. *Вопросы социологии* 1 (1993): 49–62.

- Воробьева [Вежлян] Евгения. «Искренность, аффект, эмпатия: поэтические сообщества и новые контексты публичности». *Russian Literature* 118 (2020): 45–77.
- Гудков Лев, Дубин Борис. *Интеллигенция: заметки о литературно-политических иллюзиях*. 2-е изд. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
- Гулин Игорь. «Сообщества по ту сторону текста». *Новое литературное обозрение* 3/116 (2016): 255–265.
- Житенев Александр. «Современная “ведомственная” поэзия и метаморфозы формульного письма». «*Вакансия поэта*» в русской и зарубежной литературе рубежа XX–XXI веков: Материалы Международной научной конференции. Воронеж: АО «Воронежская областная типография». 2019: 64–73.
- Книжный магазин «Фаланстер». Техника «Поэтических выборов» в Политехническом. *Живой журнал* 7 октября 2007. <<https://falanster.livejournal.com/93791.html>> (4.10.2024).
- Крусанов Андрей. *Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)*. В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Кузьмин Дмитрий. «Мой маленький канон: поэзия. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии». *Новое литературное обозрение* 4/50 (2001): 459–476.
- Лотман Юрий. «Текст и структура аудитории». *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 422 (Труды по знаковым системам. Т. 9). Тарту: ТГУ, 1977: 55–61.
- Окуджава Булат. *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.
- Петровская Елена. *Безымянные сообщества*. Москва: ООО «Фаланстер», 2012.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Т. 2. Стихотворения, 1820–1826. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1977а.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1977б.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1978.
- Словарь терминов московской концептуальной школы*. (Сост. Андрей Монастырский). Москва: Ad Marginem, 1999.
- Тынянов Юрий. *Пушкин и его современники*. Москва: Наука, 1969.
- Фанайлова Елена. [Рец. на кн.:] Д. «Воденников. Holiday: Книга стихов». *Новая Русская Книга* 1/2 (2000): 40–41.
- Фанайлова Елена и др. «Свобода в клубах: “Поэтические выборы” на фестивале актуального искусства “Территория” [беседа]». Свобода: радиостанция 14 октября 2007. *МХАТ им. А.П. Чехова: Сайт*. <<https://mxat.ru/authors/directors/serebrennikov/10990/>> (4.10.2024).
- Фанайлова Елена. *Черные костюмы*. Москва: Новое издательство, 2008.
- Фанайлова Елена. *Лена и люди*. Москва: Новое издательство, 2011.
- Шенгели Георгий. *Техника стиха*. Москва: ГИХЛ, 1960.

REFERENCES

- Brooks David. *Bobo v rayu: otkuda beretsya novaya elita*. Moskva: ООО «Ad Marginem Press», 2014.
- Bourdieu Pierre. «Struktura i funkcionirovanie polya ogranichenogo proizvodstva / Rynok simvolicheskoj produkcii (nachalo)». *Voprosy sotsiologii*. 1 (1993): 49–62.
- Fanaylova Elena. [Rets. na kn.:] «D. Vodennikov. Holiday: Kniga stihov». *Novaya Russkaya Kniga* 1 (2000): 40–41.
- Fanailova Elena a.o. «Svoboda v klubah: “Poeticheskie vybory” na festivale aktual'nogo iskusstva “Territoriya” [beseda]». Svoboda: radiostanciya. 2007. 14 oktyabrya. *MKhAT im. A.P. Chekhova: Cite* <<https://mxat.ru/authors/directors/serebrennikov/10990/>> (4.10.2024).
- Fanailova Elena. *Chernye kostyumu*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2008.
- Fanailova Elena. *Lena i lyudi*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2011.

- Gudkov Lev, Dubin Boris. *Intelligenciya: zametki o literaturno-politicheskikh illiuziyah*. 2-e ed. Sankt-Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2009.
- Gulin Igor'. «Soobshchestva po tu storonu teksta». *Novoe literaturnoe obozrenie* 3 (2016): 255–265.
- Knizhnyj magazin «Falanster». Tehnika «Poeticheskikh vyborov» v Politehnicheskom. *Zhivoy zhurnal*. 7.10.2007. <<https://falanster.livejournal.com/93791.html>> (4.10.2024).
- Krusanov Andrei. *Russkij avangard: 1907–1932* (Istoricheskii obzor). V 3 t. T. 2. Futuristicheskaia revolyuciya (1917–1921). Kn. 1. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Kuz'min Dmitrii. «Moj malen'kij kanon: poeziia. Postkontseptualizm. Kak by nabroski k monografii». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2001): 459–476.
- Lotman Iurij. «Tekst i struktura auditorii». *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vol. 422 (Trudy po znakovym sistemam. T. 9). Tartu: TGU, 1977: 55–61.
- Okudzhava Bulat. *Stihotvoreniya*. Sankt-Petersburg: Akademicheskii proekt, 2001.
- Petrovskaya Elena. *Bezmyannye soobshchestva*. Moskva: OOO «Falanster», 2012.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. T. 2. Stihotvoreniia, 1820–1826. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1977a.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. T. 3. Stihotvoreniya, 1827–1836. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1977b.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. T. 5. Evgenij Onegin. Dramaticheskie proizvedeniya. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1978.
- Shengeli Georgii. *Tehnika stiha*. Moskva: GIKhL, 1960.
- Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj skoly*. (Ed. Andrei Monastyrskii). Moskva: Ad Marginem, 1999.
- Tynyanov Iurij. *Pushkin i ego sovremenniki*. Moskva: Nauka, 1969.
- Vorob'eva [Vezhlian] Evgeniia. «Iskrennost', affekt, empatiya: poeticheskie soobshchestva i novye konteksty publichnosti». *Russian Literature* 118 (2020): 45–77.
- Zhitenev Aleksandr. «Sovremennaya “vedomstvennaya” poeziya i metamorfozy formul'nogo pis'ma». «*Vakansiya poeta*» v *russkoy i zarubezhnoy literature rubezha XX–XXI vekov: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii*. Voronezh: AO «Voronezhskaya oblastnaya tipografiya». 2019: 64–73.

Михаил Павловец

«ЛЕНА И ЛЬУДИ» ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ:
ПЕСНИК У ПОТРАЗИ ЗА СВОЈИМ ЧИТАОЦЕМ

Резиме

Песма Јелене Фанајлове „Лена и људи“ размотрена је на фону низа дела „школске класике“, као и у дијалогу с актуелном поезијом, такође са „естрадном“, „популарном“ (тривијалном), „званичном“ и др. У чланку је показано да се јунакиња Фанајлове клони роматичарско-модернистичког култа творца као фигуре искључиве, натчовечанске, као и неретко својственог модернистичког аутору „родољубља“ и „кенозиса“ (самоумаљење). Она избегава и поигравање с песничким „маскама“, природно за естрадне форме поезије, као и поигравања с „искреношћу“, за којом постоји потреба код публике што од поезије очекује пре свега „лирику“, исповест и отвореност песника. У узајамним односима са својим референтним кругом јунакиња песме — песник бира пут „контраинтенционалности“, што препоставља настанак узајамне заинтересованости и узајамног кретања учесника комуникације у сусрет једно другом.

Кључне речи: савремена рускојезична поезија, Јелена Фанајлова, читалачка рецепција.

Анна Родионова
НИУ Высшая школа экономики (Москва)
Школа филологических наук
rannaodionova@gmail.com

Anna Rodionova
HSE University (Moscow)
School of Philological Studies
rannaodionova@gmail.com

НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ ЭФИР: НОВЫЕ И СТАРЫЕ
МЕДИА В ПОЭЗИИ ЕЛЕНЫ ФАНАЙЛОВОЙ
(A)LIVE STREAM: NEW AND OLD MEDIA
IN ELENA FANAYLOVA'S POETRY

В статье анализируются тексты Елены Фанайловой (р. 1962) — влиятельной современной русскоязычной поэтессы, переводчицы, журналистки. Автор статьи обращается к образам, связанным с медиасредой, и рассматривает их функцию в творчестве Фанайловой. На основе этого анализа делается вывод о том, как поэтический метод поэтессы реагирует на современную информационную ситуацию. Автор статьи приходит к выводу, что обращение к медиа в текстах Фанайловой совмещает в себе обращение к литературной традиции с инновативным отношением к фрагментарности и конструированию субъектной организации текста. Кроме того, медиаобразность в ее случае становится питательной средой для поэтической авторефлексии.

Ключевые слова: Елена Фанайлова, современная русскоязычная поэзия, медиа, техническое воображение.

The article analyzes texts of Elena Fanaylova (b. 1962), an influential contemporary Russian-language poet, translator, and journalist. The author of the article considers images associated with the media environment and examines their function in Fanaylova's work. Based on this analysis, a conclusion is made about how the poet's method responds to the contemporary information situation. The author of the article comes to the conclusion that the appeal to media in Fanaylova's texts combines traditionalism, conditioned by the poet's desire to work with the classical literary tradition, and an innovative textual fragmentation and the construction of the textual subjective organization. In addition, media imagery in Fanaylova's poetry becomes an instrument of poetic self-reflection.

Keywords: Elena Fanaylova, contemporary Russian-language poetry, media, technical imagination.

Елена Фанайлова (р. 1962) — поэтесса, переводчица, журналистка, одна из ярчайших фигур современной русскоязычной поэзии. Ее подход к поэтическому письму одновременно классичен и революционен. С одной стороны, ее тексты (не важно, написаны они в 1990-х или в 2020-х) — плоть от плоти своего времени. С другой стороны, в них всегда есть нередуцируемый к эпохе субстрат — честная сложность авторского присутствия в тексте и чувствительность к происходящему.

Поэтический метод Фанайловой отличается многоликостью и бескомпромиссностью. Исследователи и критики обычно отмечают особенности ее работы с разными дискурсами и полистилистикой. Как писал об этом Александр Скидан, «резкое столкновение различных лексических пластов и культурных кодов: просторечия, сленг, скабрёзности, мат взрывают, рвут на части ложноклассическую стиховую ткань, состоящую, при ближайшем рассмотрении, из лоскутьев — прозрачных (и не очень) отсылок, реминисценций, парафраз, от сводки теленовостей до житийной литературы, от кинематографа до лирики высокого модернизма» (Скидан 2009). Сочетание разных речевых пластов зачастую выражается с помощью несобственно-прямой речи, оформление которой оказывается в довольно любопытных отношениях с современной медиаинформационной ситуацией.

Для Фанайловой как для журналистки медиаконтекст крайне важен, о чем уже упоминали критики и исследователи (Дубин 2006), (Львовский 2009), (Липовецкий 2010). Она была редакторкой областного телевидения в Воронеже; с 1995 становится корреспонденткой Радио Свобода, где создает и ведет несколько программ («Свобода в клубах», «Далеко от Москвы: культура, города и люди бывшей советской империи», «Беслан: город ангелов»); является колумнисткой интернет-журналов, посвященных современной культуре. Фанайлова по роду своей деятельности находится в постоянном контакте с разнообразными информационными потоками не только как потребитель, но и как человек, погруженный во внутреннюю машинерию их репрезентации. В своем интервью Линор Горалик поэтесса говорит: «важно, что мне дает *эта* работа, я могу отслеживать большое количество информационных потоков и могу уже как-то их распределять. <...> Одна из вещей, которые меня очень занимают, — это то, как движутся смыслы. Не только в стране, но и в мире. Это можно все отслеживать по телику, по интернету, кино...» (Елена Фанайлова: «Я разочарована литературой как делом...» 2012). Не удивительно при этом, что в своей поэтической практике Фанайлова тоже обращается к медиа.

Медиа в рамках этой статьи будут пониматься не столько как СМИ, сколько как технические средства передачи информации. Мы попробуем коснуться как условно «старых» медиа (таких как телевидение, видео, кинематограф), так и «новых» (связанных с интернетом). Их все объединяет работа с трансформацией восприятия: они задают определенные рамки для опыта пользователя, о чем писали практически все теоретики медиа, начиная с классиков — Маршалла Маклюэна и Фридриха Киттлера (Ма-

клюэн 2003), (Киттлер 2009) и заканчивая современными медиафилософами (Гэллоуэй, Такер, Уорк 2022). Литературоведы тоже неоднократно обращались к этой проблеме. Марджори Перлофф в книге *Радикальная искусность: писать стихи в эпоху медиа* отмечает, что если раньше классическое и модернистское письмо могло ставить себя непосредственно лицом к лицу с внешней экономической и культурной реальностью, то сейчас любой текст и любая наша позиция оказываются неизбежно опосредованы технически, и это влияет как на производство актуальной поэзии, так и на ее восприятие (Perloff 1991: 3).

Говоря о поэтической работе с медиаобразностью, стоит отдельно обозначить ее связь с понятием технического воображения¹. Техническое воображение понимается здесь как исторический и культурно-конкретный способ формулировать мысли о технике в литературе, позволяющий проявлять при этом конкретные отношения со средой (как перцептивной, так и культурно-исторической), выражая их в тексте. «Сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы» (Лотман 2018: 18), поэтому техно-информационные и медийные трансформации в обществе влияют на способы организации текста. Соответственно, техническое воображение в поэзии — это не только узкая проблема репрезентации технических и медиа-объектов в фикшн-произведении, но и актуальный вопрос о том, как текст может подключаться к взаимосвязи культурного и перцептивного опыта. Обращение к медиа в тексте может быть как инструментом анализа внешней реальности, так и способом рефлексии позиции поэзии в современной информационной ситуации.

Техническое воображение авторов и авторок, активно пишущих и развивающих свои поэтические методы в 1990-х и 2000-х, существенно отличалось от того, что было характерно для творчества поэтов более раннего периода. В культурное пространство врывается новая медиа-образность, более разнообразное телевидение, радио, персональные компьютеры, новые мобильные устройства, перекодирование повседневность. В этой ситуации можно предположить, что техническое и медийное становится частью более сложной картины реальности. Так, например, Алексей Парщиков, писавший в 1980-е годы скорее «механицистские» тексты, к 1990-м и 2000-м годам обретает характерную поэтику, в которой информационная реальность более последовательно вплеталась в принципы создания его ассамбляжных образов, а такие известные авторы, хронологически и поэтически близкие Фанайловой, как Станислав Львовский, Александр Анашевич и Александр Скидан, прибегают к реалиям современной им массовой коммуникации — зачастую обращая внимание на дискурсивные отпе-

¹ Подробнее о понятии технического воображения см. (Родионова 2024).

чатки средств опосредования этой коммуникации (ТВ, кино и фотография, отчасти интернет и многое другое).

В поэзии Елены Фанайловой тоже легко заметить отсылки на кино, популярную культуру, упоминание медиаперсон и актеров, сленг и неологизмы, отсылающие к гибридной дискурсивной и медийной реальности современной городской жизни. Однако у героини нашей статьи есть и более традиционные для русскоязычной поэзии последних полутора веков образы технических посредников-медиаторов — например, телефона. Специфика работы с этим образом у Фанайловой почти модернистская. Как правило, этот образ появляется в ее текстах в роли символического переключателя между планом сиюминутным и вневременным, служит высвечиванию экзистенциальной проблематики. Телефонные звонки у поэтессы по-мандельштамовски сохраняют ореол мистики, призрачного присутствия. Приведем несколько примеров из книги *С особым цинизмом* (Фанайлова 2000):

Жить, как улитка, хочу, в вате хочу,
Дряблое тело храня,
Будто в футляре стеклярусом
Елочный шарик лежит,
И отстала бы жизнь от меня,
Трепетавшая в воздухе пламенном, ярусами.
<...>

Буду с тобой разговаривать по ночам
По **телефону** во сне, сиять

(Фанайлова 2000)

Улицы пустынно. Ангелы бесстрастны. Человек неумолим.
У него в груди дыра.

Телефон откликнется окрестному ворью,
Потенциальному убийце, золотому юнкерью,
Блефовому трэфовому королю.
Хочется произнести «люблю», звучит «убью».
Гигиеническое порно, музыкальный автомат.
В небе над людьми невидимый канат.
Тающий плакат, железо, тлеющий листок.
Полицейских ангелов серебряный свисток.

(Фанайлова 2000)

Она спала, ей снилось: смерти нет.
Но тут прочла: Kalabukhov is dead.
Записка брата возле **телефона**.

(Фанайлова 2000)

Во всех трех текстах телефон возникает в контексте смерти и связан либо со специфическим лиминальным пространством, либо с пограничным состоянием коммуникации, ее искажением. Схожий принцип работы с «те-

лефонной» образностью описан в классической статье Романа Тименчика о символике телефона в русской поэзии (Тименчик 1988). Фанайлова, вероятно, осознанно сохраняет этот ореол значений, поскольку для ее работы характерно методичное обращение к истории русскоязычной литературы: о своей поэтической традиционности она неоднократно упоминала в интервью и автокомментариях («Это не кризис...» 2008).

Однако есть ряд текстов, в которых уже другие *медиа становится средством потери и обретения идентичности*. Из информационного потока Фанайлова постоянно выделяет отдельные фигуры, образы, которые становятся точками опоры — на них нанизываются микросюжеты, вокруг них создается ореол субъективации. К такому типу текстов можно отнести практически все тексты Фанайловой с упоминанием актеров, массмедиа-персон, исторических и мифологических персонажей. См., например, в книге *С особым цинизмом*: «Русское видео», «Тяжелы плоды твои, Церера...», «“Орфей”, 1949» и др.; в книге *Трансильвания беспокоит*: «Р. S. 16 октября 2001 года», «Серебряная пленка», «Джатака о женщине» и др., цикл *По канве Брема Стокера*, ряд текстов из цикла *#лисистратанишет* и многие другие. Персонажи в этом случае выступают как медиамифы по Ролану Барту (Барт 2010). Однако их присутствие в поэтическом тексте устроено сложнее: иногда им возвращается их историческая и биографическая конкретность, кроме того, они часто выступают как отчужденные части личности говорящего субъекта. Процесс опустошения и подмены значения, свойственный медиамифу, сливается с процессом де- и ре-субъективации².

Субъектов Фанайловой можно назвать информационными субъектами (Haules 2012), а аффективность ее тестов строится на постоянном соотношении себя с внешней медиареальностью. Например, в этом тексте из книги *С особым цинизмом* можно найти пример инкорпорирования медиа не только в телесный опыт субъекта, но и в его способы интроспекции:

Я думаю о тебе во тьме,
Находясь не в своем уме,
И цветные виденья на потолке
Ожидаю, как брат Люмьер.
Я лежу на полу на спине,
Различая кино во мне.

(Фанайлова 2000)

Другая особенность поэзии Фанайловой — *медиа у нее также выступают как среда обитания*. Александр Житенев в статье про экфрасис в поэзии Фанайловой пишет про неточные экспрессивные пересказы сюжетов различных фильмов, которые показывают их на фоне эпохи и создают своего рода «синтез впечатлений» (Житенев 2020). Можно сказать, что Фанайлова конструирует присутствие субъекта в тексте с помощью

² Про процесс поиска и потери идентичности у Фанайловой см. (Липовецкий 2010).

прямых ссылок и едва уловимых аллюзий на определенную информационную среду.

Это проявляется в том, как поэтесса упоминает конкретные ситуации взаимодействия с медиаобъектами. Например, в ее книгах 2000-х годов «кино» и «видео» практически всегда упоминаются в связи с некой альтернативной, но настойчиво присутствующей реальностью. Она проникает в повседневность, становясь на место сна, морока. Возникает образ своего рода зазеркалья, которое при этом парадоксально является частью перцептивного опыта субъекта:

Жизнь проходит как сон, как дурное кино.
Как рассказы попутчика в дальнем купе.
Подступает, отхлынет, светло и темно,
И шумит, как деревья, в своей высоте.

(Фанайлова 2000)

Другой пример, на этот раз с образом радио:

Но только силу, что порою
Является жужжаньем роя,
Как отдаленный рокот струн,
Как нескольких затменье лун.
Как гибель воинского строя,
Как радио и моря шум,
И перекашивает ум.

(Фанайлова 2000)

Вероятно поэтому буквальная точность даже при обращении к конкретным фильмам оказывается не так важна, что уже было упомянуто выше. Фанайлова далеко не всегда работает с интертекстуальностью: зачастую она ограничивается интердискурсивностью (Чернявская 2009), которая призвана лишь создать *ощущение связи* с информационной средой, но не ввести конкретный внешний слой референции. В этом случае намного более значимым становится сам процесс переноса опосредованного медиа опыта в плоскость реального переживания («Ну, потом там все обнялись. / А название фильма выветрилось из головы»).

Не удивительно поэтому, что иногда персонажи текстов поэтессы буквально начинают вести себя по правилам медиареальности, стремясь применить к повседневности соответствующие инструменты:

Где ты, режим самообеспечения,
Автономный, то есть, режим?
Ее истожили моральный выбор, духовные приключения.
Нажимаем «escape»: бежим.
Но более невыносим любой нажим.

(Фанайлова 2000)

В этом тексте медиа-расширение, выраженное в упоминании клавиши «escape», — это то, чего не хватает в реальности, но при этом оно парадоксально распознается как насильственное (через однокоренные слова «нажимаем» и «нажим», чье значение в процессе чтения меняется от буквального до переносного). Информационный переизбыток заставляет искать простые решения, однако и они оказываются невозможными.

Отчасти продолжая предыдущий тезис, можно говорить об идее *непрерывной трансляции*. Поэтический текст Фанайловой обычно представляет собой дискретный элемент, который несмотря на всю внутреннюю завершенность, является отрезком информационного эфира. Такой эффект создается благодаря постоянным отсылкам к *со-общению* с чем-либо: будь это телефоны или киноленты, как в более ранних текстах, или упоминания интернета и соцсетей в совсем недавних. Интересно, что *Русская версия* Фанайловой выходила вместе с CD-диском, подкрепляя медийную интерактивность еще и материально.

В текстах же, написанных Фанайловой в последние годы, увеличивается упоминание интернета и соцсетей, однако и телевидение с более старыми медиа не исчезают до конца. Зачастую присутствие информационной среды в этих текстах очень конкретно и не мистифицирует текст, а скорее приоткрывает еще одну сторону реальности: «Как говорит Марианна К./эмоции в соцсетях рушат разум», «Надо иметь дело с общим безумием/ Примерно как в новейших сериалах», «Соберись, тряпка, как говорил один младший коллега/Приходя пьяный в жопу перед эфиром/С очередного митинга протеста», «Но акторов не ебет./Зачем им какой-то распятый хер./ У них другой инстаграм» и мн. др. В этих примерах медиасреда обретает флер буквальности, даже документальности.

Однако в разговоре об информационных потоках неизбежно встает вопрос также об их *фильтрации*: невозможно транслировать всё, тем более, если речь идет про поэтический текст, в котором очевидна авторская избирательность. Медиапоток поэтических текстов Фанайловой окружает имена, события, мифы, воспроизводимые сюжеты, почти мемы. Однако далеко не все имена и не все голоса этот медиапоток может отразить. В этом смысле поэзия Фанайловой 1990–2000-х годов — это часто именно поэзия медиавещания, которая раскручивается вокруг узнаваемых образов. Более поздние тексты позволяют поэтессе усложнить систему референции и репрезентации, учесть больше точек зрения и говорения.

И в более ранней, и в совсем недавней поэзии Фанайловой проявляется сочетание монтажности текста с точно созданным ощущением потока, трансляции. Исполнение этого видится действительно новаторским. Здесь можно увидеть близость с современной информационной ситуацией: дискретность отдельных фрагментов (например, посты в соцсетях) зачастую сочетается с потоковостью доступа к большим массивам информации (лента). В современной инфосреде текст, как правило, существует двойко: каждая его часть становится самостоятельным знаком, однако при этом

целостность ему обеспечивают не связи между элементами текста в привычном понимании (словами и предложениями), но связи скорее ситуативные и/или алгоритмические (как при выдаче постов в ленте). Наконец, текст в цифровой среде существует в условиях коллажирования, которое осуществляется на экране. Это проявляется в контактах текстов из разных источников.

Характерно, что и сама поэтесса активно использует современные соцсети. Более того, тэги, часто задействованные в них для выделения содержательно близких публикаций, становятся важной частью ее новейшей поэтической работы (например, цикл *#лицистратанишет*, упомянутый ранее, или публикация 2021 года под названием «Хэштеги» в онлайн-журнале *Luterrampa*, в которой каждый текст снабжен тематическими тэгами-заголовками).

Всё вышеописанное в поэтической работе Фанайловой вполне резонирует с социокультурными и социополитическими реалиями. Период ее поэтической работы (от конца 1980-х гг. до современности) — это еще и период активного перехода к дигитализации. Новости транслируются постоянно, информационный шум приобретает всё больший размах, а ряд функций медиа овнутряется современным субъектом, становятся инкорпорированными. Информационно-политическая ситуация претендует на стирание идентичности, то в то же время навязывает ложные способы идентификации и социальные маски³, а в последнее время еще и различные формы (само)цензурирования и (само)исключения.

Из всего сказанного вытекает, что в случае с практикой Фанайловой можно говорить о тексте как о медиаобъекте в еще одном смысле: эта поэзия по-настоящему *реактивна*. Она откликается на всё происходящее, и не столько *использует* медиаканалы, как это делают многие другие современные авторы и авторки, сколько пытается *перепрошить* их, перераспределить, пусть и в рамках ограничений художественного текста. Сама поэтесса говорит об этом так: «Меня интересует жизнь, история, формирование, трансформации социальной энергии, за этим я еще могу как-то следить, да и то еле успеваю. Меня интересует смысл. Современная русская литература этим не занимается. Она являет собою низкотехнологичное устаревшее устройство с низким КПД для удовлетворения мелких амбиций» («Это не кризис...» 2008). Можно сказать, что интерес Фанайловой к медиаобразности — это не просто элемент авторской поэтики, но и способ рефлексии, определение своей поэтической позиции в современной парадоксальной информационной ситуации избытка и ограничений.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Ролан. *Мифологии*. Москва: Академический проект, 2010.

³ Подробнее об этом процессе и его отражениях в поэзии 2000-х см. (Кукулин 2019: 457–478).

- Гэллоуэй Александр, Такер Юджин, Уорк Маккензи. *Экскоммуникация. Три эссе о медиа и медиации*. Москва: Ad Marginem, 2022.
- Дубин Борис. «Книга неуспокоенности». *Критическая масса* 1 (2006). <https://www.litkarta.ru/dossier/dubin-o-fanailovoi/dossier_2050/> (20.09.24)
- Житинев Александр. «Поэтические экфрасисы Елены Фанайловой». *Воздух* 40 (2020). <<https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2020-40/zhitenev/>> (20.09.24)
- Киттлер Фридрих. *Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 года*. Москва: Логос, 2009.
- Кукулин Илья. *Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии*. Екатеринбург — Москва: Кабинетный ученый, 2019.
- Липовецкий Марк. «Негатив негативной идентичности». *Воздух*, 2010, №2. <https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/view_print/#name4> (20.09.24)
- Лотман Юрий. *Структура художественного текста. Анализ поэтического текста*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018.
- Львовский Станислав. «Елене Фанайловой». *Воздух* 1–2 (2009). <<https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/fanailovoy/>> (20.09.24)
- Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. Москва — Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.
- Родионова Анна. *Техническое воображение в русскоязычной неподцензурной поэзии второй половины XX века*: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2024.
- Скидан Александр. «Елене Фанайловой». *Воздух* 1–2 (2009). <<https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/>> (20.09.24)
- Тименчик Роман. «К символике телефона в русской поэзии». *Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 831. Тарту, 1988.
- Фанайлова Елена: «Я разочарована литературой как делом, которым я занимаюсь». Интервью. *Open Space* 03.05.2012.
- Чернявская Валерия. *Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность*. Учебное пособие. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
- «Это не кризис. Это пиздец». Интервью с Еленой Фанайловой. 04.02.2008. Интервью: Александр Гольдштейн, Михаил Юдсон. *Критическая Масса* 3–4 (2005). <https://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-interview/dossier_2050/> (20.09.24)
- Hayles Katherine. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Perloff Marjorie. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

REFERENCES

- «Eto ne krizis. Eto pizdec». Interv'yu s Elenoj Fanajlovoj. 04.02.2008. Interv'yu: Aleksandr Gol'dshtejn, Mihail Yudson. *Kriticheskaya Massa*, 2005, № 3/4. <https://www.litkarta.ru/dossier/fanailova-interview/dossier_2050/> (20.09.24)
- Bart Rolan. *Mifologii*. Moskva: Akademicheskij proekt, 2010.
- Chernyavskaya Valeriya. *Lingvistika teksta: Polikodovost', intertekstual'nost', interdiskursivnost'*. *Uchebnoe posobie*. Moskva: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2009.
- Dubin Boris. *Kniga neuspokoennosti. Kriticheskaya massa*, 2006, №1. <https://www.litkarta.ru/dossier/dubin-o-fanailovoi/dossier_2050/> (20.09.24)
- Fanaylova Elena. «Ya razocharovana literaturoj kak delom, kotorym ya zanimayus». Interv'yu. *Open Space* 03.05.2012.
- Galloway Aleksander, Thacker Eugene, Wark McKenzie. *Ekskommunikaciya. Tri esse o media i mediicii*. Moskva: Ad Marginem, 2022.
- Hayles Katherine. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

- Kittler Fridrih. *Opticheskie media. Berlinskie lekcii 1999 goda*. Moskva: Logos, 2009.
- Kukulin Il'ya. *Proryv k nevozmozhnoj svyazi: stat'i o russkoj poezii*. Ekaterinburg — Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2019.
- Lipoveckij Mark. «Negativ negativnoj identichnosti». *Vozduh* 2 (2010). <https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/view_print/#name4> (20.09.24)
- Lotman Yurij. *Struktura hudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta*. Sankt-Peterburg.: Azbuka-Attikus, 2018.
- L'vovskij Stanislav. «Elene Fanajlovoj». *Vozduh* 1–2 (2009). <<https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/fanailovoy/>> (20.09.24)
- McLuhan Marshall. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka*. Per. s angl. V. Nikolaeva; Zakl. st. M. Vavilova. Moskva- Zhukovskij: “KANON-press-C”, “Kuchkovo pole”, 2003.
- Perloff Marjorie. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Rodionova Anna. *Tekhnicheskoe voobrazhenie v russkojazyčnoj nepodcenzurnoj poezii vtoroj poloviny XX veka: dis. ... kand. filol. nauk*. Moskva, 2024.
- Skidan Aleksandr. «Elene Fanajlovoj». *Vozduh* 1–2 (2009). <<https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-1-2/opinions/>> (20.09.24)
- Timenchik Roman. «K simbolike telefona v russkoj poezii». *Trudy po znakovym sistemam. Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*. Vyp. 831. Tartu, 1988.
- Zhitnev Aleksandr. «Poeticheskie ekfrasisy Eleny Fanajlovoj». *Vozduh* 40 (2020). <<https://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2020-40/zhitnev/>> (20.09.24)

Ана Родионова

ИНДИРЕКТАН ПРЕНОС: НОВИ И СТАРИ МЕДИЈИ У ПОЕЗИЈИ ФАНАЈЛОВЕ

Резиме

У чланку се анализирају текстови Јелене Фанајлове (р. 1962) — утицајне савремене песникиње руског говорног подручја, преводитељке, новинарке. Аутор чланка се осврће на песничке слике које су у вези с медијским простором, и разматра њихову функцију у стваралаштву Фанајлове. На основу такве анализе изводи се закључак да поетски метод песникиње реагује на савремену информациону ситуацију. Аутор чланка долази до закључка да окретање медијима у текстовима Фанајлове сједињује у себи освешћени традиционализам, условљен тежњом песникиње да ради са класичном књижевном традицијом, и иновативан однос према фрагментарности и конструисању субјективне организације текста. Осим тога, окретање медијским сликама у њеном случају постаје средство песничке ауторефлексије.

Кључне речи: Јелена Фанајлова, савремена рускојезична поезија, медиј, техничка уобриза.

Карина Разухина
МГУ имени М. В. Ломоносова
Karina.razuhina1301@mail.ru

Karina Razukhina
M.V. Lomonosov Moscow State University
Karina.razuhina1301@mail.ru

ОТ *БАЛТИЙСКОГО ДНЕВНИКА* ЕЛЕНА ФАНАЙЛОВОЙ
ДО *ВЕТРА ЯРОСТИ* ОКСАНЫ ВАСЯКИНОЙ:
АВТОБИОГРАФИЗМ И ГОЛОСА ДРУГИХ

FROM THE *BALTIC DIARY* OF ELENA FANAILOVA
TO THE *WIND OF RAGE* BY OXANA VASYAKINA:
AUTOBIOGRAPHY AND THE VOICES OF OTHERS

В статье анализируются тексты двух современных русскоязычных поэтесс, принадлежащих к разным поколениям: стихи Елены Фанайловой исследователи относят к постконцептуализму, тогда как Оксана Васякина дебютировала в 2010-х. Однако обе авторки создавали свои тексты в парадигме риторики новой искренности. В статье выявляются особенности работы каждой авторки с дискурсами насилия, а также рассматриваются их индивидуальные поэтические практики в связи с характерным для актуальной поэзии явлением автобиографизма.

Ключевые слова: новая искренность, автобиографизм, новейшая русскоязычная поэзия, Е. Фанайлова, О. Васякина.

The article analyzes the texts of two contemporary Russian-language poets belonging to different generations: Elena Fanailova's poems are considered to be post-conceptual, while Oksana Vasyakina debuted in the 2010s. However, both authors created their texts in the paradigm of the rhetoric of new sincerity. The article reveals the peculiarities of each author's work with discourses of violence, and also examines their individual poetic practices in connection with the phenomenon of autobiography, which is characteristic of actual poetry.

Keywords: new sincerity, autobiography, contemporary Russian-language poetry, E. Fanailova, O. Vasyakina.

Эллен Руттен в своем исследовании риторики новой искренности на постсоветском пространстве отмечает, что дискурс говорения об этом феномене проходит три фазы. Первая и наиболее наглядная фаза — это разворачивание дискуссий между серединой 1980-х и поздними 1990-ми, когда в дискурсе звучит реакция на распад Советского Союза, что по существу можно назвать «социальным сдвигом» (Руттен 2022:11). Риторика новой искренности, пишет Руттен, всегда так или иначе связана с социальными потрясениями и культурными травмами (Руттен 2022: 29) — некими болевыми точками, реактуализирующими возвращение литературы, кино, искусства и медиа к разговору об искренности.

В данной статье я не следую за Руттен в определении того, что можно назвать искренностью после коммунизма и не пытаюсь выделить стратегии работы поэтов и поэтесс с этим дискурсом. Здесь я скорее пытаюсь показать, насколько искренность в эпоху метамодерна связана с дискурсом насилия и методами его деконструкции. Одним из методов можно считать автобиографизм, который мы встречаем у постконцептуалистов: «Я знаю, что индивидуальное высказывание исчерпано, и поэтому мое высказывание не является индивидуальным, но я хочу знать, как мне его реиндивидуализировать!» (Кузьмин 2001) — отмечает Дмитрий Кузьмин, описывая постконцептуализм как поэтическое течение.

В риторике новой искренности первого этапа вопреки ставке постконцептуалистов на индивидуальное начало, «я-говорение» (Подлубнова 2023), тем не менее, заложен отрицательный заряд, который достался ей от постмодернизма, отменившего самоценного субъекта письма авангардными тактиками, игрой, «цитатностью». Постконцептуалистам приходится считаться с ситуацией исчерпанности высказывания, напрямую не воскрешая исповедальность поэзии 1960-х: формальные тактики концептуалистов сохраняются, но модифицируются, заново наделяется ценностью положение субъекта в поэзии и его биографический бэкграунд. Несколько иначе это можно представить как собирание автопортрета на руинах прежнего языка, семантическая сторона которого была репрессирована конвенциональными дискурсами государственного аппарата, подцензурной литературой. У позднего Дмитрия Пригова в «Предуведомлении к текстам “Новая искренность”» (1984 год) мы встречаем реабилитацию лирического субъекта (Подлубнова 2023). Однако концептуалистские эксперименты с залипанием в конвенциональные дискурсы сохраняются, обнажая через дистанцию несостоятельность последних.

Елена Фанайлова — авторка, чьи тексты также можно читать через призму дискурса о новой искренности: в рамках постконцептуалистских практик в ее письме прослеживается автобиографизм, но, между тем, несколько неясным остается положение субъекта.

Возвращаясь к идее, что практики искренности в поэзии 1990-х связаны с деконструкцией дискурсов насилия, я хочу посмотреть, в первую очередь, поэтическую практику Елены Фанайловой в связи существовани-

ем ее текстов в постсоветском пространстве. Само словосочетание «постсоветское пространство» подчеркивает, провидит черту между прошлым и настоящим, осознавая первое как травматичное. В этом контексте закономерно наблюдение Руттен о разговорах на тему новой искренности в отношении с процессом изживания социального потрясения.

Чаще всего упоминаемый и анализируемый текст Фанайловой в связи с проблематикой насилия — «...Они опять за свой Афганистан» (2001 год). В тексте, как пишет Марк Липовецкий, Фанайлова «...обнажает *страшную* природу советской ностальгии» (Липовецкий 2021), ее носители нормализуют насилие, не видя в нем разрушительного потенциала. Прошлое, к которому отсылают себя герои (муж и жена), являет собой идеализацию СССР через фетиши, связанные с оружием, культом милитаризма, физическим и психологическим унижением другого. Здесь же Борис Дубин и Марк Липовецкий отмечают готовность лирического субъекта вбирать в себя голоса «других»: «При ближайшем рассмотрении видно, что Фанайлова ведет одновременно не два, а три переплетающихся и резонирующих друг с другом голоса, каждый из которых фиксирует определенную позицию *по отношению к насилию*» (Липовецкий 2010). Лирический субъект в тексте «говорит» голосами преимущественно своих соотечественников: женщины, чье тело было подвержено медицинскому «насилию» и мужчины-солдата, «непрямого участника насилия» (Липовецкий 2021). Однако в их позициях нет осознания травматичности прошлого (напротив, его идеализация), как и в стихотворении Фанайловой нет голосов субалтернов (например, военнослужащих-узбечек или других женщин, которых насиловали солдаты).

Полифоничность многих текстов Фанайловой позволила Липовецкому сделать вывод о том, что «целый ряд её стихотворений строится как поиск версий себя — точнее, версий *отказа от себя*» (Липовецкий 2010). Это приводит субъекта к самоаннигиляции: «Но кто субъект этого стихотворения? Вероятно, поэт, как губка, который вбирает в себя голоса — не близких ни духовно, ни психологически — персонажей» (Липовецкий 2010). Позволим себе не согласиться с гипотезой Липовецкого и сказать, что субъект в поэзии Фанайловой ярко выражен, его позиция подчеркнута политизирована (или «гражданственно» политизирована), если рассматривать ее через призму теории о конструировании субъекта в документальной поэзии. В стихотворении «Они опять за свой Афганистан» субъект пропускает через себя речь других идеологически не близких ему людей, давая ироничную и вместе с тем четко артикулированную этически оценку этой ностальгии.

Стихотворение Фанайловой как правило идет в связке с автокомментарием, в котором авторка рассказывает, что увиденная ею сцена имела место в реальной жизни:

Разговор этих людей (показательный расстрел насильников, узбеки-военнослужащие, с которыми трахались солдаты, — все это рассказ мужчины, который не стесняется жены и ребенка, в моем тексте ничего не при-

думано), весь ход и устройство этого разговора вызывают как бы открытие какой-то форточки во времени, и через эту форточку начинается сквозняк восьмидесятых. Детали, вкус, время на ощупь, все это оставалось только зафиксировать по возможности без искажений. Я начала записывать стихотворение прямо в течение их разговора и закончила на следующий день. Вкус насилия — главное, что я помню об этом времени, этот вкус пронизывал все развлечения, удовольствия, ощущения и чувства, не говоря уж о трудовой деятельности, и этот вкус вполне присутствует в разговоре этих людей, моих ровесников. О чудовищном они говорят вполне обыденно, даже с некоторым оживлением, поскольку это их молодость и они в момент разговора в нее возвращались (Фанайлова 2003).

Можно сказать, что он представляет собой фрейм документальности, который создает референцию к дискурсам 1980-х, препарируемых авторкой. В этой деконструкции обнажается их деструктивный потенциал, насквозь пронизанный языком насилия. Фанайлова концептуалистски срисовывается с мировоззрением своих персонажей для того, чтобы обнажить этот деструктивный потенциал через зазор между своей организующей оптикой и их идеологически пронизанной речью.

Эффект отсутствия, растворение в других как стратегия аннулирования поэтической субъектности коррелирует с проблемой субъекта в *docupoetry* — направлении, к которому обычно не относят Фанайлову, хотя динамика ее творчества связывается с ее профессиональной деятельностью как журналистки:

Как правило, на уровне дискурсивного состава документального стихотворения мы видим множественного субъекта, с точки зрения фактической (объявленной или подразумеваемой) принадлежности речи, а на уровне субъекта *docupoetry* сталкиваемся со сложной гибридной идентичностью, формируемой одновременно задачами эстетической оценки документа, этического транслирования свидетельства, заключенного в документе, политической практики и даже гуманитарного исследования (Лехциер 2018).

Субъект в поэзии Фанайловой близок к гибриднему субъекту *docupoetry*, о котором пишет Виталий Лехциер: с одной стороны голоса чужих и других — это «дискурсивный состав» стихотворений авторки, а с другой — мы сталкиваемся со вспышками оценки, которые сродни кругозору, осуществляемому отбор этих голосов и дающему этическую оценку, эстетическое оформление и политический жест, который можно соотнести с гражданской позицией лирической героини: «Я пишу за нацию документов/ Строчу донесения» (Фанайлова 2011).

Эту формальную, концептуалистскую особенность сращивания с маской и речью других нельзя игнорировать, но эта особенность сосуществует в текстах Фанайловой вместе с подчеркнутым автобиографизмом. Так к циклу *Балтийский дневник* (2008 год) также было написано предисловие по просьбе редакции журнала «Знамя», в котором Фанайлова выбирает себе ампула чернокожего афроамериканца, читающего рэп — его зовут

Пафф Дэдди, и он больше нигде не фигурирует (Горалик 2008). Маска Пафф Дэдди становится тем необходимым и ироничным острающим реальность взглядом, позволяет авторке сосредотачиваться на мелочах, не заботясь о «знакомстве с русской поэзией» (Фанайлова 2008) проводить захват окружающей реальности в речитативное, рубленное, а иногда и прямое высказывание, разрушающее едва наметившуюся мелодическую инерцию. В фокусе авторского «я» оказываются множественные другие, с которыми у лирического субъекта намечается разрыв-сопряжение: эти другие составляют вымышленную идеологему «нация»; разрыв проходит в области этики, а сопряжение происходит за счет лирического высказывания, вливающего авторское «я» в коллективную надстройку, размывающую отдельно взятого субъекта до большого коллективного тела, состоящего из разных проявлений идеологемы.

Текст «Детские эротические кошмары» наделен сюжетом и авторской субъектностью: «четверо мальчиков-шестилеток» говорят между собой о насилии над живым существом, наблюдая за деформацией тела лягушки с научным очарованием: язык «Детских зверёнышей, маленьких гадиков» окрашен «вкусом насилия» («И тут она раздулась, раздулась/когда я ей вставил/ Раздулась и лопнула, эта жаба») (Фанайлова 2011). Именно их чужая речь, арелективно используемая, вырывает субъекта из чистого наблюдения, заставляя вспомнить автобиографический эпизод:

Моё медицинское образование тут же
 Даёт мне почувствовать себя лягушкой
 Распятой на пыточном столике
 На кафедре нормальной физиологии
 И ещё я вспоминаю, как меня, первоклассницу,
 Остановила стайка старших мальчишек.
 Их было пять или шесть человек.
 Я шла в библиотеку сдавать книги.
 Они окружили меня, схватили за руки,
 Полезли в трусы, один или двое вожатых,
 Искать письку, но мало что обнаружили, как я сейчас понимаю,
 Я завизжала, заплакала, показались взрослые,
 Пацаны убежали <...>.

(Фанайлова 2011)

Чужая речь мальчиков не оформляется по законам документального стихотворения, фрейм отсутствует, но она пропущена через сознание авторки, в чьем кругозоре приобретает этическую оценку. Стихотворение становится документальным за счет пропуска этой речи чрез сознание лирического субъекта, в котором эпизоду подбирается аналогичный автобиографический референт. Автобиографическое позволяет распознать штампы языка насилия, оно сосредоточено не только в диалоге детей, но и в русской литературе, которая становится фоном. По пути в библиотеку лирическая героиня подвергается сексуальному насилию:

<...> Мать преподаёт литературу
 Записала меня в эту библиотеку

Как-то они меня не предупредили
 О радостях педофилии
 В русской литературе
 Забыли или не знали?
 Вытеснили, заслонили
 Боялись
 Правильно боялись.

(Фанайлова 2011)

Тексты Оксаны Васякиной также можно отнести к практикам «новейшей искренности» (Подлубнова 2023). Если в первую волну дискуссий о новой искренности отчетливо прослеживалась реакция акторов на распад СССР и дальнейшая рефлексия этого периода как периода прошедшего (со своими последствиями и травмами), то поэзия 2010-х функционирует уже в изменившемся дискурсивном поле, хотя по-прежнему имеет отношение к тому, что Руттен называет постсоветским пространством. Михаил Эпштейн, исследуя риторику новой искренности, указал на то, «...что центральное место в этой риторике занимает дискурсивный жест честного самораскрытия (честен ли при этом художник в действительности — это другой вопрос)» (Руттен 2022: 39). В этой парадигме гораздо важнее прием «эмоциональной прозрачности» (Руттен 2022: 39), который в эпоху нарастающей цифровизации и медиатизации реальности становится ведущей практикой в контексте дискурсов, которые начинают звучать громче (например, дискурс нового российского феминизма, ориентированный на борьбу с харассментом, отстаивание уникальной гендерной и сексуальной идентичности, эгалитаризм во всех сферах и т. д.):

В центр эпохи метамодерна выдвинулась сложно устроенная, гиперчувствительная (на грани с ментальными расстройствами), настроенная на рефлекссию и соблюдение частных границ личность. Сборка ее идентичности происходит с привлечением самых разнообразных гендерных и культурных конструктов, ее самоописательные стратегии вполне используют трансгрессивный потенциал «новой искренности». (Подлубнова 2023)

Однако автобиографизм как общее явление для поэтик метамодерна начинает претерпевать существенные изменения в поэзии Оксаны Васякиной. Цикл *Ветер ярости* выходит в 2019 году, сопровождаясь предисловием Елены Фанайловой и интервью, которое авторка дает Екатерине Писаревой. Они представляют собой паратекст, который усиливает ожидания читателя, поскольку в нем раскрываются многие биографические детали жизни Васякиной. Автофикциональность становится характерной чертой письма авторки, укрепляясь в форме прямого высказывания, отдающего центральное место репрезентации своего и чужого опыта (или опыта «другого»), лирическому субъекту, телесности, а также конструированию гендерной, сексуальной, авторской идентичности в поэзии и прозе.

Помимо манифестируемой автофикциональности мы обнаруживаем также внимание к близкому «другому» (матери, бабушке, отцу), посыл к разрушению логоцентричного канона литературы, патриархальных конвенций:

«Я пыталась понять... где в истории и искусстве место для моей бабушки и ее еды, за которую она так беспокоится, я не находила себя и бабушку в литературе, а мне хотелось, чтобы во всем, что происходит со мной, даже в самом паршивом и неприглядном, был смысл» (Васякина 2019: 7–8).

Реиндивидуализация высказывания проходит преимущественно через обнажение личного опыта в сопряжении с опытом коллективным: центральное место в текстах Васякиной занимают женщины, в отношении которых совершалось насилие. Однако можно проследить существенное отличие работы Васякиной с дискурсами насилия от субъекта Фанайловой, которому свойственно сближаться с голосами и точками зрения других. Васякина не сживается, не срастается с идеологически чужими масками, она впускает в себя голоса жертв, которые не были услышаны или у которых не было возможности говорить.

Ту же проблему нормализации насилия, на которую реагирует лирический субъект Фанайловой, мы видим в цикле *Ветер ярости*. Формально он разделен на «песни», но читается как единое высказывание. Аномальность насилия высвечивается авторкой также за счет пересказа истории некой «Н.» (здесь Васякина следует стратегии Лиды Юсуповой), которую мальчики поджидали на переменах в темном коридоре:

<...> когда Н училась в 5 классе мальчики из класса и параллели на переменах поджидали в темном коридоре девочки девочки боялись ходить по одиночке такой темный коридор-кишка есть в любой школе мальчики (а в 5 классе это 10 и 11-летние дети) поджидали своих одноклассниц по трое придавливали их к стене задирали им юбки и залезали руками в трусы крики девочек заглушал шум перемены крик растворялся когда девочки рассказали об этом учительнице она улыбнулась и ответила вы им нравитесь вот и все <...> (Васякина 2019: 71–72)

Здесь же появляется комментарий: «...нечувствительные к насилию обьясняют его симпатией или отрицают его существование» (Васякина 2019: 71–72). Большим Другим, не видящим очевидности, также предстает взрослый субъект, выполняющий роль воспитателя. В стихотворении Фанайловой — это ее собственные родители, а в тексте Васякиной учительница. На фоне взгляда этого Другого меркнет серьезность насилия со стороны детей, аномальность которого раскрывается благодаря этической реакции авторок.

В стихотворении «нация за меня» идеалистическому понятию, которое государственный дискурс трактует в свою сторону, предлагается вполне «материальная» начинка. Нация Фанайловой — это раблезианское тело, поглощающее и продуцирующее: «Нация за меня/Ест в Ростиксе и Макдоналдсе/Ездит в Египет и Турцию/Ходит в офисы/Получает пособия/Трудится на огородах/Ворует бюджетные деньги» (Фанайлова 2011).

От дискурсивной идеологемы, оперирующей идеалистическими ценностями вроде науки и культуры (как выражениями некоего «народного духа»), не остается практически ничего, поскольку с самого начала стихотворения авторка раскрывает перед читателями законы «объединения» российского общества:

Убивает и судит
 Надзирает и наказывает
 Плодится и размножается
 Хоронит, хоронит, хоронит
 Немного рождает
 Пишет в жёлтые газеты, звонит на радио,
 Выступает в Доме-2 и Камеди Клуб
 Смотрит новости по госканалам

Служит в армии
 Воюет в Чечне
 По призыву и по контракту
 Курит, колетса и бухает
 Купается и загорает
 Проектирует и строит
 Даёт взятки; сидит в Интернете;
 Ругается на кухнях <...>.

(Фанайлова 2011)

Все субъекты делают одно и то же, будучи коллективным сознанием, которому предписывают общность и коллективность; но при этом идеологема не выдерживает этической критики, поскольку в разнообразности действий она не едина. Поэтому субъект высказывания как бы отстраняется, парит сверху, не отождествляясь с перечисленными действиями «нации», но зато дает калейдоскопическую картинку единства в вариациях. «Духовные основы» критикуются с позиции коллективной сопричастности:

Что нас объединяет?
 Пушкин? Он стоит на площади,
 Под которой нацию взрывали.
 Лермонтов? Он воевал на Кавказе
 В карательных отрядах,
 Как и сейчас воюют.
 Ленин? Он лежит в Мавзолее
 И давно ничего не слышит <...>.

(Фанайлова 2011)

Вопрос «Что нас объединяет?» продолжает рефлексию субъекта о конвенциональных дискурсах, которые манифестируемо или латентно содержат в себе потенциал к насилию. Как и в случае со стихотворением «Детские эротические кошмары», русская литература, а точнее ее мифологемы, на которых государственные дискурсы стремятся искусственно создать основания для общности, критически переосмысляются лирическим субъектом.

ектом. Пушкин предстает не столько национальным символом, сколько памятником жертвам теракта 8 августа 2000 года в подземном переходе под Пушкинской площадью, фигура Лермонтова, которая обычно ассоциируется с расцветом русскоязычного романтизма (и, в свою очередь, укреплением в сознании людей идеологемы «нация»), связывается с колониальной войной Российской империи против Северного Кавказа, а Ленин превращается в символ омертвевшего советского прошлого. В этом зоре между основами, которые должны объединять людей с точки зрения официальной политики, и травматичными событиями в истории России, которые никак на уровне коллективной памяти не осмысляются, располагается этически заостренная позиция лирического субъекта Фанайловой.

Поэтому так становится важна собственная «отличительность», которая делается созвучной позиции поэтессы (но нация «не ест буквы» и на Маяковского ей тоже все равно):

Я ничего этого не делаю.
Я пишу днём, пишу ночью
Пишу утром, пишу вечером,
Когда хожу, курю, ем, пью, гажу,
Когда сплю

Произвожу ей смыслы
Которыми она могла бы питаться,
Если бы ела буквы.

(Фанайлова 2011)

Таким образом, перед нами выстраивается сложная идентичность поэтессы, построенная на отталкивании и одновременной сопричастности к коллективному «мы». Другие здесь одновременно абстрактны (делаются коллективным телом) и материальны, поскольку авторское сознание их в себя вмещает. Представляется очень точным комментарий Линор Горалик:

«“Балтийский дневник” — не просто любовная разборка, но разборка не-манипулятивная, прямая, безжалостная, с проговариванием всего начистоту, с высребанием накопившихся эмоций до дна. И, как всегда при таких разборках, здесь смешаны нежелание ничего слышать — и мольба об ответе, о беседе, о такой ноте, на которой можно научиться сколько-то понимать друг друга» (Горалик 2008).

В цикле *Ветер ярости* мы также находим «песнь», в которой опыт перестает быть частным и становится коллективным. Кажется, что голос авторки растворяется в голосах других женщин, но на самом деле, рефлексия Васякиной над собственной позицией позволяет рассмотреть, что в одном авторском голосе присутствуют другие. Например, в стихотворении «Моя мама стала амазонкой» есть важный для рассказчицы образ — ее мать, отсекающая свою грудь. Этот образ ведет за собой мотив эмансипации, материнская фигура является сосредоточением всей ярости женщин, которые когда-либо подвергались насилию («Хватит теперь я буду

счастливой/Теперь я буду воинственной и красивой/Теперь я стану вонзять в животы мужчин/Свои пальцы с заточенными как ножи ногтями» (Васякина 2019: 66)). Повествование ведется от «я» и через него лирический субъект соединяется не только с сознанием матери, но и с множественным сознанием других женщин. Мотив деформации тела проходит через весь цикл, сопровождаясь как аутоагрессией (отсечение груди как жест избавления от объективации, которой подвергаются женщины), так и насилием со стороны мужчин:

все эти женщины — изуродованные насилием. убитые. заморённые чувством вины. униженные. сломанные. лежат в земле
идут по земле — в сад за детьми— плодами домашнего насилия.
в магазин за хлебом и молоком — чтобы накормить своего насильника
усаживаются на раздутые члены под шёпот: а говорила не хочешь, глянь
какая мокрая стонут от боли пронизывающей вагину
могут идти по земле
все они лежат в земле <...> (Васякина 2019: 66)

Насилие по отношению к «женскости», выстроенной глазами мужчин, оборачивается инструментом ярости, позволяя женщинам перенаправить его в отношении тех, кто его проявлял. Разъятые, деформированные физически женские тела, таким образом, объединяются в одно коллективное тело, захватывая с собой сознание лирического субъекта:

Лица их из земли и древесной пыли
лица их желтоваты в свете заводских фонарей
все они смотрят тысячеголовой женщиной
все они машут нам тысячесоставной рукой
Их тревога заставляет трепетать листья тяжёлых деревьев их желудки
растворяют тонны картошки и мяса
целым лицом все они смотрят на нас.

(Васякина 2019: 68)

<...> я лежу в темноте под землей
я лежу и чувствую как подо мной
другие женщины спят в темноте
сердца их шепотом бьются в грудные клетки <...>.

(Васякина 2019: 74)

Телесно лирическая героиня не становится частью коллективного женского тела, но предстает медиумом-проводником их голосов, разделяя пережитый ими опыт насилия:

мы покрыты коркой крови и спермы
она стянула кожу
она опустила нас под землю
вырастут новые груди
вырастут новые губы
волосы вырастут новые.

(Васякина 2019: 78–79)

Если в *Ветре ярости* центральным образом предстает деформированное женское тело и звучат голоса других, то в тексте «Что я знаю о насилии» ясно прослеживается голос автофикциональной лирической героини. Ее речь перебивается и обрывается счетом от ста до нуля — к такому способу прибегают для того, чтобы справиться с панической атакой (Васякина 2019:103). Этот обратный отчет отражается на структуре текста, делая речь лирической героини сбивчивой. Через метатекстуальные вставки («я знаю вы ждете когда я досчитаю до нуля») (Васякина 2019:141)) становится сильнее связь авторки со своей лирической героиней, поскольку в акте прямоговорения фикционализация уступает место биографическому опыту: читатель или читательница узнают, что авторка стихотворения знает о насилии не понаслышке: «что я знаю о насилии / когда мне было 13 лет / меня изнасиловал подонок по имени Артем» (Васякина 2019:134)). Таким образом, характерный для метамодерна жест самораскрытия, претендующий на эмоциональную прозрачность, делает опыт лирического субъекта полностью доступным для сопричастности, поскольку переводится в публичную сферу. Последняя очень важна, так как язык говорения о насилии еще не выработан, его замещает прямое высказывание о том, чем должна являться поэзия: «я думаю что поэзия должна мигрировать в жестовый язык / поэзия должна мигрировать в язык на котором / можно говорить о насилии и не впадать в замороженное упоение» (Васякина 2019:135)). В этом контексте становится важно называть вещи своими именами, облекая их в поэтическое свидетельство. Процесс создания текста наряду с панической атакой (как последствием травмы), которая проникает в его ткань, позволяет рассмотреть в прямом высказывании тот «язык», который позволяет откровенно фиксировать насилие в поэзии.

Субъект Фанайловой схож с чертом Асмодеем из романа Рене Лесажа *Хромой бес* (Лесажа 2017): он вскрывает крыши домов, чтобы показать читателю современное настоящее во всех его проявлениях. Но при этом вскрытие невозможно без потери целостности субъектности, без взаимопонимания и отталкивания с другими. Авторская субъектность проявляет себя в полной мере там, где яснее всего видна этическая оценка журналиста, перерабатывающего собранный материал. Этим материалом становится услышанное и увиденное, поэтому поэтическое высказывание вмещает в себя чужие дискурсы: от мифологем классической литературы до речи обыкновенных людей, попадающих в кругозор субъекта. И хотя обе рассматриваемый мной поэтессы принадлежат к разным поколениям (это отражается не только на ракурсах оценки, но и на поэтических практиках), возможно рассмотреть их точки сближения: в текстах Фанайловой и Васякиной мы встречаем прямое высказывание, которое позволяет авторкам вбирать и рефлексировать голоса других в поэтическом монологе; обе авторки работают над тем, чтобы выработать поэтический язык говорения о насилии; обе авторки прибегают к своему биографическому бэкграунду, оттеняя объективное наблюдение своей собственной позицией. Иногда они

живаются в других, чтобы разделить с ними их опыт, но в моменте построения поэтического высказывания эта партиципация перестает быть осязаемой, поскольку авторское «я» дает о себе знать через автобиографическое и личное.

Если смотреть на дискурс новой искренности глобально, то практики обоих авторов будут его частью. Васякина и Фанайлова работают в ситуации укрепления идеологических нарративов и дискурсов, которые институционально, политически и исторически пытаются навязать субъекту определенные модели поведения. Лирический субъект в поэзии Фанайловой не стремится удалиться или капитально срастись с маской зачастую идеологически чужого дискурса. Эта особенность вбирания в себя многих голосов, способность аналогично сказовой модели повествования демонстрировать мировоззрение «другого» — результат концептуалистских экспериментов в области деконструкции пронизанных насилием дискурсов. В поэтической практике Васякиной более явно проступает автофикциональная идентичность субъекта, который на основании своего личного, биографического опыта способен разделять опыт других. Зачастую этими другими выступают близкие лирической героине субъекты (ее родственники и родственницы), но и другие, которые буквально лишены «лица» — это угнетаемые насилием и патриархатом женщины (*Ветер ярости*), субалтерны и все те, у кого не было возможности говорить. Лирический субъект Васякиной не присваивает их речь себе, но на основании прямого, личного высказывания дает этическую оценку аналогично тому, как фанайловский субъект конструирует свое присутствие через позицию гибридного с точки зрения глоссализации субъекта.

ЛИТЕРАТУРА

- Васякина Оксана. *Ветер ярости*. Москва: Издательство АСТ, 2019.
- Горалик Линор. «О “Балтийском дневнике” Елены Фанайловой». <<http://www.openspace.ru/literature/events/details/2084/page2>> 07.09.2024.
- Кузьмин Дмитрий. «Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии». *Новое литературное обозрение* 4/50 (2001): 459–476. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/dossier_987 (дата обращения: 08.09.2024).
- Лесаж Ален-Рене. *Хромой бес*. Москва: Азбука-классика, 2017.
- Лехциер Виталий. «Экспонирование и исследование, или что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие». *Новое литературное обозрение* 2 (2018): 229–250. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-chto-proishodit-s-subektom-v-novejshej-dokumentalnoj-poezii.html> (дата обращения: 07.09.2024).
- Липовецкий Марк. «Елена Фанайлова: эрос насилия». *Цирк «Олимп» +TV* 36/69 (2021). URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya> (дата обращения 07.09.2024).
- Липовецкий Марк. «Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой». *Воздух* 2 (2010): 168–177. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/> (дата обращения 05.09.2024).
- Поддубнова Юлия. «К маме с небритыми ногами: “новая искренность” в эпоху метамодерна» *Знамя* 2 (2023): 178–188. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2023/2/>

- k-mame-s-nebritymi-nogami-novaya-iskrennost-v-epohu-metamoderna.html* (дата обращения 07.09.2024).
- Рутген Эллен. *Искренность после коммунизма. Культурная история*. Москва: Новое литературное обозрение, 2022.
- Фанайлова Елена. *Балтийский дневник. Зная 7* (2008): 103–112. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2008/7/baltijskij-dnevnik.html> (дата обращения: 07.09.2024).
- Фанайлова Елена. *Лена и люди*. Москва: Новое издательство, 2011. URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#21> (дата обращения: 07.09.2024).
- Фанайлова Елена. «... Они опять за свой Афганистан». *Новое литературное обозрение* 4 (2003): 111–114. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html> (дата обращения: 22. 09. 2024)

REFERENCES

- Fanajlova Elena. *Baltijskij dnevnik. Znamya 7* (2008): 103–112. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2008/7/baltijskij-dnevnik.html>
- Fanajlova Elena. *Lena i lyudi*. Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2011. URL: <https://www.vavilon.ru/texts/fanailova9.html#21>
- Fanajlova Elena. «...Oni opyat' za svoj Afganistan». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2003): 111–114. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/oni-opyat-za-svoj-afganistan-2.html>
- Goralik Linor. «O "Baltijskom dnevnike" Eleny Fanajlovoj». <<http://www.openspace.ru/literature/events/details/2084/page2>> 07.09.2024.
- Kuzmin Dmitrij. «Postkonceptualizm. Kak by nabroski k monografii». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4/50 (2001): 459–476. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/dossier>
- Lesazh Alen-Rene. *Hromoj bes*. Moskva: Azbuka-klassika, 2017.
- Lekhciev Vitalij. «Eksponirovanie i issledovanie, ili chto proiskhodit s subektom v novejshej dokumental'noj poezii: Mark Novak i drugie». *Novoe literaturnoe obozrenie* 2 (2018): 229–250. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/eksponirovanie-i-issledovanie-ili-chto-proishodit-s-subektom-v-novejshej-dokumentalnoj-poezii.html>
- Lipoveckij Mark. «Elena Fanajlova: eros nasiliya». *Cirk "Olimp" +TV 36/69* (2021). URL: <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/1034/elena-fanailova-eros-nasiliya>
- Lipoveckij Mark. «Negativ negativnoj identichnosti. Politika subektivnosti v poezii Eleny Fanajlovoj». *Vozduh 2* (2010): 168–177. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/>
- Podlubnova Yuliya. «K mame s nebritymi nogami: 'novaya iskrennost' v epohu metamoderna». *Znamya 2*. (2023): 178–188. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2023/2/k-mame-s-nebritymi-nogami-novaya-iskrennost-v-epohu-metamoderna.html>
- Rutten Ellen. *Iskrennost' posle kommunizma. Kul'turnaya istoriya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Vasyakina Oksana. *Veter yarosti*. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2019.

Карина Разухина

ОД БАЛТИЧКОГ ДНЕВНИКА ЈЕЛЕНЕ ФАНАЈЛОВЕ ДО ВЕТРА ГНЕВА ОКСАНЕ
ВАСЈАКИНЕ: АУТОБИОГРАФИЗАМ И ГЛАСОВИ ДРУГИХ

Резиме

У чланку се пореди и анализирају текстови двеју савремених песникиња руског говорног подручја — Јелене Фанајлове и Оксане Васјакине. На материјалу циклуса *Балтички дневник* (2008) и *Ветар гнева* (2019) Васјакине разматрамо индивидуалне поетике две песникиње из угла дискурса, као и посебно место субјекта у песничком изразу. У поезији

Васјакине и Фанајлове субјекат се налази на месту учвршћивања идеолошких наратива, који на различите начине покушавају да наметну субјекту модел понашања. Положај лирског субјекта Фанајлове налик је на функционисање субјекта у поезији *dosiroetny*: он често приписује себи говор других, али се не саживљава с њим у потпуности, откривајући дистанцу између свог и туђег видокруга помоћу очигледне етичке оцене и политичког геста, чувајући у себи ирганизациону функцију. Лирски субјект у поезији Васјакине изразито је аутофиционалан, једнак биографском аутору. Биографско искуство омогућава сујекту да упија у себе гласове других, брише границу између личног и колективног.

Кључне речи: нова искреност, аутобиографизам, најновија рускојезична поезија, Ј. Фанајлова, О. Васјакина.

Юлия Валиева

Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского
jouliali@gmail.com

Iuliia Valieva

Saint Petersburg State University (Saint-Petersburg)
Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky
jouliali@gmail.com

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ИЗУЧЕНИЯ
И ПУБЛИКАЦИИ ДАНИИЛА ХАРМСА В 1960-е ГОДЫ:
ПАМЯТИ АНАТОЛИЯ АЛЕКСАНДРОВА*

UNKNOWN PAGES FROM THE 1960s RESEARCH AND
PUBLICATION OF WORKS BY DANIIL KHARMS:
IN MEMORIAM OF ANATOLII ALEKSANDROV

Статья посвящена историку русской литературы, обэриутоведу Анатолию Анатольевичу Александрову (1934–1994), автору-составителю первого в СССР однотомника Д. Хармса *Полет в небеса* (1988), сборника произведений обэриутов *Ванна Архимеда* (1991); рассматривается его деятельность по изучению и публикации творчества Д. Хармса в 1960-е годы. Материалом статьи служит переписка А. Александрова с издательствами и исследователями (из архивов Санкт-Петербурга и Москвы). Указываются некоторые несостоявшиеся публикации Д. Хармса 1960-х гг. В источниково-ведческом ключе рассматривается статья А. Александрова «Ignavia» (1968). Статья имеет источниковедческий, историко-культурный и библиографический характер.

Ключевые слова: Даниил Хармс, ОБЭРИУ, Анатолий Александров.

The activities of Anatoly Anatolyevich Aleksandrov (1934–1994), one of the earliest experts on OBERIU, who examined and published D. Kharms's writings in the 1960s, are covered in the article. Letters from A. Alexandrov to scholars and publishing houses discovered in St. Petersburg and Moscow archives serve as the primary source for this article. In addition, the article highlights several D. Kharms's unreleased works from the 1960s. The 1968 paper "Ignavia" by A. Alexandrov is examined from the standpoint of source studies. The article uses a bibliographical, historical-cultural, and source-studies approach.

Keywords: Daniil Kharms, the OBERIU, Anatoly Aleksandrov.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01177, <https://rscf.ru/project/24-28-01177/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

«Он занимался тем, что считал нужным и важным — Хармсом, Заболоцким... — и только сейчас выясняется, как его работа ценна».

(Я. Гордин)¹

1. От Заболоцкого к Хармсу. День поэзии 1965

Источник, без которого не обходится ни одно исследование обзриутов — *Воспоминания о Заболоцком* (1-е издание — 1977 г., составители: Е. В. Заболоцкая и А. В. Македонов; 2-е изд. — 1984 г., составители: те же и Н. Н. Заболоцкий). История подготовки этого сборника затянулась на несколько десятилетий, за это время его изначальный план и структура претерпели изменения. Имя Анатолия Александрова в числе его составителей не значится², но за 15 лет до выхода 1-го издания, именно он, тогда аспирант первого курса ИРЛИ РАН Пушкинского Дома³ (зачисленный по реферату о Заболоцком), был инициатором создания посвященного поэту сборника, в который предлагал включить мемуарные и литературоведческие материалы. 18-м ноября 1962 г. датирована корреспонденция А. Александрова сразу к нескольким адресатам о необходимости такого издания.

Так, в письме к литературоведу Н. Л. Степанову Александров излагает свои представления о плане книги, ее составе и возможной тематической разработке, с распределением тем между потенциальными авторами:

«Уважаемый Николай Леонидович!

Обращаюсь к Вам как к ленинградцу и к одному из ближайших друзей Н. А. Заболоцкого. <...>

В мою будущую диссертацию⁴ творчество Н. А. Заболоцкого войдёт лишь одной стороной — поэмами 30-х годов, но со временем, я думаю, мне удастся более всесторонне осветить путь поэта.

Сейчас, как позволяет мне время, я собираю материалы о Н. А. Заболоцком. Перечитывая его стихотворения и слушая сегодняшний день поэзии, я всё больше утверждаюсь в том (а Вы, Николай Леонидович, вероятно, ощущаете глубже меня), что необходимо выпустить сборник, посвященный Н. А. Заболоцкому.

1 ЦГАЛИ. Ф. 683. Оп. 1. №22. Л. 17. Выписка из протокола бюро секции критики и литературоведения 26 ноября 1987 г. Приемное дело А. Александрова в Союз писателей.

2 Имя А. А. Александрова упоминается в очерке И. Бахтерева «Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ)», построенном как ответ на вопрос исследователя: «Знакома ли вам фамилия Гарфункель? — спросил Анатолий Александров, литературовед, не раз озадачивавший меня вопросами о забытых поэтах или живописцах первого послеволюционного десятилетия» (Заболоцкий 1977: 55).

3 А. А. Александров окончил в 1958 г. историко-филологический факультет Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена по специальности «русский язык, литература и история». Участвовал в издании факультетской студенческой стенной газеты *Литфронт Литфака* (1956), выступив в ней с критикой соцреализма. В 1962–1965 гг. учился в очной аспирантуре Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии Наук СССР, защитив кандидатскую диссертацию в 1969 г.

4 См.: (Александров 1969).

К этому обязывает память поэта.

Свои соображения я изложил А. И. Гитовичу. Он посоветовал мне обратиться к Вам и Н. К. Чуковскому.

Этот сборник может быть составлен в продолжении традиций подобных сборников, скажем, сборники, посвященные памяти Маяковского, Багрицкого или самые последние — Луговскому, Саянову.

А можно составить и в нарушение традиций, поскольку поэт не традиционный.

Как я представляю себе корпус сборника?

Главным редактором могли бы быть Вы или Н. К. Чуковский. Я мог бы написать статью о Н. А. Заболоцком раннего периода (до появления “Столбцов”). “Заболоцкий в редакции журнала ‘Ёж’ — ‘Чиж’” — очень интересная тема, в которой будут фигурировать такие имена, как Шварц и Олейников, мог бы написать, если его уговорить, И. Андроников. О Заболоцком 30-х годов — Н. Тихонов или Н. К. Чуковский. Можно найти человека, который сумел бы осветить жизнь и работу Н. А. Заболоцкого в лагере. “Заболоцкий как переводчик” — эту тему можно предложить В. Вильмунту. Вы располагаете ценнейшими сведениями о последних годах жизни поэта. Есть еще интересные темы: поэзия Н. Заболоцкого и наука, Н. Заболоцкий и Грузия, Заболоцкий и живопись — мне известен человек, который сможет написать очень интересную статью на последнюю тему.

В сборник можно было бы включить неизвестные стихотворения Н. А. Заболоцкого и библиографию критических статей о его творчестве⁵.

Та же дата стоит под письмом Александрова к Е. В. Заболоцкой с вопросами источниковедческого характера:

«<...> Уважаемая Екатерина Васильевна, позвольте мне задать Вам несколько вопросов и простите мне их бесцеремонность. Ведь бесцеремонность, как тень, всегда сопутствует вопросам.

1. В неоконченной автобиографии Николай Алексеевич писал об “объемистой тетради плохих стихов”, написанных в период обучения в институте. Где находится эта тетрадь и можно ли снять с нее копию?
2. Вообще, где сосредоточен архив поэта, его библиотека?
3. В статье “Статьи ‘Правды’ открывают нам глаза”, излагающей выступления поэта на весенней дискуссии о формализме в 1936 году и напечатанной в “Литературном Ленинграде” (1 апреля 1936 г.), есть следующее место: “После ‘Торжества земледелия’ я написал ряд поэм⁶ и книгу стихов о природе. Каждая из этих вещей имеет свои достоинства и свои недостатки, но поскольку эти вещи еще не опубликованы, говорить о них я не буду”.

О каких же поэмах говорил Николай Алексеевич? Ведь во “Второй книге” помещен только “Людейников”. Поймите меня правильно, Екатерина Васильевна, со слов Александра Ильича Гитовича, мне известно завещание Н. А. Заболоцкого, но речь идет не о нарушении его воли, а о необходимом для меня как исследователя ясности.

⁵ РГАЛИ. Ф. 3112. Оп. 1. №57. Л. 1–1 об. Письмо А. А. Александрова Н. Л. Степанову. 18 ноября 1962 г. Машинопись, подпись поставлена от руки. В завершении письма Александров сообщает: «Письмо похожего содержания я отправил Н. К. Чуковскому» (л. 1об).

⁶ См.: (Александров 1966).

4. Не могли бы Вы назвать родственников Николая Алексеевича? Кто в Ленинграде, из живущих сейчас, часто общался с Николаем Алексеевичем, был его приятелем?»⁷.

В течение первых же двух месяцев Александровым было получено согласие Николая Чуковского⁸, Ираклия Андроникова⁹, Миколы Бажана¹⁰, Николая Тихонова (с оговоркой о сроках)¹¹ предоставить для сборника свои мемуары, однако реализовать задуманное тогда не удалось.

В начале 1966 г. перспектива издания сборника о Заболоцком появилась. В ответном письме к Н. Степанову Александров выражает готовность взять на себя архивные разыскания о ранней поэзии Заболоцкого («Ваше предложение помочь в собирании материалов для сборн<ика> о Н. А. Заболоцком считаю высокой честью. <...>. Если Вы не возражаете, я попытаюсь собрать материалы о Заболоцком в период его студенчества. М. б., удастся напасть на свежий материал»¹²), делясь сведениями о своих пушкинодомских находках, среди которых — стихотворения Хармса:

«Посылаю Вам стихотворение Н. А. “Восстание”. Попытаюсь его опубликовать в *Русской литературе*¹³, но твердой уверенности в успехе — нет.

⁷ Из письма А. А. Александрова Е. В. Заболоцкой от 18.11.1962 г. (РГАЛИ. Ф. 1494. Оп. 3. № 230. Л. 1–2. Машинопись).

⁸ Из письма Н. К. Чуковского А. А. Александрову от 22.11.1962 г.: «Прекрасна тема Вашей диссертации, прекрасен Ваш замысел — издать сборник памяти Заболоцкого. Я давно уже пишу о нем воспоминания, и много уже написал и охотно отдал бы в затеваемый Вами сборник. Но где издать этот сборник? Вы знаете? Я, например, не знаю.

В этом и заключается главная трудность. Если Вам известно, как обойти ее — действуйте. А я буду Вам помогать — насколько это в моих силах» (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 196. Л. 1).

⁹ Из письма И. Л. Андроникова А. А. Александрову от 15.12.1962 г.: «Считаю для себя честью принять участие в сборнике воспоминаний, посвященных Николаю Алексеевичу Заболоцкому, которого знал в пору, когда работал в “Еже” и в “Чиже“, а позже — в Москве, начиная с 1946 года. Не знаю, много ли напишу или мало — это вопрос будущего. Но пока что знаю одно: напишу» (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 145. Л. 1).

¹⁰ Из письма Миколы Бажана А. А. Александрову от 8.12.1962 г.: «Для меня и имя, и память, и поэзия Николая Алексеевича Заболоцкого — дороги, драгоценны, непреходящи. Чем смогу, тем постараюсь помочь Вам в Вашем нужном и важном начинании. Не знаю, будет ли это проза. Может быть, в стихах легче мне выразить мои мысли и мои чувства <...> по отношению к Николаю Заболоцкому» (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 147. Л. 1).

¹¹ Из письма Н. Тихонова А. А. Александрову от 18.12.1962 г.: «Конечно, этот сборник, заключающий неизвестные стихи поэта, высказывания современников — писателей, критические отзвывы, может быть интересным.

Что касается моего личного участия в сборнике, то тут есть некоторое обстоятельство, которое заключается в том, что я работаю сейчас над книгой рассказов о писателях-современниках. <...> до мая я не могу даже думать приступить к работе над сборником. И тут нельзя изменить никаких сроков.

Вот и судите сами, как быть? Буду рад получить Ваши соображения по этому вопросу» (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 192. Л. 1).

¹² Из письма А. А. Александрова Н. Степанову от 11.01.1966 г. (РГАЛИ. Ф. 3112. Оп. 1. № 57. Л. 3 об).

¹³ Статья вышла в свет: (Александров 1966). Высказанные Александровым во вступительной статье наблюдения о фрагментарности как конструктивном элементе композиции, характерном для произведений Заболоцкого, Хармса и Введенского второй половины 1920-х гг. дали начало исследованиям общеобэриутской поэтики.

Через 2–3 недели я вышлю Вам еще несколько произведений Д. И. (проза и стихотворения).

В рукописном отделе Пушкинского Дома хранится 4 стихотвор<ения> Даниила Хармса.

“Выходит Мария...” (напеч. в “ДП.”)

“Искушение” (Вы его получили).

“Фокусы”

“Пожар” (2 варианта)¹⁴.

Сокращение в круглых скобках в приведенной выше цитате («напеч. в “ДП.”») говорило о том заделе, который у него уже имелся: в сборнике *День поэзии 1965* Ленинградского отделения издательства «Советский писатель» Александровым были опубликованы 2 стихотворения Д. Хармса: «Выходит Мария, отвесив поклон...» и «Подруга»¹⁵. Это было первое посмертное издание «взрослых» произведений Хармса.

В фонде издательства сохранился наборный экземпляр альманаха, согласно которому в подборку с названием «Три стихотворения Даниила Хармса» должен был также войти текст «Смерть воина» («Часы стучат...»), известный как «Смерть дикого воина»¹⁶; на этом последнем этапе предпечатной подготовки он был вычеркнут. В наборном экземпляре текст

¹⁴ Из письма А. А. Александрова Н. Степанову 11.01.1966 г. (РГАЛИ. Ф. 3112. Оп. 1. № 57. Л. 3. От руки). Справа от двух последних названий написано: «Вышлю Вам через 2–3 нед.».

¹⁵ Впоследствии Александров исправил свою ошибку, допущенную при публикации в *День поэзии 1965* стихотворения «Выходит Мария, отвесив поклон...»: «в 16-й и 29-й (последней) строчках напечатано “бурое небо”, но в рукописи Хармса читается “бурное небо”» (Александров 1980: 74) и пояснил, что его оригинал находился в Рукописном отделе ИРЛИ, а стихотворения «Подруга» — в собрании Я. С. Друскина. (Александров 1992: 350). Возможно, источник ошибки — машинописная копия этого стихотворения, отложившаяся в фонде В. Н. Петрова: Хармс Даниил. «Выходит Мария, отвесив поклон...» (РО ИРЛИ РАН. Ф. 809. № 106. Л. 23–24). Формат ½ А4. Под стихотворением пояснение без подписи: «Переписано с автографа, хранящегося в отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом). В автографе пунктуация отсутствует» (Л. 24). Опубликованный в *День поэзии 1965* текст сходен с этой копией, в которой допущена та же ошибка в эпитете: «бурое небо» вместо «бурное» (строки «да бурое небо торчит потолок», «да в бурое небо кидает глаза»).

¹⁶ Впервые стихотворение «Смерть дикого воина» напечатано Дж. Гибианом (Kharms 1974: 258), с некоторыми неточностями по сравнению с автографом Д. Хармса из фонда Я. С. Друскина (ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 1. № 200), в том числе: в 16-й и 17-й строках — «и в солнце шар» вместо «и в солнца шар»; в 21-й строке «мигая небу грозят» вместо «мечами небу грозят». Те же ошибки при публикации стихотворения в сб. *Полёт в небеса* были указаны в рец.: (Кобринский, Мейлах 1990: 84). Обратим внимание, что данные отступления от оригинала характерны для машинописной копии этого стихотворения из фонда Д. Е. Максимова, входящей в подборку Д. Хармса, с пометой «Собственность Т. Ю. Хмельницкой» (ОР РНБ. Ф. 1136. Оп. 3. № 112. Л. 13–14). Видимо, этот список и стал источником указанных версий. Впервые в СССР стихотворение напечатано В. Эрлем в самиздатском журнале *Транспонанс* (Вокруг Хармса 1984: 128–129). Несмотря на утверждение публикатора, что «Здесь оно дается в истинном виде» (Вокруг Хармса 1984: 129), приведенный в *Транспонансе* текст отличается от оригинала расстановкой знаков препинания и не соблюдением принципа большой буквы в начале всех строк вне зависимости от синтаксиса.

«Смерть воина» прерывается после 5-й строфы, лист с окончанием (строфы 7–12) отсутствует. Была произведена и другая редакторская правка: даты под стихами ограничили годом написания, сняв указания на месяц и день. Коснулась рука редактора и вступительной статьи Александрова, один абзац был полностью сокращен:

«В первом <стихотворении “Выходит Мария, отвесив поклон...” — Ю. В.> рассказывается о мимолетном, чуть ли не бытовом эпизоде, но события — внешняя сторона стихотворения. Оно о любви и разлуке, о грусти. Резкое смещение точек зрения говорит о большой экспрессивности поэтического чувства. Изяществом и совершенством веет от стихотворения “Подруга”, в котором поэт одновременно обращается к женщине и статуе Музы. Последнее — “Смерть воина” — балладная импровизация на тему человеческой судьбы»¹⁷.

В Оглавлении сборника материалы каждого раздела перечислены не в порядке их следования, а по алфавиту персоналий, поэтому «Александров А.» и «Хармс Д.» оказались в разных частях списка. В размещенном на суперобложке перечне авторов ни имя Хармса, ни публикатора не указаны.

В автобиографии 1987 г. для вступления в ЛО Союза писателей Александров пояснял свой «поворот в сторону» Хармса:

«Изучая в рукописном отделе автографы Заболоцкого, я обнаружил неизвестные мне произведения Даниила Хармса. Творчество этого писателя и его окружения захватило меня. Я погрузился в изучение рукописного наследия Заболоцкого, Введенского, Хармса, сохранившегося в государственных и — большей частью — в личных собраниях, познакомился с людьми, хорошо знавшими погибших писателей, сделал попытку литературоведчески осмыслить открывшийся художественный пласт»¹⁸.

Несмотря на появление стихотворений Хармса в *Дне поэзии 1965*, «публикации произведений обэриутов проходили в журналах с трудом»¹⁹. В 1965–1966 гг. Александров получил письма с отказами из редакций *Вопросов литературы*, *Нового мира*, журнала *Москва*, еженедельника *Литературная Россия*. Неготовность журналов представить на своих страницах обэриутскую поэтику мотивировалась формальными причинами и опасением читательской реакции:

«Вскоре после получения Вашей интересной статьи о Хармсе, в которой есть и человек, и время, в которое он жил, я подготовила для Вас отрицатель-

¹⁷ ЦГАЛИ. Ф. 344. Оп. 3. №442. Л. 346. Редакторская правка произведена синими и черными чернилами; вычеркивания — черными. Кем было принято решение о сокращении стихотворения, у нас сведений нет. В вышедшем сборнике *День поэзии 1965* его редактором указан Г. В. Пагирев. Гриф с подписью (черные чернила) «В набор Г. Пагирев 17.VI.65» стоит и на титульном листе наборного экземпляра. Поэт-фронтовик Глеб Валентинович Пагирев (1914–1986) работал старшим редактором издательства «Советский писатель» с 1960 г. по 1967 г.

¹⁸ ЦГАЛИ. Ф. 683. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 7.

¹⁹ Там же.

ный ответ. В нашем журнале для нее, к сожалению, не нашлось места. Наш отдел работает по строгому плану и если бы мы оставили Вашу статью у себя, до нее не скоро бы дошла очередь.

В одном Вы правы. По крайней мере “ударь раз” было. Но это значило лишь то, что Ваш мяч передали на то поле, где им могут играть» (На бланке журнала *Москва*, 31 августа 1965 г.)²⁰;

«К сожалению, мы вряд ли сможем опубликовать Вашу статью. При довольно ограниченной “площади”, которой располагает наш отдел в каждом номере и при неотложной задаче — освещать современный литературный процесс, мы не можем отдать более ½ печатного листа даже такому яркому, но уже отдаленному от нас явлению, как Д. Хармс.

Но не хотелось бы отказываться и от самой идеи *разговора* (слово зачеркнуто, надписано: выступления) о Хармсе. Может быть, Вы могли бы, «привязавшись» к вышедшим «детским» (кавычки — зачеркнуты) стихам Хармса, написать рецензию на них и повести там более широкий разговор?» (на бланке журнала *Новый мир*, 15 ноября 1965 г.)²¹;

«...предложенная Вами публикация Хармса не подходит для “Литературной России”. Причина одна: присланные Вами стихи, на наш взгляд, не могут быть интересны широкому читательскому кругу и не создадут у него правильного представления²² об этом интересном и своеобразном поэте. Они были бы, безусловно, на месте в сборнике Хармса, но для самостоятельной публикации не подходят» (на бланке еженедельника *Литературная Россия*, 29 сентября 1966 г.)²³.

2. Литературная газета. Неизданное

Продолжая весной 1966 г. переписку с Н. Л. Степановым, Александров отправлял ему для ознакомления списки с произведений Хармса (в том числе, прозаических) «в обмен» на тексты Председателя Земного Шара:

«Рад, что не забыли мою просьбу. Для меня — Хлебников — моя судьба²⁴. Посылаю Вам рассказы Даниила Ивановича из цикла “Случаи” и сюиту из “Голубой тетради” (записной тетради). Сюита — композиция из разбросанных по тетради записей.

²⁰ ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 199. Л. 1. Из письма А. Александрову старшего литературного редактора отдела критики журнала *Москва*.

²¹ ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 199. Л. 3. Из письма А. Александрову старшего редактора отдела критики журнала *Новый мир*.

²² Подчеркнуто черными чернилами, на полях стоит знак вопроса.

²³ ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 199. Л. 4. Из ответа А. Александрову отдела критики еженедельника *Литературная Россия*.

²⁴ На вопрос анкеты самиздатского журнала *Обводный канал* «Когда Вы по-настоящему открыли для себя Хлебникова?», А. Александров ответил: «В седьмом классе, в 1949 г., в холодные времена, когда громили не только стихи Велимира, я стал читать их. Но и сейчас, когда утекло много воды с тех пор, а я многое узнал и понял, не могу сказать, что “по-настоящему открыл Хлебникова”. Он необозрим как простор слова, числа и сна» (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1 № 62. Л. 2).

Извините за несовсем чистые листы — уж очень им пришлось попутешествовать.

Стихи Хармса — вышлю или передам позднее»²⁵.

За полгода до выхода в *Литературной газете*²⁶ 22 ноября 1967 года знаменательной подборки обэриутской прозы Д. И. со вступительной заметкой В. Шкловского «О цветных снах» Александрову был адресован назидательный ответ литературного консультанта «поискать в старых журналах и сборниках лучшие произведения Д. Хармса»:

«К сожалению, присланные Вами миниатюры, показали нам не особенно удачными для первой публикации Хармса в *Литературной газете*. Нам кажется, что представить читателям этого писателя надо более значительными и интересными произведениями. Нестрашно, если они были опубликованы раньше (вплоть до тридцатых годов), ведь для многих наших читателей это уже история.

Советуем Вам поискать в старых журналах и сборниках лучшие произведения Д. Хармса и прислать нам»²⁷.

О том, что публикация состоялась, хотя и с заменой его вступительной статьи, А. Александрову сообщили постфактум, спустя 3 недели после события:

«Поздравляем Вас с Хармсом.

Для нашего отдела это была большая и трудная победа. <...>

Я понимаю, что Вы хотели бы предварить публикацию своей врезкой. Но поймите нас правильно: мы обратились к авторитету Шкловского с единственной целью — “пробить” материал. Думаю, что теперь будет легче: можете смело ссылаться на *Литературку*.

Гонорар Вам выслан — обязательно выпейте рюмку за несчастных сатириков из “Клуба 12 стульев”, не пожалевших живота своего во имя настоящей литературы.

Еще раз благодарю за предоставление произведений Хармса. Будете в Москве — непременно заходите»²⁸.

Из этого письма за подписью И. Сулова, заместителя заведующего отделом фельетонов и юмора, датированного 11 декабря 1967 г., можно заключить, что изначально вступительная заметка была написана Александровым, но для прохождения текстов в печать редакция решила прибегнуть к имени В. Шкловского, не уведомив об этом публикатора.

²⁵ Из письма А. Александрова Н. Л. Степанову от 24.05.1966 г. (РГАЛИ. Ф. 3112. Оп. 1. № 57. Л. 4).

²⁶ Здесь опубликованы: Д. Хармс «Сказка» («— Вот, сказал Ваня...»), «Тюк!» и 4 миниатюры из цикла «Анекдоты из жизни Пушкина» («Пушкин был поэтом и все что-то писал...», «Как известно, у Пушкина никогда не росла борода...», «Однажды Петрушевский сломал часы...», «Пушкин любил кидаться камнями...»).

²⁷ ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 199. Л. 7. Из ответа литературного консультанта отдела юмора и фельетонов *Литературной газеты* от 14 апреля 1967 г.

²⁸ ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 199. Л. 10.

В августе 1968 г. *Литературная газета* приветствовала предложенные Александровым для издания материалы Хармса (в том числе, из цикла *Случаи*), словами: «Новая встреча с Хармсом — новая радость. Мы все в отделе — в восторге. Но... поможет ли это публикации. Мы будем стараться изо всех сил»²⁹.

В том же году публикация *Случаев* готовилась в *Материалах XXIII научной студенческой конференции. Humaniora* Тартуского государственного университета. Составитель сборника — Г. Г. Суперфин, в редколлегию входили: Л. А. Аболдуева, В. И. Беззубов, Б. М. Гаспаров, Ю. М. Лотман, З. Г. Минц (ответственный секретарь). Сборник получил разрешение тартуской цензуры, и был подписан в печать в апреле 1968 г., тиражом 500 экземпляров. Однако издание не вышло. Из Оглавления машинописного макета³⁰ следует, что в сборнике был запланирован раздел «Материалы к творческой биографии Н. А. Заболоцкого», включавший в себя статью А. Александрова «Н. А. Заболоцкий и “Объединение реального искусства”», статью А. Кухаржовского³¹ «Н. Заболоцкий и Д. Хармс. Проблема обыденного и действительного» и подготовленную А. Александровым публикацию «Даниил Хармс. Случаи».

Переписка Г. Суперфина с Александровым раскрывает некоторые детали содержания этого раздела:

«Теперь о Вашей работе: в сб. пошли восемь случаев, статья, а в приложение — перечень всех случаев³². Кроме того, в виду многих всем известных обстоятельств, пришлось ввести сопроводительный материал полуохрнительного содержания, как то: общее название этого раздела — “Из материалов к творческой биографии раннего Н. А. Заболоцкого”³³, статья некоего

²⁹ Письмо А. Александрову от 29 августа 1968 г. за подписью И. Сулова, зам. зав. Отделом фельетонов и юмора *Литературной газеты*. (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 199. Л. 12). Публикация состоялась: *Литературная газета*. 13.11.1968. Здесь напечатаны в публ. А. Александрова: Д. Хармс «Пьеса» («Шашкин (стоя посредине сцены)...»), «Из записной книжки» («Старичок чесался обеими руками...», «Из паровозной трубы шел пар...», «Хвилищевский ел клюкву...», «Было слышно, как собака обнюхивала дверь...», «...Из коробки вышли какие-то пузыри...», «Один толстый человек придумал способ похудеть...»), «Симфония № 2» («Антон Михайлович плюнул...»). А также в публ. В. Глоцера: Д. Хармс «Лиса и петух» (стихотворение для Детского календаря на 1942 г.).

³⁰ Благодарю Г. Г. Суперфина за информацию об этом сборнике. Ценные сведения о его подготовке и структуре содержатся в статье: (Кузовкина 2023: 38–46). Здесь же полностью приведено оглавление (С. 41–43).

³¹ По предположению Г. Г. Суперфина, под этим именем — Ю. М. Лотман (см.: Кузовкина 2023: 43).

³² Впервые полностью цикл *Случаи* был напечатан в самиздатском машинописном «Избранном» Д. Хармса (1977), подготовленном Валерием Абрамкиным. В советской печати были опубликованы 12 миниатюр из этого цикла.

³³ Узнав о решении редколлегии представить Н. Заболоцкого центральной фигурой обэриутского раздела, Я. С. Друскин, хранивший после гибели Д. Хармса его архив, в письме к сестре высказался негативно: «Я сказал, что буду только рад, если они <Лотманы> будут упоминать и публиковать Введ<енского> и Х<армса>., меня возмущает не это, а заголовок: “материалы к творчеству Забол<оцкого>”, не Х<армс> материал для Заб<олоцкого>, а Заб<олоцкий> материал для Х<армса>. Ещё они сказали, что менять

Кухоржевского³⁴ “Хармс и Заболоцкий”, и от редакции. Действительно, весь этот материал необходим, хотя, как Вы, очевидно, догадываетесь, не я был инициатором его введения. Итак, во вторник все уйдет в типографию (это самый ранний срок), а в середине апреля выйдет тираж (предположительно 500 экз., цена — около двух руб., поскольку 500 с лишним стр. весьма во многом интересного содержания).

<...> кое-какие случаи отданы в университетскую газетку³⁵, дай Бог, что будут там напечатаны (с указанием, что публикация Ваша), а также отдана сцена суда из “Елки” (то же можно посоветовать и ей) с некоторым гнусным предисловьем вроде “беспощадной” критики и проч. Но этот газетный жанр очень уж подходит к содержанию обереутскому, так что вместе они очень приятно смотрятся <...>»³⁶.

По всей видимости, *Случаи* Хармса задержаны цензурой не были. В статье Т. Кузовкиной приведены в переводе с эстонского «карточки с замечаниями» цензора: «Миниатюра Д. Хармса “Пушкин и Гоголь” (можно оставить)»; «Миниатюры Д. Хармса (анекдоты о Пушкине) можно оставить» (Кузовкина 2023: 44).

Ю. М. Лотман и З. Г. Минц причину невыхода студенческого сборника объясняли, как можно заключить из фрагментов протоколов допроса по делу арестованного в 1973 г. Г. Суперфина (Кузовкина 2023), запретом Главлита на публикацию материалов, касающихся Н. Гумилева, и отказ составителя сборника идти на компромисс³⁷.

3. Игнавия

В 1968 г. в Праге были опубликованы статьи А. Александрова «ОБЭ-РИУ. Предварительные заметки» и «Ignavia». Обе статьи были для своего времени новаторскими: как по своим источникам, так и концептуально. Обозначенные в них аспекты поэтики Хармса — жизнотворчество, театрализация ранних выступлений, деиерархизация жанров, принцип предметности, диалогичность поэзии, автобиографизм, мировоззренческое род-

заглавие поздно, но если я запрещаю печатать X<армса>, они выкинут его. Я подумаю, завтра надо дать ответ» (Из письма Я. С. Друскина Л. С. Друскиной (РО РНБ. Ф. 1232. Оп. 2. № 637. Л. 24–24 об.). На одном сдвоенном листке с письмом от 6.VI. На полях простым карандашом ошибочно надписан 1974 год).

³⁴ В письме написание этой фамилии отличается от данного в Оглавлении сборника.

³⁵ Четыре миниатюры Хармса были напечатаны на эстонском языке в газете *Sirp ja vasar*. 24.01.1969: 7.

³⁶ ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 190. Письмо А. Александрову от Г. Суперфина Г. 22 марта 1968 г. Машинопись. Дата и подпись от руки. *Елка* — пьеса А. Введенского *Елка у Ивановых*. В «портфеле редколлегии» находилась подготовленная М. Мейлахом публикация фрагментов пьесы (Кузовкина 2023: 38). См. также: (Мейлах 2014; Мейлах 2018: 670–688).

³⁷ Нежелательными для Гублита материалами были, по словам З. Г. Минц, «письма Гумилева к Ларисе Рейснер дореволюционного периода» (Кузовкина 2023: 45), а согласно Ю. М. Лотману, — фрагменты из переписки Ахматовой и Гумилева 1914–1915 г. («...цензор предложила мне исключить из сборника указанную переписку. <...> я предложил Суперфину переделать сборник, а он обиделся на меня. Таким образом сборник оказался незаконченным и в печать не вышел» (Кузовкина 2023: 44–45).

ство с немецким экспрессионизмом — определили векторы дальнейших исследований.

Организатором сотрудничества с чехословацкими журналами выступил переводчик Вацлав Данек (Václav Daněk):

«Дорогой Анатолий,
обнимаю и посылаю искренний привет!
<...>

А теперь к делу:

1) В журнале *Иностранная литература* (это пражский журнал) <я> договорился <о публикации> Хармса с твоей статьей о нем и с моим переводом его стихов и прозы. В статье нужно сказать о <бо> всем и о пьесе. Надо написать и выслать ее до конца октября этого года. Статью лучше писать как эссе приблизительно на 10 страниц.

После возврата редакторши Л. Душковой³⁸ из Москвы в Прагу (в начале июня) получишь <ь> ты официальный заказ на эту работу.

Журнал *Русская литература* (теоретический журнал) заинтересован в том, чтобы ты написал большую статью о ОБЭРИУ. Адрес твой я отдал главредктору Зд. Матгаузеру. Заказ получишь ты на этих днях.

Если ты будешь <ь> согласен с этим, эти две работы стали бы основой двух книг: 1) Даниил Хармс — произведения — с твоей вступительной статьей и моими переводами. 2) ОБЭРИУ — только твоя работа с иллюстрациями стихов в теоретической библиотечке DISK издательства “Свет Совету”.

Я говорил об этом на редколлегии издательства и был уполномочен тебе об этом написать. Что ты на это скажешь? Пришли ответ через Влашека³⁹. Статья может быть на 60–100 страниц включительно приложений. Если книгу выпускают в году 1969, надо сдать статью в марте следующего года.

Всё»⁴⁰.

Несмотря на скромный подзаголовок «предварительные заметки», статья «ОБЭРИУ...» (на русском языке, в *Československá rusistica*) вводила обширный, неизвестный ранее фактографический материал по истории группы, ее теоретическому манифестированию и эстетике: уточнялись расшифровка аббревиатуры названия, круг участников; на основе записных книжек Хармса и газетных рецензий реконструировалась хронология коллективных поэтических чтений и театрализованных выступлений 1925–1930 гг.; были приведены фрагменты Декларации ОБЭРИУ, колоритные образцы обэриутских текстов (в том числе, предисловие Хармса к будущему читателю и рецензенту его неизданной книги *Управление вещей. Стихи малодоступные*, программа вечера «Василий Обэриутов», мемуары Игоря Бахтерева *В лавке старьевщика*), дающие представление о формах и языке самопозиционирования ОБЭРИУ, а, следовательно, «художественной сущности» этого явления.

³⁸ Имеется в виду профессор Зденек Матгаузер.

³⁹ Поэт, переводчик с польского Josef Влашек.

⁴⁰ Из письма Вацлава Данека А. Александрову. Прага, 23 мая 1967 (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 213. Л. 2–2 об.). Приводится с сохранением языковых особенностей оригинала.

Эссе А. Александрова «Ignavia», напечатанное на чешском языке в журнале *Světová Literatura*, сочетало в себе элементы беллетризации и литературоведческого анализа, являясь по сути эскизом литературной биографии Хармса. Как видно из процитированного выше письма, формат эссе был задан издательством. В силу языкового барьера, эта работа Александрова осталась закрытой для русского читателя, и впервые обнародованные в ней тексты — произведения Хармса, его записные книжки, *Разговоры* Л. Липавского, воспоминания Вс. Петрова, комментарии и философские записки Я. Друскина, — впоследствии «открывались» вновь и без ссылок на этот источник.

Статья сопровождалась публикацией в переводе на чешский В. Данека 10 произведений Хармса, написанных с 1927 по 1941 г., составляющих своего рода избранное в миниатюре. Это стихотворения: [1.] «Искушение» (Посвящено К. С. Малевичу), [2.] «выходит Мария отвесив поклон...», [3.] «Я ключом укокал пана...», [4.] «Горох тебе в спину...»⁴¹, [5.] «Неизвестной Наташе», [6.] «Шел Петров однажды в лес...»⁴², [7.] «Злое собрание неверных»⁴³, [8.] «Я долго смотрел на зелёные деревья...», [9.] миниатюры «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония.» (из цикла «Случаи»), [10.] «Реабилитация». Из этой подборки ранее было опубликовано только стихотворение «выходит Мария отвесив поклон...» (*День поэзии 1965*).

На завершающем этапе подготовки редколлегия нашла возможным расширить обзориутский раздел и обратилась к Александрову с просьбой о составлении материала о А. Введенском⁴⁴, и название «Ignavia» стало общим для 2-х частей, хотя в смысловом плане оно относится к Хармсу:

«Мы только <что> решили включить в этот 4-й номер журнала к стихам Хармса также стихи А. В. <...> Очень прошу тебя согласиться с этим. Переводы Х. и В. должен я отдать в печать в конце февраля. Срок есть небольшой, но я убежден, что успеешь? Успеем! <...>»⁴⁵.

Остановимся на некоторых концептуальных аспектах этой статьи на основе текста авторизованной машинописи «Ignavia»⁴⁶, датированной «осень 1967 г.», включающей в себя только повествование о Хармсе.

⁴¹ Дата стихотворения «Горох тебе в спину...» в *Světová Literatura* отличается месяцем от принятой: 1934, 23 января (ledna); в Хармс ПСС — 1934, 23 декабря.

⁴² В переводе «Шел Петров однажды в лес...» изменены фамилии персонажей: вместо Петров — Serebrov, вместо Бергсон — Stejn.

⁴³ Стихотворения «Злое собрание неверных» включено Л. С. Друскиной в подборку «чинарских текстов» к статье (Друскин 1989). Дата этого стихотворения в *Světová Literatura* отличается годом от общепринятой: 17 января (ledna) 1937; в Хармс ПСС — 17 января 1930.

⁴⁴ Полный текст напечатанной в *Světová Literatura* статьи А. Александрова состоит из двух частей: 1. Charms. 2. Vveděnskij. Из произведений А. Введенского (в переводе В. Данека) в публикацию вошли: «Разговор об отсутствии поэзии» и «Разговор о воспоминании событий» (из «Некоторое количество разговоров»), пьеса *Помец*, «Элегия», отрывки из «Серой тетради».

⁴⁵ Из письма Вацлава Данека А. Александрову. Прага, 23.11.1967 г. (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. №:213. Л. 4).

⁴⁶ Александров А. А. «Ignavia. Статья о Д. И. Хармсе». 22 л. (ОР РНБ Ф. 1232. Оп. 2. № 799). Л. 1–21 — авториз. машинопись с правкой; л. 22 — автограф. 1967. Формат А4. Имя

В оригинале статья посвящена Я. С. Друскину («Дорогому Якову Семеновичу — вдохновителю и одному из героев этой вещи. Автор. А. А.»⁴⁷) и относится к периоду тесного взаимодействия с ним молодых филологов-обэриутоведов. Именно Я. С. Друскину принадлежит (квази) религиозно-философское понятие «игнавия», означающее определенное жизненное состояние.

Концепция «игнавии» разрабатывалась Друскиным в период нач. 1940-х — 1970-е гг. Об этапах ее формирования можно судить по его записям разных лет, сделанных на карточках (близких по размеру библиотечным), имеющим общее название *Философские заметки «Ignavia»*. Наиболее ранние из них относятся к 1945 г. и связаны с процессом самоанализа пережитого пограничного состояния сознания во время ленинградской блокады, затем безвозвратной потери своего друга Даниила Хармса, потребностью в вербализации и осмыслении произошедшего для сохранения своей самости.

Построенные на антиномии, определения «игнавия» передают состояние экзистенциального кризиса человека, осознающего свое творческое бессилие и страдающего от невозможности его преодолеть, при этом вариативностью определений подчеркивается несводимость этого понятия к однозначной формулировке. Через концепт «игнавия» Я. С. Друскин в беседах с Александровым и в письмах-пояснениях к нему в 1960-е гг. давал свое истолкование позднего творчества Хармса и внутренних, эзотерических причин гибели писателя, возвращаясь в воспоминаниях к эпизоду середины 1930-х гг.:

«В ночь с 20 на 21 августа 1935⁴⁸ я возвращался с Д. И. от Т. Всю дорогу мы говорили о банкротстве и опустошенности. Банкротство — религиозная категория. У Д. И. она завершилась: “зажечь беду вокруг себя”. Некоторое следствие или знак банкротства — то, что мы впоследствии назвали игнавией.

Игнавия буквально значит вялость, недостаток энергии; затем трусость, малодушие. Третье значение здесь не подходит, игнавия скорее трусливая смелость или смелая трусость; не подходит и четвертое, т. к. игнавия малодушие от сильного желания отсутствующей силы духа; но сильное желание уже сила духа. Не подходит и первое и второе»⁴⁹.

Второй абзац этой цитаты (с небольшими синтаксическими изменениями и написанием *ignavia* латиницей) приведен на последнем, рукописном, листе (л. 22) русскоязычного⁵⁰ оригинала статьи Александрова и подписан

автора и заглавие написаны от руки черными чернилами, заглавие подчеркнуто синим карандашом.

⁴⁷ В чешском переводе посвящение отсутствует.

⁴⁸ Цифра «5» написана черной ручкой поверх цифры «6».

⁴⁹ Друскин Я. С. Заметки о Данииле Хармсе и Александре Введенском, написанные для А. А. Александрова. (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 96. Л. 12). Небольшой листок, чуть больше библиотечной карточки, оборван по нижнему краю. Голубые чернила. Курсив наш. — Ю. В.

⁵⁰ В чешский текст эта цитата не вошла.

«Философ» (под этим именем выведен Я. С. Друскин). В основном тексте статьи (л. 1–21) цитаты из «Философских заметок» оформлены как фрагменты «разговоров» и даны близко к источнику:

«Хармс вспомнил Философа. Полулежа на диване, Философ курил, размышляя вслух: “Ignavia” — мерзкая пустота или пустая мерзость. Я читаю и мне интересно, но я уже чувствую, как сейчас подступит и уже подступает ОНО, и все станет неинтересным. Что это? Ignavia? Или состояние точки, затерянной в пустом пространстве? Или нулевой истины? Или предвечерняя тоска? Или тоска по Абсолюту? Я хочу понять, но как понять то, что лишает меня всякого понимания?

Ах, если бы эти люди, стоящие в очередях и зевающие в окнах задумались: зачем они? Может быть, тогда их охватила бы такая Великая Ignavia, какую не знал и сам философ:

“Мое видение, ничего не видящее, никем не видимое, затерявшееся в абсолютной пустоте”» (А. Александров «Игнавия») ⁵¹.

Ср. из «Философских заметок» Я. Друскина:

«Вот я что-то читаю и мне это интересно. Но я знаю, вернее чувствую: вот сейчас приблизится, уже приближается ОНО и книга которую я читаю и все станет неинтересным. Это не игнавия, может ее родственница.

И еще другое ОНО: ощущение точки затерянной в пустом пространстве. Еще я называю это мировым или космическим провинциализмом» ⁵²;

«Игнавия — мое видение без меня, видящего, мое видение ничего не видящее, никем не видимое, затерявшееся в абсолютной пустоте. Но это уже не игнавия, скорее состояние истины нулевой степени или точки, затерянной в пустом пространстве — ОНО» ⁵³.

Друскин объяснял семантику мотивов зла и насилия в творчестве Хармса конца 1930-х гг. через формулу «зажечь беду вокруг себя» ⁵⁴. Поводом для такой трактовки стали, по всей видимости, обнаруженные им маргиналии Хармса на полях брошюры *Искатель непрестанной молитвы или сборник изречений и примеров из книг Священного Писания и Сочинений богомудрых подвижников благочестия о непрестанной молитве* (Собрал Игумен Тихон. Издание 3-е Саровской пустыни. Москва: Типо-Литография И. Ефимова. Большая Якиманка, собственный дом, 1904) ⁵⁵. Ее название вместе с номером страницы с цитатой Друскин сообщил Александрову

⁵¹ ОР РНБ Ф. 1232. Оп. 2. № 799. Л. 1–3.

⁵² Друскин Я. С. «Ignavia». Философские заметки (ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 2. № 245. Л. 63 об. Дата: 1945).

⁵³ Там же. Л. 6.

⁵⁴ Впервые рассуждения Друскина на эту тему приведены в тезисах доклада А. Александрова и М. Мейлаха «Творчество Д. Хармса» на XXII научной студенческой конференции (1967) в форме объемной цитаты из анонимного источника («Один из друзей Хармса вспоминает...»); позднее были опубликованы в очерке «Чинари» — см. (Друскин 1989).

⁵⁵ Возможно, эта книга была взята в библиотеке, на обложке стоит библиотечный шифр.

в записке. Действительно, следующие строки подчеркнуты красным карандашом, а на полях справа и слева отмечены двойным очеркиванием⁵⁶:

«Надо беду зажечь вокруг себя... Внутренность свою надобно уязвлять и тревожить, чтоб не уснуть...

Что значит *зажечь беду вокруг себя*? Это глубокое чувство опасности своего положения и опасности крайней, от коей нет иного спасения, как в Господе Иисусе Христе... Сие чувство и будет гнать нас к Господу и заставит непрестанно вопиять: *Господи, помилуй!* Помоги! Защити!.. оно было у всех святых и никогда их не оставляло (См. письм. О христ. жизни ч. I, стр. 5, 7, 8)» (Стр. 37)⁵⁷.

Александров, восприняв концепцию Друскина, завершает свое эссе отсылкой к этому источнику:

«Последняя книга, которую читал Хармс перед исчезновением, была “Искатель непрестанной молитвы”. Там, на 37 странице дважды подчеркнuto красным карандашом: ... “Зажечь беду вокруг себя” — Вот что мне надо, сказал Хармс, — оградить себя бедой от жизни. *И беда пришла*»⁵⁸.

То, что отличает исследовательскую манеру Александрова, — это поиск психологических мотивировок сюжетов и персонажей *Случаев* («о людях, у которых испарилась душа. Точнее, не родилась. О злобных недочеловеках, беспощадных и неуничтожимых, как насекомые...») и, в целом, абсурдистики Хармса⁵⁹. Состоянию «игнавии» дается объяснение: «Ясно, что нет будущего»; «Тоска, словно шприцем, высасывала из тела жизнь. Ты становился легким и ненужным»; «Обрывались связи с друзьями»⁶⁰; «...тягостно быть одиноким. Хармс отошел от окна. — Сентиментально, а потому глупо...»⁶¹.

⁵⁶ Заметим, что в брошюре красным карандашом отчеркнуты и другие высказывания.

⁵⁷ «Бисеры Божии из творений Еп. Феофана о молитве». Текст приводится нами в новой орфографии. — Ю. В.

⁵⁸ ОР РНБ Ф. 1232. Оп. 2. № 799. Л. 21. Последнее предложение приписано от руки.

⁵⁹ Такой подход виделся Я. Друскиным упрощением: «...интерес у А. к Хармсу психологическо-сентиментальный или ноуменальный? Видит ли он второй план его жизни и творчества или только переживает, сочувствует, жалеет его и себя?» (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. №96. Л. 6 об.).

⁶⁰ Я. Друскин критически отнесся к этому утверждению. Из его заметок: «В Ignavia Александров пишет, что связи с друзьями прекратились — не по его вине. Снова: бедный Д. И., друзья бросали его. Кто бросал? С Липавским обычно хотя бы раз в неделю он встречался: или он у них, или они у него. С Введенским, когда он приезжал, встречался. С Олейниковым до его ареста встречался, со мною — по крайней мере 2, а то и 3 и 4 раза в неделю <...>»

Хармса бросили друзья, поэтому он пришел к “зажечь беду вокруг себя”. На самом деле наоборот: последующее определяет предыдущее. Потому что ему предопределено было зажечь беду вокруг себя, поэтому ненужные связи рвались <...>» (ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. №96. Л. 6.).

⁶¹ Ср.: «Известно, что обэриуты в своем манифесте выступали против “эмоций”, “переживаний” в поэзии. <...> Надо полагать, что выступая против “эмоции”, поэты имели в виду сентиментальное, наивно эгоистическое творчество <...>. Обэриуты склонялись к поэзии, стоящей над личностью, к поэзии мыслящей» (Александров 1969: 142).

Для Александра приемы беллетризации были, наряду с литературоведческими методами, инструментами исследования, фокусируя внимание на аспекте психологии творчества: тайне воплощения автора в персонаж («Даниил Хармс понял: пришла *ignavia*. И может быть, Великая *Ignavia*. Когда она появлялась, он растворялся в ней, исчезал, а на его стул, злобно вертя головой, усаживался один из тех, кого Хармс описал в “Случаях”...») (л. 1–2)).

В таком жизнетворческом (эзотерическом) ракурсе рассмотрены в эссе стихотворение «Я долго смотрел на зелёные деревья...», повесть *Старуха* и миниатюра «Реабилитация».

Если Я. Друскин прочитывал в стихотворении «Я долго смотрел на зелёные деревья...» (2 августа 1937 г.)⁶² «классическое описание одной из форм игнавии, — “Одной из форм” — потому что она многообразна, хотя всегда одна и та же»⁶³, то Александров услышал в нем «заклинательную силу» на преодоление игнавии:

«Он вспомнил, как в Детском Селе года четыре назад, когда он проводил лето у тетки, ему удалось околдовать *ignavi*-ю и изгнать ее. Он написал тогда стихотворение “Я долго смотрел на зеленые деревья...” А дальше? Хармс поймал себя на том, что повторил строчку раз десять. Продолжения он не помнил. Тогда Хармс решил написать новое заклинание. <...> Нет, надо найти то стихотворение. Прочсть его несколько раз и “во мне заберется интенсивная жизнь”⁶⁴»⁶⁵.

Заметим, что приведенный выше фрагмент имеет своим источником записи Хармса на обороте листа с автографом этого стихотворения (из архива Я. Друскина), в том числе, зачеркнутые строчки («Двух слов запомнить не могу / Такая память! / Такую память / Не пожелал бы я врагу»), что говорит о детальном знакомстве Александра с рукописью при подготовке публикации и его интересе к самой ситуации порождения текста.

Полагаю, что стихотворение «Я долго смотрел на зелёные деревья...» стало для Александра ключом к пониманию аксиологии позднего творчества писателя («Нередко его стихи выглядят записью мгновенного состояния души. В рассказах и стихах он преодолевал ужас, ждал чуда»⁶⁶) и трактовке им псевдонима «Хармс» через заключенную в нем жизнетворческую установку:

«В жизни писателя с горькой полнотой сбылось пророчество псевдонима, избранного в юности. <...> *Harm* — *причинять вред, страдания души*,

⁶² Стихотворение «Я долго смотрел на зелёные деревья...» вошло в состав самиздатского машинописного *Избранного* Д. Хармса, подготовленного В. Абрамкиным (1977); приведено Л. С. Друскиной в подборке «чинарских текстов» к статье (Друскин 1989), а также А. Александровым в *День поэзии 1986*. В переводе на английский Р. Милнер-Гулланда опубликовано в *Modern Poetry in Translation* 6 (1970).

⁶³ ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 2. № 245. Л. 75.

⁶⁴ Последняя строка стихотворения «Я долго смотрел на зелёные деревья...»: «И я проснусь, и во мне заберётся интенсивная жизнь...».

⁶⁵ ОР РНБ Ф. 1232. Оп. 2. № 799. Л. 5.

⁶⁶ ОР РНБ Ф. 1232. Оп. 2. № 799. Л. 14.

сердечные раны (английский). Мы увидим дальше, как этот псевдоним раскрылся в жизни и смерти Хармса»⁶⁷;

«Он умер в Крестах в феврале 1942 года. Так экзистенциально раскрылся псевдоним этого замечательного христианина: вредить, но не другим, а себе, мучить себя самого, принять беду»⁶⁸.

В чешском переводе статьи идея Александрова о совмещении в семантике псевдонима значений страдания и оберега (чародейства), наделения его магической функцией была сопровождается отсылкой к этимологии предполагаемых английских слов-источников⁶⁹:

«V angličtině Charms (psáno harms) jsou křivdy, ublížení, muka, rány, jízvy. Ale Charms (psáno charms a čteno čárms) jsou čáry, kouzla, půvaby a ve starém slovníku i ptačí zpěvy. Charms kouzelník. Charms píseň ptáků vezdejšího světa.» (Alexandrov 1968: 170)

В повести Хармса *Старуха* (июнь 1939 г.) Александров видел отображение «процесс<a> разрушения гармонии», атмосферу, напоминающую рассказы Кафки, — жизненную стадию, по степени нагнетания *игнавии* предшествующую трагическому финалу. Несмотря на то, что текст повести еще не был напечатан, в статье была обозначена, в том числе, через сопоставление с пьесой *Елизавета Бам* (1927), одна из важнейших у Хармса, общая для этих произведений, но по-разному в них воплощенная тема: преследования невинного человека, приписывания ему вины и его невозможности доказать свою невинность: «...если в “Елизавете Бам” энергичная смена фрагментов, фейерверк клоунады смягчают мрачное звучание пьесы, то в “Старухе” взят глубокий и чистый аккорд безнадежности»⁷⁰.

Отметим, что в 1969 г. А. Александров предпринял попытку опубликовать *Старуху* в журнале *Новый мир*, но получил отказ. В письме за подписью заместителя главного редактора журнала В. Я. Лакшина говорилось:

«Уважаемый Анатолий Анатольевич!

Очень сожалею, но повесть Ю. Хармса “Старуха” не подойдет для *Нового мира*. Даже несмотря на Ваше толковое предисловие, она выглядела бы

⁶⁷ ОР РНБ Ф. 1232. Оп. 2. № 799. Л. 15. Курсив наш. — Ю. В.

⁶⁸ Там же. Л. 22. Подчеркивание автора.

⁶⁹ Расшифровку Александровым псевдонима Хармса см. также в его комментарии: (Александров 1980: 66; 1993: 200). Любопытно, что авторы рецензии на сб. *Полёт в небеса*, критикуя объяснение псевдонима Хармса Александровым, приводят его же трактовку из эссе *Ignavia*, ср.: «...в основе псевдонима лежит английское harm со значением “беда, скорбь, печаль”, что согласуется, в частности, с отмеченной Хармсом в последние годы жизни фразой в книге выдержек из “Добротолубия” — “Зажечь беду вокруг себя...” Английское слово получило оформление “Хармс” либо действительно в контаминации с английским же charms (в этом случае интересна глубинная этимологическая мотивировка последнего, возводимая к заклинанию, первоначально — к пению) <...>» (Кобринский, Мейлах 1990: 82).

⁷⁰ ОР РНБ Ф. 1232. Оп. 2. № 799. Л. 18.

несколько странно на наших страницах. Ей место — в книге Хармса, буде такая состоится»⁷¹.

В эссе «Ignavia» опубликован полный текст миниатюры «Реабилитация» (10 июня 1941 г.)⁷², наиболее радикально выражающей характерные для позднего творчества Хармса мотивы насилия. Согласно исследовательской концепции Александрова, это произведение контекстуально взаимосвязано с детским стихотворением «Веселый старичок»⁷³, в свою очередь представляющим сквозь призму «взрослого» зловещим гротеском. Интерференция между «взрослым», абсурдистским, и «детским» дискурсами демонстрируется Александровым методом литературного бриколажа: обыгрывая мотивы миниатюры «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония», в которой присутствуют детские персонажи («Тут же невдалеке носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая, толстенякая мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену» (Хармс ПСС 2: 358–359)), исследователь моделирует ситуацию порождения текста, когда автор, Хармс, превращается в свой хохочущий персонаж. Этот смоделиро-

⁷¹ РГАЛИ. Ф. 1702. Оп. 9. № 316. Л. 3. Письмо датировано 1 июля 1969 г. Машинопись, на бланке журнала. Инициал имени Хармса в письме из редакции ошибочно написан: «Ю.». В примечаниях к подготовленной Александровым (но не вышедшей) книге Д. Хармса (1994) первой публикацией повести указан самиздатский сборник *Избранное* (1977), сделанный В. Абрамкиным. Первое в СССР официальное издание повести Д. Хармса «Старуха» состоялось в 4-м номере журнала *Новый мир* за 1988 г. (публикация В. Глоцера). В том же 1988 году повесть была напечатана в составе однотомника Д. Хармса *Полёт в небеса*. Книга была сдана в набор 4 марта, а подписана в печать 29 сентября. В Примечаниях, тем не менее, ссылка на Глоцера уже была дана.

⁷² Джордж Гибиан, перечисляя источники сделанных им переводов Хармса на английский, указывает, что перевел миниатюру «Реабилитация» с чешской версии из *Světová Literatura* (Gibian 1971: 208).

⁷³ Впервые: *Чиж*. 6 (1940): 20. В рецензии Б. Юдина «Грюх-грюх!» (*Крокодил*. 4 (1963), 10 февр.: 9) на подготовленный Л. К. Чуковской сб. стихов Д. Хармса *Игра* (1962), первый из вышедших после реабилитации писателя, включенное в его состав стихотворение «Веселый старичок» было приведено как аргумент, почему такие книги для детей издавать не надо. Выбор Александровым этого стихотворения в качестве ключевого в жизнетворческой линии эссе может быть мотивирован стремлением автора защитить переиздание детских книг Хармса от негативной критики.

Убежденность А. Александрова в значимости работы Хармса в детской литературе «и в биографическом отношении и в творческом» (Александров 1992: 352) обусловила его подход к составлению избранного Д. Хармса *Полёт в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма* (1988): наряду с обэриутскими текстами, не печатавшимися при жизни автора, были включены произведения для детей, одно из которых дало название сборнику. В кругу обэриутоведов данный подход нашел не только сторонников, но и противников, аргументы последних сводились к следующему: «...“детское” творчество Хармса и “взрослое” лежат в совершенно различных плоскостях: писавшиеся для заработка детские произведения имеют мало отношения к тому, что он считал делом своей жизни и чем занимался без всяких надежд на публикацию» (Кобринский, Мейлах 1990: 81). Резко негативные отзывы о подготовленной Александровым первой в СССР книге Д. Хармса со стороны М. Б. Мейлаха, издавшего совместно с В. Эрлем в том же 1988 г. в Бремене 4-й том *Собрания произведений Хармса*, этически выходили за рамки литературной критики (Мейлах 1991: 95–96; Мейлах 2018: 623, 651, 679 и др.) и стали поводом для отказа ряда изданий от сотрудничества с Александровым. О необъективности такой оценки см.: (Никитаев 1991).

ванный фикциональный текст помещен в эссе между миниатюрой «Реабилитация» и фрагментом стихотворения для детей:

«Что-то опять звякнуло позади него. Хармс вздрогнул и обернулся. Девочка с красными бантиками в косичках уронила ведерко, и на плиты тротуара высыпались мелкие металлические формочки. Тощая кривоногая женщина, наверное, мать, дернула девочку за руку: “Не зевай, дура!” Девочка заплакала. Неожиданно для себя Хармс повернулся и встал около ведерка. <...> “Хи-хи-хи, хо-хо-хо“, — сказал Хармс. Девочка медленно подняла на него заплаканные глаза, потом отвернулась и принялась собирать игрушки. Две формочки укатились на несколько шагов вперед. Хармс поднял их. “Буль-буль-буль“, — сказал он, ссыпая формочки с ладони в ведро. Девочка улыбнулась. Тогда Хармс встал на цыпочки и пропищал тоненьким голоском:

Жил на свете старичок
маленького роста,
и смеялся старичок
чрезвычайно просто:
хи-хи-хи,
да ха-ха-ха,
хо-хо-хо-
да буль-буль» (л. 20–21).

Такой авторский метод интерпретации (который можно назвать «фикциональным») позволяет Александрову определить подтекст этого стихотворения, семантику его звуковой фактуры: смех как исцеляющая, катарсическая сила.

Ignavia была признана Друскиным лучшей из написанных Александровым статей.

Обнародование Александровым обэриутских текстов в *Дне поэзии 1965, Русской литературе, Литературной газете* (1967, 1968), чехословацких журналах открыло дорогу переводам Д. Хармса на европейские языки, международным славистическим контактам. Отложившаяся в архиве Александрова корреспонденция, полученная им в эти годы от иностранных коллег, говорит о востребованности его публикаций, о его репутации эксперта. Атмосферу начала обэриутоведения передает письмо Александрову от Робина Милнер-Галланда:

«21/ II. 69
Дорогой Толя!
Извини меня за долгое молчание.

Я получил летом записку твою с некоторыми датами произведений Хармса и Введенского — спасибо. Но к тому же произошёл печальный (если не глупый) случай. Твою статью “Игнавия” взяли таможенники у моего брата на границе, так что я ее совсем не получил... Это с их стороны большое идиотство, поскольку если бы знали они, что эта статья — нужна мне в связи с моей научной работой, подтвержденной Министерством высшего образования, то наверное пустили бы брата передать ее мне. Но во всяком случае статья наверное уже напечатана, и смогу прочитать ее без труда. <...>

Наш ученый ежегодник по славистике, *Oxford Slavonic Papers*, собирается перепечатать декларацию ОБЭРИУ с моей комментарией⁷⁴; другой же наш ученый журнал, *Slavonic and East European Review* согласился либо перепечатать *Элегию*, либо принять более обширную статью об А. В. Я также начал переводить начерно Хармса; интересуется журнал *Modern Poetry in Translation*⁷⁵»⁷⁶.

Для самого Анатолия Александрова обэриутоведение было областью интеллектуальной свободы, нонконформизма в науке, о времени возвращения Хармса и его творческой личности он написал так: «...он всегда оставался и остается спутником духовных перемен в нашем беспокойном обществе...»; «он возвращался к нам как человек — миф, чудака, абсурдист, отвергший официоз во всех его видах» (Александров 1992: 349).

ЛИТЕРАТУРА

- Александров Анатолий. «[Даниил Хармс. Вступление к публикации]». *День поэзии 1965*: Сборник. Москва; Ленинград: Издательство «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1965: 290–291.
- Александров Анатолий. «Стихотворение Николая Заболоцкого “Восстание”». *Русская литература* 3 (1966): 190–193.
- Александров Анатолий. «ОБЭРИУ. Предварительные заметки». *Československá rusistika* 5 (1968): 296–303.
- Александров Анатолий Анатольевич. *Русская советская поэма 30-х годов (типология жанра)*. Дис. ... канд. филол. наук. Ленинград: Институт Русской Литературы (Пушкинский Дом), 1969.
- Александров Анатолий. «Материалы Д. И. Хармса в Рукописном Отделе Пушкинского Дома». *Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1978 год*. Ленинград: Наука, 1980: 64–79.
- Александров Анатолий (сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч.). *Ванна Архимеда: Сборник*. Ленинград: Художественная литература, 1991: 3–34.
- Александров Анатолий. «Об изданиях Даниила Хармса». *Вопросы литературы* 1 (1992): 349–355.
- Александров Анатолий. «Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде Всеволода Николаевича Петрова» (публ. А. А. Александрова). *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1993: 184–213.
- Александров Анатолий, Мейлах Михаил. «Творчество Д. Хармса». *Материалы XXII научной студенческой конференции*. Тарту, 1967: 101–104.
- Ванна Архимеда*: Сборник. Александров Анатолий (сост., подгот. текста, вступ.ст., примеч.). Ленинград: Художественная литература, 1991.
- «Вокруг Хармса. Публикация, предисловие и примечания Владимира Эрля». *Транспонанс* 21 (1984): 128–129.

⁷⁴ Milner-Gulland Robin. “«Left Art» in Leningrad: The OBERIU Declaration“. *Oxford Slavonic Papers*. 3 (1970): 65–74.

⁷⁵ В журнале *Modern Poetry in Translation* (1970. № 6) напечатаны в переводе Р. Милнер-Галланда на английский язык (и с его биографической заметкой об авторе) 4 произведения Д. Хармса: «Пожар», «Я долго смотрел на зеленые деревья», «Смерть дикого воина» и драматический диалог между Николаем II и Александрой Федоровной.

⁷⁶ ЦГАЛИ. Ф. 678. Оп. 1. № 202. Л. 3–3 об. От руки. На почтовой бумаге The University of Sussex, School of European Studies.

- Дмитренко Алексей, Сажин Валерий (ред.). *Даниил Хармс гоазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма*. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2019.
- Друскин Яков. «Чинари» (публ. Л. Друскина). *Аврора* 6 (1989): 103–115.
- Заболоцкая Екатерина, Македонов Адриан (сост.). *Воспоминания о Заболоцком. Сборник*. Москва: Советский писатель, 1977.
- Заболоцкая Екатерина, Македонов Адриан, Заболоцкий Никита (сост.). *Воспоминания о Н. Заболоцком. Сборник*. 2-е изд., дополненное. Москва: Советский писатель, 1984.
- Искатель непрестанной молитвы или сборник изречений и примеров из книг Священного Писания и Сочинений богомудрых подвижников благочестия о непрестанной молитве*. Собрал Игумен Тихон. Издание 3-е Саровской пустыни. Москва: Типо-Литография И. Ефимова. Большая Якиманка, собственный дом, 1904.
- Кобринский Александр, Мейлах Михаил. «Неудачный спектакль». *Литературное обозрение* 9 (1990): 81–85.
- Кузовкина Татьяна. «Габриэль Суперфин в Тарту (1964–1970)». Розенблом Ольга, Кукуй Илья (сост.). «Быть тебе в каталожке...» *Сборник в честь 80-летия Габриэля Суперфина*. Франкфурт-на-Майне: Esterum Publishing, 2023: 27–53.
- Литературная газета* 13.11.1968.
- Мейлах Михаил. «Oberiutiana tartuensisa, или У истоков обэриутоведения: Тарту, 1965–1967». Киселева Любовь, Степанищева Татьяна (ред.). *Лотмановский сборник 4*. Москва: ОГИ, 2014: 627–644.
- Мейлах Михаил. *Поэзия и миф. Избранные статьи*. 2-е изд. Москва: Языки славянской культуры, 2018.
- Мейлах Михаил. «Продолжение спектакля». *Литературное обозрение* 10 (1991): 95–96.
- Никитаев Александр. «Ученым соседям». *Литературное обозрение* 4 (1991): 106–107.
- Хармс Даниил. *Игра*. Москва: Детский мир, 1962.
- Хармс Даниил. *Избранное*. Абрамкин Валерий (сост.). Москва, 1977. Самиздат.
- Хармс Даниил. *Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма*. Александров Анатолий Анатольевич (вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания). Ленинград: Советский писатель, 1988.
- Хармс ПСС — Хармс Даниил. *Полное собрание сочинений: В 5 т.* Сажин Валерий Николаевич (сост. и примеч.). Санкт-Петербург: Академический проект, 1999–2001.
- Хармс СП — Хармс Даниил. *Собрание произведений*. Мейлаха Михаил, Эрль Владимир (ред.). Bremen: K-Press, 1978–1988.
- Шкловский Виктор. «О цветных снах». *Литературная газета* 22.11.1967: 16.
- Юдин Б. «Трюх-трюх». *Крокодил* 4 (1963): 9.
- Alexandrov Anatolij. «Ignavia». *Světová Literatura* 6 (1968): 157–170.
- Kharmis Daniil/Хармс Даниил. *Избранное*. Gibian George (ed. and intr.). Würzburg: Jal-Verlag, 1974.
- Milner-Gulland Robin. «“Left Art” in Leningrad: The OBERIU Declaration». *Oxford Slavonic Papers* 3 (1970): 65–74.
- Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery. Selected works of Daniil Kharmis and Vvedensky*. Gibian George (ed. and intr.). Cornell University Press. Ithaca and London, 1971.
- Sirp ja vasar* 24.01.1969: 7.

REFERENCES

- Aleksandrov Anatolij. «[Daniil Harms. Vstuplenie k publikacii]». *Den' poezii 1965: Sbornik*. Moskva; Leningrad: Izdatel'stvo «Sovetskij pisatel'», Leningradskoe otdelenie, 1965: 290–291.
- Aleksandrov Anatolij. «Stihotvorenje Nikolaja Zabolockogo “Vosstanie”». *Russkaja literatura* 3 (1966): 190–193.
- Alexandrov Anatolij. «Ignavia». *Světová Literatura* 6 (1968): 157–170.
- Aleksandrov Anatolij. «OBERIU. Predvaritel'nye zametki». *Československá rusistika* 5 (1968): 296–303.

- Aleksandrov Anatolij. *Russkaja sovetskaja pojema 30-h godov (tipologija zhanra)*. Dis... kand. filol. nauk. Leningrad: Institut Russkoj Literatury (Pushkinskij Dom), 1969.
- Aleksandrov Anatolij. «Materialy D.I. Harmsa v Rukopisnom Otdela Pushkinskogo Doma». *Ezhegodnik Rukopisnogo Otdela Pushkinskogo Doma na 1978 god*. Leningrad: Nauka, 1980: 64–79.
- Aleksandrov Anatolij. «Ob izdanijah Daniila Harmsa». *Voprosy literatury* 1 (1992): 349–355.
- Aleksandrov Anatolij. «Materialy o Daniile Harmse i stihii ego v fonde Vsevoloda Nikolaevicha Petrova». Aleksandrov Anatolij (publ.). *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1990 god*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1993: 184–213.
- Aleksandrov Anatolij, Mejlah Mihail. «Tvorchestvo D. Harmsa». *Materialy XXII nauchnoj konferencii*. Tartu, 1967: 101–104.
- Dmitrenko Aleksej, Sazhin Valerij (red.). *Daniil Harms glazami sovremennikov*: Vospominanija. Dnevnik. Pis'ma. Sankt-Peterburg: Vita Nova, 2019.
- Druskin Jakov. «Chinari». Druskina Lidija (publ.). *Avrora* 6 (1989): 103–115.
- Harms Daniil. *Igra*. Moskva: Detskij mir, 1962.
- Harms Daniil *Izbrannoe*. Abramkin Valerij (sost.). Moskva, 1977. Samizdat
- Harms Daniil. *Polet v nebesa: Stihii. Proza. Drama. Pis'ma*. Aleksandrov Anatolij (vstupitel'naja stat'ja, sostavlenie, podgotovka teksta i primechanija). Leningrad: Sovetskij pisatel', 1988.
- Harms PSS — Harms Daniil. *Polnoe sobranie sochinenij*: V 5 t. Sazhin Valerij Nikolaevich (sost. i primech.). Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1999–2001.
- Harms SP — Harms Daniil. *Sobranie proizvedenij*. Mejlah Mihail, Erl' Vladimir (red.). Bremen: K-Press, 1978–1988.
- Iskatel' neprestannoj molitvy ili sbornik izrechenij i primerov iz knig Svjashhennogo Pisanija i Sochinenij bogomudryh podvizhnikov blagochestija o neprestannoj molitve*. Sobral Igu-men Tihon. Izdanie 3-e Sarovskoj pustyni. Moskva: Tipo-Litografija I. Efimova. Bol'shaja Jakimanka, sobstvennyj dom, 1904.
- Judin B. «Trjuh-trjuh». *Krokodil* 4 (1963): 9.
- Kharms Daniil / Хармс Даниил. *Избранное*. Gibian George (ed. and intr.). Würzburg: Jal-Verlag, 1974.
- Kobrinskij Aleksandr, Mejlah Mihail. «Neudachnyj spektakl'». *Literaturnoe obozrenie* 9 (1990): 81–85.
- Kuzovkina Tat'jana. «Gabrijel' Superfin v Tartu (1964–1970)». Rozenbljum Ol'ga, Kukuj Il'ja (sost.). «Byt' tebe v katalozhke...» *Sbornik v chest' 80-letija Gabrijelja Superfina*. Frankfurt-na-Majne: Esterum Publishing, 2023: 27–53.
- Literaturnaja gazeta* 13.11.1968.
- Mejlah Mihail. «Oberiutiana tartuensis, ili U istokov objeriutovedenija: Tartu, 1965–1967». Kiseleva Ljubov', Stepanishheva Tat'jana (red.). *Lotmanovskij sbornik* 4. Moskva: OGI, 2014: 627–644.
- Mejlah Mihail. *Pojezija i mif. Izbrannye stat'i*. 2-e izd. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2018.
- Mejlah Mihail. «Prodolzhenie spektaklja». *Literaturnoe obozrenie* 10 (1991): 95–96.
- Milner-Gulland Robin. «“Left Art” in Leningrad: The OBERIU Declaration». *Oxford Slavonic Papers* 3 (1970): 65–74.
- Nikitaev Aleksandr. «Uchenym sosedjam». *Literaturnoe obozrenie* 4 (1991): 106–107.
- Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery. Selected works of Daniil Kharms and Vvedensky*. Gibian George (ed. and intr.). Cornell University Press. Ithaca and London, 1971.
- Shklovskij Viktor. «O cvetnyh snah». *Literaturnaja gazeta* 22.11.1967: 16.
- Sirp ja vasar* 24.01.1969: 7.
- Vanna Arhimeda*: Sbornik. Aleksandrov Anatolija Anatol'evicha (sost., podgot. teksta, vstup.st., primech.). Leningrad: Hudozhestvennaja literatura, 1991: 3–34.
- «Vokrug Harmsa. Publikacija, predislovie i primechanija Vladimira Erlja». *Transponans* 21 (1984): 128–129.
- Zabolockaja Ekaterina, Makedonov Adrian, Zabolockij Nikita (sost.). *Vospominanija o N. Zabolockom*: Sbornik. 2-e izd., dopolnennoe. Moskva: Sovetskij pisatel', 1984.
- Zabolockaja Ekaterina, Makedonov Adrian (sost.). *Vospominanija o Zabolockom*: Sbornik. Moskva: Sovetskij pisatel', 1977.

Јулија Валијева

НЕПОЗНАТЕ СТРАНИЦЕ У ПРОУЧАВАЊУ И ОБЈАВЉИВАЊУ
ДАНИЛА ХАРМСА 1960-ИХ ГОДИНА:
У СЕЋАЊЕ НА АНАТОЛИЈА АЛЕКСАНДРОВИЧА

Резиме

Чланак је посвећен историчару руске књижевности који се бавио проучавањем обериута, Анатолију Анатолијевичу Александрову (1934–1994), приређивачу прве књиге Д. Хармса у СССР-у *Лей у небеса* (1988), зборника дела обериута *Када Архимеда* (1991); разматра се његово проучавање и објављивање опуса Д.

Хармса 1960-их година. Као материјал за чланак послужила је преписка А. Александрова са издавачима и истраживачима (из архива у Санкт Петербургу и Москви). Наводе се неке неостварене публикации Д. Хармса 1960-их година. У изворишном кључу се посматра чланак А. Александрова „Ignavia“ (1968). Чланак поседује изворишни, историјско-културни и библиографски карактер.

Кључне речи: Данил Хармс, ОБЕРИУ, Анатолиј Александров.

Яков Чечнёв

Институт мировой литературы Российской академии наук, Москва
ya.d.chechnev@yandex.ru

Yakov Chechnev

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow
ya.d.chechnev@yandex.ru

«БАЛЛАДА О ГОРЛИНКАХ» Б. ЛИВШИЦА
И О. МАНДЕЛЬШТАМА В КОНТЕКСТЕ ЗАКРЫТИЯ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»
(ОПЫТ КОММЕНТАРИЯ)¹

“THE BALLAD OF THE GORLINKI’S” BY V. LIVSHITS
AND O. MANDELSTAM IN THE CONTEXT
OF THE CLOSURE OF THE PUBLISHING HOUSE
“WORLD LITERATURE” (COMMENTARY EXPERIENCE)

Автор статьи рассматривает «Балладу о горлинках» Б. К. Лившица и О. Э. Мандельштама как реакцию поэтов на закрытие издательства «Всемирная литература». На основе архивных документов дается комментарий обстоятельств, связанных с закрытием горьковского проекта.

Ключевые слова: «Баллада о горлинках», О. Э. Мандельштам, Б. К. Лившиц, издательство «Всемирная литература», А. М. Горький, А. Н. Тихонов, И. И. Иванов.

The author of the article considers the “Ballad of the Turtledoves” by B. K. Livshits and O. E. Mandelstam as a reaction of the poets to the closure of the publishing house “World Literature”. On the basis of archival documents, a comment is given on the circumstances related to the closure of the Gorky project.

Keywords: “The Ballad of the Gorlinki”, O. E. Mandelstam, B. K. Livshits, publishing house “World Literature”, A. M. Gorky, A. N. Tikhonov, I. I. Ionov.

«Баллада о горлинках» — совместное стихотворение О. Э. Мандельштама и Б. К. Лившица, записанное последним в альманах *Чукоккала* и да-

¹ Побудительным мотивом к написанию настоящей статьи стала просьба В. Э. Молодякова принять участие в комментировании «Баллады о горлинках» для подготовленного им к печати собрания стихотворений Бенедикта Лившица.

тированное 25 декабря 1924 г.² Е. К. Лившиц так описывала историю создания произведения:

Это было у Мандельштамов, они снимали тогда две комнаты у чтицы Марадудиной. Было это уже поздно, ночью. Мы с Надей валялись в спальне на *супружеской* кровати и болтали, дверь была открыта, и нам было видно и слышно, как веселились наши мужья. Они ходили по комнате и сочиняли эту балладу, смеясь, перебивая друг друга, ища слова, меняя строки, рифмы, варианты, отмечая “сор”, все это наплывало одно на другое, и рождающаяся баллада словно качалась на этих ритмических волнах» (Лившиц 2019: 262–263).

«Балладу о горlinkках» следует рассматривать в контексте «домашнего творчества» горьковского издательства «Всемирная литература», к которому относятся: *Краткая история всемирной литературы от основания до сего дня* Е. И. Замятина, шуточный *Ежегодник Всемирной литературы*, драма в одном действии *Рука Всевышнего* издательство спасла А. И. Оношквич-Яцыны и М. Н. Рыжкиной, инсценировка «Ольга Николаевна и Людмила Павловна», рукописные альбомы В. А. Сутугиной, Р. В. Рурь, Д. С. Левина (на страницах последнего развернулся известный исследователям полилог о дровах), лирика Рыжкиной, адресованная М. Л. Лозинскому, и мн. др. (Замятин, 1981–1982; Кукушкина 2002; *Альбом Д. С. Левина* 2009; *Шуточная летопись* 2018; Любимова — Чечнёв 2023).

Появление большого количества художественных произведений шуточного характера было бы невозможно без особого «микrokлимата», сложившегося во «Всемирной литературе» в голодном и холодном «красном» Петрограде. Большинство сотрудников горьковского проекта принадлежали к одной культурной генерации. Они сохранили черты уклада дореволюционных кружков и творческих объединений, где не последнюю роль играло игровое начало.

Для сотрудников “Всемирки” <...> издательство стало средоточием духовной жизни с привычной творческой работой и выплатой гонораров, кругом старых друзей и знакомых, особой атмосферой подлинной увлеченности, взаимного уважения и дружбы... (*Шуточная летопись* 2018: 138)

Если перечисленные выше произведения относились к этапу становления и расцвету горьковского издательства, то «Баллада о горlinkках» посвящена его внезапному краху (ноябрь–декабрь 1924 г.), а именно — лишению автономии и «поглощению» Государственным издательством. Текст содержит множество намеков и реминисценций, связанных с обстоятельствами закрытия «Всемирной литературы» и участниками этого процесса, так много, что некоторые из них к 1970-м гг. стали непонятными, в том числе для самого владельца *Чукоккалы*: «Прошло всего полвека, но я успел позабыть подспудное значение многих стихов» (*Чукоккала* 1979: 236).

² Впервые опубликовано (Чукоккала 1979: 236–238); воспроизведение автографа (Чукоккала 1999: 196).

В критических изданиях произведений Мандельштама комментарии к «Балладе о горlinkках» отличаются лаконизмом, занимают до половины страницы. В дополнительном четвертом томе собрания сочинений поэта под редакцией Г. Струве, Н. Струве и Б. Филиппова 1981 г. воспроизведены примечания К. И. Чуковского (Мандельштам 1981: 190). В двухтомнике 1990 г. (составитель П. М. Нерлер) прокомментированы четыре момента в стихотворении (горlinkки, строчка «не нам кичиться этажом», выражение «царство Короленки» и фамилия Ионов) (Мандельштам 1990: 601). В полном собрании стихотворений в серии «Новая библиотека поэта» 1995 г. (составитель А. Г. Мец) — восемь (горlinkки, царство Короленки, Ионов, Гиз, Авессалом, два Александра, «не воду пьем» и envoi) (Мандельштам 1995: 665). Во втором томе четырехтомного собрания сочинений 1993–1999 гг. пояснения отсутствуют (Мандельштам 1993). В третьем (исправленном и дополненном) издании полного собрания сочинений в четырех томах (составитель А. Г. Мец) 2020 г. воспроизводятся толкования из книги 1995 г. (Мандельштам 2020: 643).

Документы издательства «Всемирная литература» позволяют взглянуть на «Балладу о горlinkках» в контексте истории горьковского проекта, а не индивидуальных писательских биографий Мандельштама и Лившица, и восстановить актуальный контекст, зашифрованные аллюзии, связанные с действующими лицами и обстоятельствами, сопровождавшими процесс закрытия первого в советской России специализированного издательства.

Известно, что многие литераторы Петрограда в послереволюционный период сотрудничали со «Всемирной литературой». В их числе были Мандельштам и Лившиц. Первый опубликовал в журнале *Современный Запад* перевод «Оды нескольким людям» французского писателя-реалиста Ж. Дюамеля (Дюамель 1923), трудился над книгами, которые, однако, вышли уже после закрытия издательства, но в учрежденной им серии «Новости иностранной литературы»³ в 1925 г. Среди них: сборник рассказов А. Барбюса (Барбюс 1925), избранные стихотворения немецкого писателя и журналиста М. Бартеля *Завоюем мир!* (Бартель 1925), романы Ж. Имана *Марсельский буржуа* (Иман 1925) и Ж. Ромена *Обороты* (Ромен 1925-2), пьеса последнего *Кромдейр-Старый* (Ромен 1925-1).

В период сотрудничества Лившица с издательством «Всемирная литература» увидели свет в его переводе четыре романа французских писателей — П. Амп *Искатели золота*, вторая книга *Песни песней* (Амп 1924-1; Амп 1925-1), Р. Аркоса *Злые годы (1914–1917)* (Аркос 1924), Ж. д'Эсма *Красные боги* (Эсм 1924) — и два тома под его редакцией: первая книга *Песни песней* и *Лилльские ткачи* П. Амп (Амп 1924-2; Амп 1924-3). Другие книги, с которыми работал поэт, как и в случае с Мандельштамом, вышли позднее в серии «Новости иностранной литературы». Это переводы романов П. Амп *Труд на распутье* (Амп 1925-2), М. Кордэ *За кулисами войны: (дневник дикарки)* (Корде 1925-1), пьесы Р. Роллана *Любовь и смерть* (совместно

³ О сериях «Всемирной литературы» см.: *История книги* 1983: 219–223).

с А. Н. Горлиным) (Роллан 1925), а также роман Ш. Л. Филиппа *Дядюшка Пердри* (Филипп 1925) под редакцией Лившица.

Таким образом «Балладу о горлинках» написали сотрудники «Всемирной литературы», знакомые с его деятельностью и обстоятельствами его закрытия.

* * *

Баллада о горлинках

Восстал на царство Короленки
Ионов, Гиз, Авессалом:
— Литературы-вырожденки
Не признаем, не признаем!

Но не серебряные пенки,
Советского червонца лом,
И не бумажные керенки —
Мы только горлинки берем!

Кто упадет на четверенки?
(Двум Александрам тесен дом.)
Блондинки, рыжие, шатенки
Вздыхнут о ком, вздохнут о ком?

Кто будет мучиться в застенке,
Доставлен в Госиздат живьем?
Воздерживаюсь от оценки:
Мы только горлинки берем!

Гордятся патриотки-венки
Своим слабительным питьем —
С лица Всемирки-Современки
Не воду пьем, не воду пьем!

К чему нам различать оттенки?
Не нам кичиться этажом.
Нам — гусь, тебе — бульон и гренки, —
Мы только горлинки берем!

Envoi:

Князь Гиза, слышишь: к переменке
Поет бухгалтер соловьем:
«Кто на кредитки пялит зенки?»
«Мы только горлинки берем!»

Бенедикт Лившиц вместе
с О. Мандельштамом в ночь на
25.XII.1924⁴

⁴ Текст набран по автографу, воспроизведенному в альманахе *Чукоккала* (Чукоккала 1999: 196).

Царство Короленки — подразумевается издательство «Всемирная литература». Ассоциация с прозаиком, публицистом, общественным деятелем Владимиром Галактионовичем Короленко (1853-1921) могла возникнуть при сопоставлении неутомимой и самоотверженной редакторской деятельности писателя в журналах *Северный вестник* и *Русское богатство*, которую неоднократно отмечали современники, с таким же по характеру и намного превышающим объемы Короленко редакционным процессом горьковского проекта, во время которого требовалось не только сличать рукопись в оригинальном тексте, обращать внимание на композицию, стиль, лексику, строение фразы, но и успевать таким образом обработать громадное количество рукописей. В течение первого — «горьковского» — периода (конец 1918 — осень 1921 г.) редакционная работа «Всемирной литературы» велась очень широко и значительно превышала планы по выпуску книг. В Записке о деятельности издательства, приложенной к смете на второе полугодие 1919 г., отмечалось:

К июню месяцу Издательством сдано в набор по отделу Западной литературы свыше 500 печ<атных> листов, кроме того, в портфеле редакции имеется еще около 3 000 печ<атных> листов рукописного материала. Остальные намеченные к переводу книги почти все находятся в работе на руках переводчиков и редакторов.

(Архив А. М. Горького ИМЛИ РАН (далее — АГ).
Ф. А. Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 490)

В докладе 1920 г. читаем:

К 1 Марта 1920 г. в распоряжении Издательства имеется около 6000 печ<атных> листов переведенного с различных языков и проредактированного материала. К сожалению, преобладающее большинство этого материала не могло быть напечатано (АГ. КГ-изд 4-6-1. Л. 4).

Менее чем за год (с июня 1919 по март 1920) портфель «Всемирной литературы» увеличился вдвое, с 3000 до 6000 печатных листов рукописного материала. В отчете 1923 г. отмечался ежегодный средний приток манускриптов, балансировавший между 2500–3000 печатными листами (АГ. КГ-изд 4-2-1. [Л. 1]).

Ионов, Гиз — Илья Ионович Ионов (наст. фам. Бернштейн; 1887–1942), профессиональный революционер, издатель, поэт. До 1917 г. работал в издательстве «Прибой». Первый председатель правления издательства Петросовета. Редактор (с 70-го номера) научно-литературного и художественно-иллюстрированного журнала *Пламя* (начал издаваться с мая 1918 г.). Входил в редакционную коллегию ежемесячного журнала «Книга и революция» (начал выходить с 1 июля 1920 г.) (Трушкин 1992: 422). Шурин Г. Е. Зиновьева (женат на сестре Ионова З. И. Лилиной) (Ариас-Вихиль 2020: 381–382). Первый глава издательства Петросовета, с 1919 г. Петроградского отделения Государственного издательства (Госиздата, *Гиза*). Ионов сделал его крупной издающей организацией, по сути — отдельным книгоизда-

тельством, конкурирующим с Главным управлением Госиздата в Москве и пользующимся бóльшей свободой, нежели другие отделения Госиздата (Из архива Госиздата 2019: 14–40). На этом посту Ионов сосредоточил в своих руках подавляющее большинство печатных мощностей. Выступал за полную ликвидацию частных и кооперативных издательств; постоянно конфликтовал с писателями, издателями и художниками, включая А. М. Горького, А. А. Блока, К. И. Чуковского, А. Н. Бенуа и мн. др. (Молодяков 2009: 197–214). С ноября 1924 г. — заведующий Государственным издательством РСФСР, по его приказу была закрыта «Всемирная литература» (Иванова — Чечнёв 2022: 366–391). Наступление Иопова на Горького и его проекты — следствие разногласий писателя с Зиновьевым.

Отношения Зиновьева и Горького непоправимо испортились в 1918 г., когда писатель неоднократно выражал протест против стремления председателя Петросовета расправляться с интеллигенцией прямо на улицах, без суда и следствия. Многочисленные ходатайства Горького, адресованные Л. Б. Каменеву, Ф. Э. Дзержинскому и В. И. Ленину о защите «классовых врагов» через голову Зиновьева последнего категорически не устраивали, и он в меру сил интриговал, пользуясь доверием Ленина. Горький не упускал случая задеть Зиновьева (Горький 2007: 285). В. Ф. Ходасевич вспоминал: «Отношения Горького с Зиновьевым были плохи и с каждым днем ухудшались. Доходило до того, что Зиновьев устраивал у Горького обыски и грозился арестовать некоторых людей, к нему близких» (Ходасевич 1997: 154). Личные распри сказались и на положении «Всемирной литературы», формально подчиненной Петроградскому отделению Государственного издательства, но пользовавшейся правами автономии.

Разногласия между Петрогосиздатом и «Всемирной литературой» обострились в июле 1920 г., после ухода В. В. Воровского, оказывавшего протекцию Горькому, из руководства Госиздатом. Управление издательством разделилось

на две части — Главную редакционную коллегию, осуществлявшую идеологическое руководство и направлявшую всю деятельность Госиздата, и административно-хозяйственную часть, в компетенцию которой входили конкретные вопросы финансирования, производства, распространения изданий, кадров, транспорта и пр. (*История книги* 1983: 178).

Председателем Главной редакционной коллегии 16 июля 1920 г. назначен Н. Л. Мещеряков, административно-хозяйственной частью — С. М. Закс-Гладнев, еще один родственник Зиновьева (Закс был мужем сестры Зиновьева Л. А. Радомысльской) (Ариас-Вихиль 2020: 381–382). В его ведении находилась вся материально-техническая часть работы Госиздата, в частности, право выдавать дефицитную бумагу на печатание книг и деньги на содержание сотрудников и административного аппарата «Всемирной литературы». Закса, как и Зиновьева, задевали оценки Горького, который аттестовал его как «неинтеллигентного и неграмотного человека» (на подобные высказывания заведующий Госиздатом жаловался Ленину) (Горь-

кий 2007: 435). Непримируемая позиция Закса по отношению к Горькому привела к тому, что уже в октябре 1920 г. он был смещен со своей должности и назначен представителем Госиздата за границей. Руководство издательством сосредоточилось в руках Н. Л. Мещерякова.

После недолгой службы Закса (июль–октябрь), борьбу со «Всемирной литературой» возглавил Ионов — заведующий Петроградским отделением Госиздата. К 1923 г. в недрах Петрогосиздата созрел план реорганизации горьковского издательства с целью устранения конкурента.

То обстоятельство, что наряду с нашими (Петрогосиздата. — Я. Ч.) сериями иностранной художественной литературы существует особая серия той же литературы под особой маркой “Всемирная Литература”, в значительной степени препятствует делу установления в кругах покупателей определенного спроса на издаваемую Госиздатом литературу. Констатируется определенный регулярный спрос на “Всемирную Литературу”, как издание серийное, разбивающий спрос на нашу художественную литературу (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-35. Оп. 1. Д. 127. Л. 38).

Также допустима отмеченная исследователями каламбурная аллюзия *Гиза*-Госиздата и французского герцога Гиза (Мандельштам 2009: 719) — вероятно, Генриха I де Гиза, знакомого соавторам по романам А. Дюма-отца *Две Дианы* и *Гугенотской трилогии*, написанной совместно с Огюстом Маке (*Королева Марго*, *Графиня де Монсоро* и *Сорок пять*). Герцог де Гиз находился в оппозиции к королю Генриху III, боролся за французский престол, за что поплатился жизнью.

Авессалом — третий сын Давида от Маахи, дочери Фалмая, царя гесурского, умертвивший своего брата Аммона за бесчестье сестры Фамари (2Цар. 13:29), без причины поднявший мятеж против своего отца (2Цар. 15:10). В сравнении Ионова с Авессаломом важен мотив мятежа, борьбы за царский престол и самозванства. «Отцом» в данном случае выступал предыдущий (до Ионова) заведующий Государственным издательством — Отто Юльевич Шмидт (1891-1956), оказывавший протекцию горьковскому издательству. Ионов, возглавивший Госиздат, по мнению авторов стихотворения, пошел против установленных «отцами» правил и закрыл «Всемирную литературу».

Авессалом также выступает символом ложных амбиций. Заведующего Петрогосиздатом с библейским персонажем роднит то, что не имея ни талантов, ни репутации, ни умения руководить, он посягнул на место, ему не положенное. Литературные круги Петрограда и Москвы были хорошо осведомлены о личных качествах Ионова. Чуковский описывал его как сварливого, бездарного и вздорного маньяка (Чуковский 2012: 371); Горький (после закрытия издательства) — как «полуумного», взбалмошного человека, доработавшегося до инвалидности (Горький 2012: 103, 125, 352); библиофил, заведующий отделом комплектования и отбора книг «Всемирной литературы» Ф. Г. Шилов (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-35. Оп. 1. Д. 13. Л. 29) отмечал беспринципность Ионова в деле добычи бумаги:

В начале революции были и такие возгласы, что старая книга не нужна, что она вредна, и немало сожжено и перемолото на фабриках этой старой книги. Я лично слышал от тов<арища> Ионова, что ему важнее бумага, чем полное собрание законов (РГБ. Ф. 362. Карт. 7. Ед. хр. 19. Л. 22)⁵.

Иными словами, Ионов выше закона ставил собственные интересы.

Поведение Ионова напомнило Лившицу и Мандельштаму библейский сюжет с Авессаломом, судьбу которого, по интуиции соавторов, заведующий Петрогосиздатом вполне мог разделить: ветхозаветного сына-мятежника ждал краткий триумф, а после — казнь от стрел военачальника Давида Иоава и смерть в лесу в глубокой яме под кучей камней (2Цар. 18:14-17).

Интуиция соавторов частично оправдалась: 19 февраля 1925 г. Политбюро рассмотрело заявление Ионова об отставке с поста заведующего Госиздатом (Политбюро 2000: 362). Он был выведен из состава членов Правления. Об этом косвенно свидетельствует тот факт, что его имя не упоминается в протоколах среди присутствующих на заседаниях Правления. Но Ионов остался в структуре Госиздата и какое-то время отвечал за издание сочинений В. И. Ленина (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-35. Оп. 1. Д. 449. Л. 66), а 3 декабря 1925 г. распоряжением по Государственному издательству №466 назначен заведующим Ленинградским отделением:

Правление Ленгиза распускается и устанавливается *единоличное управление* (курсив наш. — Я. Ч.) в лице Заведующего Ленинградским Отделением и его Заместителя.

Заведующим Ленинградским Отделением назначается тов. ИОНОВ, его Заместителем тов. ГЕФТ (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-35. Оп. 1. Д. 449. Л. 58).

В этой связи любопытно замечание Мандельштама в письме к отцу от 16 декабря того же года — «Госиздат на время или навсегда лопнул» (Слово и судьба 1991: 66) — связанное, по-видимому, со сменой руководителя: кресло заведующего вместо Ионова занял Г. И. Бройдо, 30 ноября 1925 г. подписавший распоряжение о слиянии Ленгиза, который, как отмечалось выше, был отдельным книгоиздательством, с Госиздатом (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-35. Оп. 1. Д. 449. Л. 57, 58).

Таким образом фраза о «лопнувшем Госиздате» из письма отцу и позднее повторенная в разговоре с П. Н. Лукницким 1 февраля 1926 г. (Слово и судьба 1991: 125) может быть понята так: автономии Петро- и позднее Ленгиза пришел конец (возможно окончательный), теперь это не самостоятельное книгоиздательство, а зависимое от центра — Москвы; Ионов в данном случае уже не «царь-бунтовщик», а подчиненное лицо, свергнутый Авессалом, «чья мечта, по мнению О. Мандельштама, — стать после всех этих событий редактором “Красной Нови”» (Слово и судьба 1991: 125).

В основе ироничной характеристики Ионова (редактор *Красной Нови*) лежит оксюморон: *Красная Новь* — площадка легальной оппозиции по отношению к начавшейся пролетарской консолидации (Белая 1989: 4–48;

⁵ Благодарим Л. Г. Ларионову за указание на этот источник.

Московская 2022; Московская 2024), Ионов — погромщик «опозиции» в лице «Всемирной литературы» и частных издательств Петрограда, оплачивший за свою ретивость. В знаменитом постановлении Политбюро «О политике партии в области художественной литературы» (18 июня 1925 г.) о подобных ему администраторах было сказано следующее:

Партия должна всемерно искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные дела; партия должна озаботиться тщательным подбором лиц в тех учреждениях, которые ведают делами печати, чтобы обеспечить действительно правильное, полезное и тактичное руководство нашей литературой (*Власть и художественная интеллигенция* 1999: 57)⁶.

На рубеже 1925–1926 гг. Ионов, по мысли Мандельштама, оказался в положении оппозиционера, поскольку с ним поступили так же, как он в свое время с независимыми издательствами — административно подчинили автономную вотчину (Ленгиз) монополисту — Госиздату.

Литературы-вырожденки / Не признаем, не признаем! — непрямая цитата основного аргумента Ионова в борьбе против издательской продукции «Всемирной литературы», отмеченная Чуковским: «Ионов и Горлин объявили ту литературу, которая издавалась во “Всемирной”, упадочнической» (Чукоккала 1979: 236). Стремясь ликвидировать «Всемирную литературу», Ионов пытался идейно дискредитировать ее издания классических и современных авторов, дополняя политические аргументы экономическими. 7 июля 1923 г. он писал заведующему Госиздатом О. Ю. Шмидту:

Дельцы из Всемирки нас водят за нос. Политически их работа в настоящем виде — реакционна, экономически они нам стоят до сих пор довольно дорого. “Всемирная литература” в ее теперешнем виде — это издательство, это спекулятивный контрагент, который хочет во что бы то ни стало удерживать свою лавочку в надежде (да, они живут надеждой) на лучшие для них времена (*Издание художественной литературы в РСФСР* 2009: 382).

Мотив упадочной литературы, выпускаемой горьковским издательством, восходит к начальному этапу его деятельности и серьезным обвинениям в политической несостоятельности, выдвинутым в январе 1921 г. главой Госиздата Н. Л. Мещеряковым и заместителем председателя редакционной коллегии Госиздата И. И. Скворцовым-Степановым. Они послали письмо в ЦК РКП(б), в котором, помимо недостаточного качества переводов и либерально настроенных экспертов, отметили:

Вступительные статьи к томам «Всемирной Литературы» написаны мертвыми людьми, чрезвычайно далекими от марксизма <...>

Очевидно, этот Интернационал, построенный на наследии буржуазной культуры, — не созидаемый пролетариатом Интернационал, а Интернационал Вандервельде и К°. И это за Советский счет будет перепечатываться

⁶ Благодарим Д. М. Цыганова за напоминание об этом документе.

на каждом из обещанных 4000 томов (*Издание художественной литературы в РСФСР* 2009: 161–162).

Выводы, к которым приходят Мещеряков и Скворцов-Степанов, заключались в слиянии «Всемирной литературы» с Госиздатом. Подразумевалось, что последний смог бы научить ведущих литераторов (Замятина, Блока, Гумилева, Чуковского и др.) и ученых с мировыми именами (С. Ф. Ольденбурга, В. М. Алексеева, И. Ю. Крачковского, Б. Я. Владимирцова и др.) не только правильно переводить художественную литературу, избегая тем самым негативных отзывов, отбирать идеологически безупречных мировых писателей, но и объяснить особенности коммунистического Интернационала. На то, что «мертвые люди, чрезвычайно далекие от марксизма» не понимали идеологические задачи «военного коммунизма», указывало сравнение с политическим и общественным деятелем Эмилем Вандервельде (1866–1938), который наравне с постом главы исполкома Международного социалистического бюро II Интернационала (1900–1918) вошел в состав правительства национального единства Бельгии (1916–1921) (Зазерская 2017), то есть с точки зрения Ленина предал социалистические идеалы, пойдя на компромисс с «буржуарзной» властью своей страны (Интернационал 1972: 971–973).

II Интернационал рассматривался Лениным как оппортунистический, не отстаивавший интересы рабочего класса, «прямо или косвенно, путем соглашательства и открытой капитуляции или посредством неоправданных и провокационных действий» приспособивший и подчинявший рабочее движение интересам его классовых противников. Вандервельде, перешедший на сторону «буржуазии», стал в глазах коммунистов отступником от основного революционного принципа — борьбы пролетариата за свои права, то есть установления демократии для большинства (трудящихся) посредством силы, а не компромиссов с «диктатурой меньшинства» (Коммунистический интернационал 1973: 1694).

Не разбираясь в особенностях коммунистического Интернационала (Коминтерна), первое собрание которого состоялось в Москве 2–6 марта 1919 г., сотрудники «Всемирной литературы» в отчетах и издательской рекламе отмечали, что их книги, в особенности «Народной» серии, преследовали не только просветительские, но и политические цели.

Пользуясь художественной литературой как могучим средством культурного воздействия и международного единения, народная библиотека имеет целью познакомить читателя с наиболее интересными особенностями исторических судеб, культуры, быта и психики европейской нации, а главное — с теми сокровищами веками накопленных знаний и культурных навыков, которые, являясь достоянием всего человечества, служат надежным залогом братства *всех людей* (курсив наш. — Я. Ч.) — залогом грядущего Интернационала (Коммунистический интернационал 1973: 1694).

Пацифистский мотив братства всех людей шел вразрез с программой Коминтерна, согласно которой национально-освободительное движение

разных стран становится частью мирового революционного процесса (1919–1920 гг.) и противостоит наступлению буржуазии на рабочий класс во время первого послевоенного экономического кризиса (конец 1920 — начало 1921 г.), во время которого стало понятно, что «сломить мировой капитализм прямым штурмом не удалось» (Коммунистический интернационал 1973: 1697). Заявления горьковского издательства, стремившегося посредством просвещения объединить народы, шли вразрез с пафосом натиска и борьбы с «буржуазией» (пусть и с оборонительных к началу 1921 г. позиций), провозглашенных большевиками. Отсюда и резкий выпад Мещерякова вместе со Скворцовым-Степановым, которые обвиняли «Всемирную литературу» в стремлении за государственный счет выпускать сочинения устаревших к текущему моменту писателей («многие из которых еще при господстве буржуазных отношений представляли лишь исторический интерес») и проповедовать в издательской рекламе установки Второго, а не Коммунистического Интернационала (см.: Браун 1919; Доде 1919; Мопассан 1919).

Серебряные пенки — Подразумевается серебряная разменная монета, номиналом в 10, 15, 20, 50 копеек и 1 рубль, выпускавшаяся Народным комиссариатом финансов с 1921 года (Рябцевич 1978: 194–195). Выскажем осторожное предположение, что сравнение с пенкой у авторов стихотворения могло возникнуть из-за блеска горсти монет, напоминающего (особенно при свете солнца) переливы водной пены. Ср. с записью из дневника Лукницкого от 1 февраля 1926 г.: «Я всыпал ему (Мандельштаму. — Я. Ч.) в перчатку, сквозь дыры которой виднелись бледные пальцы, серебряную мелочь» (*Слово и судьба* 1991: 125).

Советского червонца лом — В 1923 г. Госбанком выпущен в обращение банковский билет (червонец), обеспеченный золотом и драгоценными металлами. Также были разработаны монеты, которые производили путем перештамповки «николаевских» червонцев. В качестве основного изображения был принят образ сеятеля, послуживший народному именованию этих денег — «сеятели». Хоть червонец и назывался золотым, его номинал только на 25% обеспечивался золотом, остальные 75% — легкореализуемыми (высоколиквидными) товарами и краткосрочными векселями. Червонцы в форме монет использовались для торговли с капиталистическими странами и при расчетах с иностранными специалистами, к населению они преимущественно попадали в виде банковских билетов (Ларин 2016; Соколов 2012-1); возможно поэтому авторы назвали его «ломом».

Керенки — казначейские знаки образца 1917 года, выпуск которых был организован Временным правительством, получившие такое название из-за фамилии министра-председателя А. Ф. Керенского. На подпольном валютном рынке эпохи Гражданской войны «царские» кредитные билеты котировались намного выше, чем любые другие виды денежных знаков. Такая картина наблюдалась по всей стране независимо от существующего в данной местности режима. Товары продавались за деньги старых выпусков дешевле, чем на совзнаки (Соколов 2012-2).

К моменту написания «Баллады о горлинках» керенки уже попали в большую поэзию: «— А Ванька с Катькой — в кабаке... / — У ей керенки есть в чулке!» (*Двенадцать* А. А. Блока); «Два аршина керенок / Брошу черноглазой, / Нож засуну в черенок, / Поскачу я сразу» («Ночь в окопе» В. В. Хлебникова); «Ванька! Керенок подсунь-ка в лапоть! / Босому что ли на митинг ляпать?» (*150 000 000* В. В. Маяковского).

Горлинки — вымышленное название денежных единиц, образованное от фамилии Александра Николаевича Горлина (1878–1938), главного редактора отдела иностранной литературы Госиздата (Мандельштам 2009: 718), которому после закрытия передала дела «Всемирная литература» по распоряжению И. И. Ионова (Иванова — Чечнёв 2022: 382). Шутливый окказионализм Мандельштама и Лившица омонимичен по отношению к названию птички (горлинка).

От Горлина зависели гонорары переводчиков, редакторов, авторов вступительных статей и комментариев, поэтому в стихотворении рефреном идет строка «Мы только горлинки берем!» — ироничное уверение в лояльности новому руководителю, гиперболическая готовность служить настолько, что советские деньги (керенки, червонцы, серебряные рубли и копейки) нивелируются и даже табуируются, что подчеркивается ограничительным наречием «только» в рефрене.

Ранее Горлин сотрудничал со «Всемирной литературой», но авторитетом у редакционной коллегии не пользовался. Работал преимущественно с французскими и реже с американскими произведениями. В его переводе вышел роман П. Бенуа *Атлантида* (Бенуа 1922), двухтомник К. Лемонье (*Рог призыва, Запад*; второе произведение выдержало два издания) (Лемонье 1922; Лемонье 1923). Под его редакцией выпущены: *Трагедии веры* Р. Роллана (Роллан 1922), *Пробуждение мертвых* Р. Доржелеса (Доржелес 1924), *Коффи: действительный роман чернокожего* Г. А. Жозефа (Жозеф 1924), *Рассказы о смельчаках* Дж. Лондона (совм. с В. А. Азовым) (Лондон 1924); в 1925 г., после передачи дел Госиздату, в серии «Новости иностранной литературы» (основанной горьковским издательством) — *Там, где голод и нужда...: (воспоминания бедной девушки)* Н. Доффа (Дофф 1925-1; Дофф 1925-2), *Красный уголь: (дневник дикарки)* М. Корде (Корде 1925-2), *Волосатая обезьяна* Ю. Г. О'Нила (О'Нил, 1925), *Тюремные соловушки* Э. Синклера (совм. с В. А. Азовым) (Синклер 1925) и *Любовь и смерть* Р. Роллана (совм. с Б. К. Лившицем) (Роллан 1925).

Прием дел горьковского издательства Горлиным расценен внутри редакционной коллегии как предательство. Вероятно этим можно объяснить данную Чуковским характеристику — третьестепенный переводчик, который «счел возможным совместить в своем лице всю научную коллегию “Всемирной литературы”» (*Чукоккала* 1979: 236).

Кто упадет на четверенки? — т. е. смирится с властью Горлина.

Двум Александрам тесен дом — намек на конфликт А. Н. Горлина с А. Н. Тихоновым (псевд. Серебров; 1880–1956). В словах «тесен дом»

содержится намек не столько на передачу дел горьковского издательства, сколько о нежелании Ионов работать вместе с бывшим заведующим редакцией «Всемирной литературы». Коллегия настаивала на том, чтобы после реорганизации войти полным составом, включая Тихонова, в иностранный отдел Госиздата. Несколько раз создавались комиссии для урегулирования этого вопроса, но Ионов не хотел давать места Тихонову, ссылаясь на мнение коллектива Гиза, который якобы его не уважал (Иванова — Чечнёв 2022-2: 382–386).

Кто будет мучиться в застенке, / Доставлен в Госиздат живьем? — намек на А. Н. Тихонова, об аресте которого начали ходить слухи после его исключения из состава редакционной коллегии «Всемирной литературы» 15 декабря 1924 г. Вторую половину декабря шел процесс переговоров за оставление сложившегося коллектива в нетронутом виде, который не увенчался успехом.

Тихонов не без участия Иопова был арестован в ночь с 27 на 28 января 1925 г., через десять дней после прощального вечера «Всемирной литературы» (Иванова — Чечнёв: 386), «по ложному обвинению “в причастности к контрреволюционной монархической организации”» (Примочкина 1997: 368). Чуковский писал, что по городу ходили слухи о том, будто Тихонов корыстно управлял издательством (Горький 2012: 550–551). После допросов Н. О. Лернера и П. К. Губера он узнал, что бывший заведующий редакцией обвинялся в помощи при переходе границы сотрудникам «Всемирной литературы»: секретарю Коллегии Западного отдела Е. П. Струковой, заведующему немецким отделом Б. П. Сильверсвану⁷ и заведующему французским отделом А. Я. Левинсону (Полонский 2019). Тихонов выпущен на свободу через три с лишним месяца — 15 мая 1925 г. 11 июня Е. П. Пешкова сообщила Горькому, что приговор отменен (Горький 2012: 546). Помогли хлопоты писателя и Л. Б. Каменева. Тихонова едва не выслали в Нарым (нынешняя Томская область) (Горький 2012: 182), к середине лета он был восстановлен во всех правах. «...приговор — отменен. Он взял на себя редакторскую работу в издательстве “Круг” Воронского. Сейчас поехал в Крым, отдыхать» (письмо Горького В. Ф. Ходасевичу от 13 августа 1925 г.) (Горький 2012: 244).

Гордятся патриотки-венки / Своим слабительным питьем — намек на слабительные свойства «кофе по-венски», одного из распространенных напитков столицы Австрии.

С лица Всемирки-Современки / Не воду пьем, не воду пьем! — обыгрывается фразеологизм «С лица воду не пить» (Мандельштам 2020: 643), то есть ценить не внешний облик человека. В данном случае авторы намекают на то, что внешние обстоятельства, произошедшие с издательством «Всемирная литература», никак не скажутся на добром к нему отношении: патриотки-венки гордятся своим кофе, а Мандельштам и Лившиц ценят сотрудничество с горьковским проектом.

⁷ Струкова впоследствии стала женой Сильверсвана. О них см.: (Иванова 2022).

Нам — гусь, тебе — бульон и гренки — обращение к «Всемирке-Современке», которой после расформирования остается только диетическое питание (бульон и гренки), под которым понимается отсутствие средств и возможности продолжать работу. Гусь же (Госиздат), который питает своих сотрудников (дает деньги и пайки с дефицитными продуктами), достается авторам. Предшествующие строки можно трактовать как извинение перед «Всемирной литературой»: раз редакционную коллегию распустили, а издательство закрыли, то ни к чему разбираться, кто прав, кто виноват («К чему нам различать оттенки?»); выбирать работодателя не из кого («Не нам кичиться этажом»⁸), поэтому приходится сотрудничать с тем, кто кормит, — отсюда метафорика еды (гусь, бульон и гренки).

В *Четвертой прозе* бульон и гренки получают иное значение — безопасности, граничащей со стерильностью — при характеристике Исая Бенедиктовича Мандельштама, вероятного родственника Мандельштама-поэта (*Мандельштамовская энциклопедия* 2017: 323):

В Петербурге Исай Бенедиктович жил благочестивым французом, кушал свой потаж, знакомых выбирал безобидных как гренки в бульоне, и ходил, сообразно профессии, к двум скупщикам переводного барахла (Мандельштам 1994: 168).

Князь Гиза — Горлин (Мандельштам 1990: 601); король в этой иерархии Ионов.

...к переменке/Поет бухгалтер соловьем:/ — Кто на кредитки пялит зенки? — слово «переменка» свидетельствует о том, что в авангарде изменений во «Всемирной литературе» находилась вовсе не комиссия Госиздата, принимавшая дела, а бухгалтерия, заведовавшая оборотными средствами горьковского проекта, в том числе и зарплатами.

Синтаксис последней строфы показывает, что фраза «Кто на кредитки пялит зенки?» относится к бухгалтеру, а ответ на нее — «Мы только горлинки берем» — к авторам. Поскольку они неоднократно в ироничной форме выказали лояльность новому руководству, то рассчитывать на кредитки — деньги «вселитовцев», прежних владельцев — им не приходится. Бухгалтер предостерег их об опасности обладания деньгами бывшего конкурента в соответствующей грубоватой манере («пялит зенки»), о чем они и рапортуют «князю Гиза», а после, рефреном, снова подтверждают преданность ему.

⁸ Намек на расположение Петрогосиздата на верхнем этаже Дома книги (Мандельштам 1990: 601). Местонахождение работодателя было не так важно для авторов стихотворения, поскольку это был единственный «этаж», где в условиях монополизации книжного рынка можно получить заказ с приемлемым гонораром.

ЛИТЕРАТУРА

- «Альбом Д. С. Левина как элемент литературного быта Петрограда в первые годы советской власти». Климова Д. М. (публ.). *Ежегодник Рукописного отдела на 2005–2006 год*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2009: 756–796.
- Амп Пьер. *Искатели золота*. Москва – Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Амп Пьер. *Лилльские ткачи*. Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Амп Пьер. *Песнь песней*. В 2 кн. Кн. 1. Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Амп Пьер. *Песнь песней*. В 2 кн. Кн. 2. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Амп Пьер. *Труд на распутье*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Ариас-Вихиль Марина, Полонский Вадим. «История издательства “Всемирная литература” в документах: финансовый аспект (1918–1921 гг.)». *Studia Litterarum* 5(4) (2020): 374–393.
- Аркос Рене. *Злые годы (1914–1917)*. Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Барбюс Анри. *Рассказы*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Бартель Макс. *Завоеюем мир!: (избранные стихи)*. Ленинград; Москва: Государственное издательство, 1925.
- Белая Галина. *Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей*. Москва: Советский писатель, 1989.
- Бенуа Пьер. *Атлантида*. Петербург: Государственное издательство, 1922.
- Браун Лили. *Избранные сочинения*. Т. 1. Петербург: «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению, 1919.
- Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953*. Москва: Международный фонд «Демократия», 1999.
- Горький Максим. *Полное собрание сочинений. Письма*. В 24 т. Т. 13. Москва: Наука, 2007.
- Горький Максим. *Полное собрание сочинений. Письма*. В 24 т. Т. 15. Москва: Наука, 2012.
- Доде Альфонс. *Письма с моей мельницы*. Петербург: «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению, 1919.
- Доржелес Роллан. *Пробуждение мертвых*. Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Дофф Нэль. *Там, где голод и нужда...: (воспоминания бедной девушки)*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Дофф Нэль. *Там, где голод и нужда...: (воспоминания бедной девушки)*. 2-е изд. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Дюамель Жорж. «Ода нескольким людям». *Современный Запад. Журнал литературы, науки и искусства* 3 (1923): 3–6.
- Жозеф Гастон. *Коффи: действительный роман чернокожего*. Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Зазерская Татьяна. «Не революция создала эти трудности, она лишь выявила их». Из отчета бельгийской миссии о поездке в Россию (май-июнь 1917 г.). *Отечественные архивы* 3 (2017): 79–109.
- Замятин Евгений. *Краткая история всемирной литературы от основания и до сего дня*. Троицкий В. (публ.). *Память. Исторический сборник. Выпуск 5*. Москва-Париж, 1981–1982: 287–314.
- Иванова Евгения, Жуховицкая Лариса. «Письма Б. П. Сильверсвана М. Горькому (по материалам Архива А. М. Горького ИМЛИ РАН)». *Ученые записки Новгородского государственного университета* 6 (45) (2022): 720–726.
- Иванова Евгения, Чечнёв Яков. «Как и почему было закрыто издательство “Всемирная литература” (по материалам из Архива А. М. Горького ИМЛИ РАН)». *Studia Litterarum* 7(2) (2022): 366–391.
- «Из архива Госиздата в ОР ИМЛИ РАН». Московская Д. С. (публ.). *Codex manuscriptus. Статьи и архивные публикации. Выпуск 1*. Москва: ИМЛИ РАН, 2019: 14–40.
- Издание художественной литературы в РСФСР в 1919–1924 гг.: Путеводитель по Фонду Госиздата*. Красин М. Л., Динерштейн Е. А. (сост.). Москва: РОССПЭН, 2009.
- Иман Жорж. *Марсельский буржуа*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.

- «Интернационал 2-й». *Большая советская энциклопедия: В 30 т.* Т. 10. Москва: «Советская энциклопедия», 1972.
- История книги в СССР, 1917–1921: в 3 т.* Т. 1. М., 1983.
- «Коммунистический интернационал». *Большая советская энциклопедия: В 30 т.* Т. 12. Москва: «Советская энциклопедия», 1973. Стб. 1694.
- Кордэ Мишель. *За кулисами войны: (дневник дикарки)*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Кордэ Мишель. *Красный уголь: (дневник дикарки)*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Кукушкина Татьяна. «Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов (Альбомы В. А. Сутугиной и Р. В. Руры)». *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1997 год*. Санкт-Петербург, 2002: 341–402.
- Ларин Владислав. «Краткий курс истории рубля». *Энергия: экономика, техника, экология* 9 (2016): 76–80.
- Лемонье Камиль. *Завод*. Москва; Петроград: Государственное издательство, 1923.
- Лемонье Камиль. *Избранные сочинения*. В 2 т. Петербург; Москва: Государственное издательство, 1922.
- Лившиц Екатерина. «Я с мертвыми не развожусь!..»: *воспоминания. Дневники. Письма*. Москва: Редакция Елены Шубиной: АСТ, 2019.
- Лондон Джек. *Рассказы о смельчаках*. Ленинград: Государственное издательство, 1924.
- Любимова Марина, Чечнёв Яков. «Мария Никитична Рыжкина — переводчик издательства “Всемирная литература” (Марсель Пруст и другие)». *Литературный факт*. 2/28 (2023). С. 218–240.
- Мандельштам Осип. *Полное собрание сочинений и писем*. Т. 1. Москва: Прогресс-Плеяда, 2009.
- Мандельштам Осип. *Полное собрание сочинений и писем*. В 3 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Интернет-издание, 2020.
- Мандельштам Осип. *Полное собрание стихотворений*. Санкт-Петербург, 1995.
- Мандельштам Осип. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 2. Москва, 1993.
- Мандельштам Осип. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 3. Москва, 1994.
- Мандельштам Осип. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 4. Paris, 1981.
- Мандельштам Осип. *Сочинения*. В 2 т. Т. 1. Москва, 1990.
- Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т. Т. 1*. Москва: Политическая энциклопедия, 2017.
- Молодяков Василий. *Загадки Серебряного века*. Москва, 2009: 197–214.
- Мопассан Ги де. *Избранные сочинения*. Т. 2. Петроград: «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению, 1919.
- Московская Дарья, Бакшаева Наталья, Романова Ольга. «Массовость и “массовизация” в раннесоветском литературном процессе». *Studia Litterarum* 7/4 (2022): 10–33
- Московская Дарья, Романова Ольга. «Лозунг “одемянивание” как программа воспитания пролетарского писательства». *Вестник славянских культур* 72 (2024): 167–176.
- О’Нил, Юджин. *Волосатая обезьяна: комедия древности и современности: в 8 сценах*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Политбюро ЦК РКП(б) – ВКП(б). Повестки дня заседаний. 1919–1952. Каталог*. В 3 т. Т. 1. 1919–1929. Москва: РОССПЭН, 2000.
- Полонский Вадим. *Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII — начала XX века*. Москва: ИМЛИ РАН, 2019.
- Примочкина Наталия. «М. Горький и журнал “Русский современник”». *Новое литературное обозрение* 26 (1997): 357–370.
- Роллан Ромен. *Любовь и смерть: драматическая эпопея в 12-ти сценах*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Роллан Ромен. *Трагедии веры*. Петербург; Москва: Государственное издательство, 1922.
- Ромен Жюль. *Кромдейр-Старый*. Ленинград; Москва: Государственное издательство, 1925.
- Ромен Жюль. *Обормоты*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Рябцевич Валентин. *О чём рассказывают монеты*. Минск: Народная Асвета, 1978.

- Синклер Эптон. *Тюремные соловушки: пьеса в 4-х действиях*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Слово и судьба. *Осип Манделштам: Исследования и материалы*. Москва: Наука, 1991.
- Соколов Александр. «Советский червонец в 1930-е годы и после». *Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета* 9 (2012): 142–145.
- Соколов Евгений. *Денежная и бюджетная политика Советской республики в 1917 — начале 1921 г.: моногр.* Рязань, 2012.
- Трушкин Василий. Ионов Илья Ионович. *Русские писатели, 1800–1917: Биогр. словарь*. Т. 2. Москва: Фианит, 1992.
- Филипп Шарль-Луи. *Дядюшка Пердри*. Ленинград: Государственное издательство, 1925.
- Ходасевич Владислав. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 4. Москва: Согласие, 1997.
- Чуковский Корней. *Собрание сочинений*. В 15 т. Т. 5. Москва: Агентство ФТМ, Лтд., 2012.
- Чукоккала: Рукописный альманах К. Чуковского*. 1-е полн. изд. Москва: Премьера, 1999.
- Чукоккала: Рукописный альманах К. Чуковского*. Москва: Искусство, 1979.
- «Шуточная летопись издательства «Всемирная литература» за 1922 год: “Ежегодник” В. Зоргенфрея, инсценировки М. Рыжкиной и А. Оношкович-Яцыны». Кукушкина Т. А. (публ.). *Литературный архив советской эпохи*. Санкт-Петербург: Росток, 2018: 137–192.
- Эсм Жан. *Красные боги*. Ленинград: Государственное издательство, 1924.

REFERENCES

- «Al'bom D. S. Levina kak jelement literaturnogo byta Petrograda v pervye gody sovetskoj vlasti». Klimova D. M. (publ.). *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela na 2005–2006 god*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2009: 756–796.
- Amp P'er. *Iskateli zolota*. Moskva; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Amp P'er. *Lill'skie tkachi*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Amp P'er. *Pesn' pesnej*. V 2 kn. Kn. 1. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Amp P'er. *Pesn' pesnej*. V 2 kn. Kn. 2. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Amp P'er. *Trud na rasput'i*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Arias-Vihil' Marina, Polonskij Vadim. «Istorija izdatel'stva “Vsemirnaja literatura” v dokumentah: finansovyj aspekt (1918–1921 gg.)». *Studia Litterarum* 5(4) (2020): 374–393.
- Arkos Rene. *Zlye gody (1914–1917)*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Barbjus Anri. *Rasskazy*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Bartel' Maks. *Zavajuem mir! (izbrannye stihy)*. Leningrad; Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Belaja Galina. *Don Kihoty 20-h godov: «Pereval» i sud'ba ego idej*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1989.
- Benua P'er. *Atlantida*. Peterburg: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922.
- Braun Lili. *Izbrannye sochinenija*. Т. 1. Peterburg: «Vsemirnaja literatura» pri Narodnom komissariate po prosveshheniju, 1919.
- Vlast' i hudozhestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) — VKP (b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoj politike. 1917–1953*. Moskva: Mezhdunarodnyj fond «Demokratija», 1999.
- Gor'kij Maksim. *Polnoe sobranie. sochinenij. Pis'ma*. V 24 t. Т. 13. Moskva: Nauka, 2007.
- Gor'kij Maksim. *Polnoe sobranie. sochinenij. Pis'ma*. V 24 t. Т. 15. Moskva: Nauka, 2012.
- Dode Al'fons. *Pis'ma s moej mel'nicy*. Peterburg: «Vsemirnaja literatura» pri Narodnom komissariate po prosveshheniju, 1919.
- Dorzheles Rollan. *Probzhdenie mertvyh*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Doff Njel'. *Tam, gde golod i nuzhda... (vospominanija bednoj devushki)*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Doff Njel'. *Tam, gde golod i nuzhda... (vospominanija bednoj devushki)*. 2-e izd. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.

- Djuamel' Zhorzh. *Oda neskol'kim ljudjam*. Sovremennyj Zapad. Zhurnal literatury, nauki i iskusstva 3 (1923): 3–6.
- Zhozef Gaston. *Koffi: dejstvitel'nyj roman chernokozhego*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Zazerskaja Tat'jana. «Ne revoljucija sozdala jeti trudnosti, ona lish' vyjavila ih». Iz otcheta bel'gijskoj missii o poezdke v Rossiju (maj-ijun' 1917 g.). *Otechestvennye arhivy* 3 (2017): 79–109.
- Zamjatin Evgenij. «Kratkaja istorija vseмирnoj literatury ot osnovanija i do sego dnja». Troickij V. (publ.). *Pamjat'. Istoricheskij sbornik. Vypusk 5*. Moskva-Parizh, 1981–1982: 287–314.
- Ivanova Evgenija, Zhuhovickaja Larisa. «Pis'ma B. P. Sil'versvana M. Gor'komu (po materialam Arhiva A. M. Gor'kogo IMLI RAN)». *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta* 6 (45) (2022): 720–726.
- Ivanova Evgenija, Chechnjov Jakov. «Kak i pochemu bylo zakryto izdatel'stvo "Vsemirnaja literatura" (po materialam iz Arhiva A. M. Gor'kogo IMLI RAN)». *Studia Litterarum* 7(2) (2022): 366–391.
- «Iz arhiva Gosizdata v OR IMLI RAN». Moskovskaja D.S. (publ.). *Codex manuscriptus. Stat'i i arhivnye publikacii. Vypusk 1*. Moskva: IMLI RAN, 2019: 14–40.
- Izdanie hudozhestvennoj literatury v RSFSR v 1919–1924 gg.: Putevoditel' po Fondu Gosizdata*. Krasin M.L., Dinershtejn E.A. (sost.). Moskva: ROSSPJeN, 2009.
- Iman Zhorzh. *Marsel'skij burzhua*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Internacional 2-j. *Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija*. V 30 t. T. 10. Moskva: «Sovetskaja jenciklopedija», 1972.
- Istorija knigi v SSSR, 1917–1921*. V 3 t. T. 1. M., 1983.
- «Kommunisticheskij internacional». *Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija*. V 30 t. T. 12. Moskva: «Sovetskaja jenciklopedija», 1973. Stb. 1694.
- Kordje Mishel'. *Za kulisami vojny: (dnevnik dikarki)*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Kordje Mishel'. *Krasnyj ugol': (dnevnik dikarki)*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Kukushkina Tat'jana. «Iz literaturnogo byta Petrograda nachala 1920-h godov (Al'bomy V. A. Sutuginoj i R. V. Rury)». *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma za 1997 god*. Sankt-Peterburg, 2002: 341–402.
- Larin Vladislav. *Kratkij kurs istorii rublja*. Jenergija: jekonomika, tehnika, jekologija 9 (2016): 76–80.
- Lemon'e Kamil'. *Zavod*. Moskva; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923.
- Lemon'e Kamil'. *Izbrannye sochinenija*. V 2 t. Peterburg; Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922.
- Livshic Ekaterina. «Ja s mertvymi ne razvozhus'!...»: *vospominanija. Dnevniki. Pis'ma*. Moskva: Redakcija Eleny Shubinoj: AST, 2019.
- London Dzhek. *Rasskazy o smel'chakah*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.
- Ljubimova Marina, Chechnjov Jakov. «Marija Nikitichna Ryzhkina — perevodchik izdatel'stva "Vsemirnaja literatura" (Marsel' Prust i drugie)». *Literaturnyj fakt*. 2/28 (2023): 218–240.
- Mandel'shtam Osip. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. T. 1. Moskva: Progress-Plejada, 2009.
- Mandel'shtam Osip. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem*. V 3 t. T. 1. Sankt-Peterburg: Internet-izdanie, 2020.
- Mandel'shtam Osip. *Polnoe sobranie stihotvorenij*. Sankt-Peterburg, 1995.
- Mandel'shtam Osip. *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 2. Moskva, 1993.
- Mandel'shtam Osip. *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 3. Moskva, 1993.
- Mandel'shtam Osip. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. T. 4: Paris, 1981.
- Mandel'shtam Osip. *Sochinenija*. V 2 t. T. 1. Moskva, 1990.
- Mandel'shtamovskaja jenciklopedija*. V 2 t. T. 1. Moskva: Politicheskaja jenciklopedija, 2017.
- Molodjakov Vasilij. *Zagadki Serebrjanogo veka*. Moskva, 2009: 197–214.
- Mopassan Gi de. *Izbrannye sochinenija*. T. 2. Petrograd: «Vsemirnaja literatura» pri Narodnom komissariate po prosveshheniju, 1919.
- Moskovskaja Dar'ja, Bakshaeva Natal'ja, Romanova Ol'ga. «Massovost' i "massovizacija" v rannesovetskom literaturnom processe». *Studia Litterarum* 7/4 (2022): 10–33

- Moskovskaja Dar'ja, Romanova Ol'ga. «Lozung “odem'janivanie” kak programma vospitanija proletarskogo pisatel'stva». *Vestnik slavyanskikh kul'tur* 72 (2024): 167–176.
- O'Nil, Judzhin. *Volosataja obez'jana: komedija drevnosti i sovremennosti: v 8 scenah*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Politburo CK RKP(b) – VKP(b). Povestki dnja zasedanij. 1919–1952. Katalog. V 3 t. T. I. 1919–1929*. Moskva: ROSSPJeN, 2000.
- Polonskij Vadim. *Iz istorii rusko-francuzskih literaturnyh svjazej konca XVIII — nachala XX veka*. Moskva: IMLI RAN, 2019.
- Primochkina Natalija. «M. Gor'kij i zhurnal “Russkij sovremennik”». *Novoe literaturnoe obozrenie* 26 (1997): 357–370.
- Rollan Romen. *Ljubov' i smert': dramatičeskaja jepopeja v 12-ti scenah*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Rollan Romen. *Tragedii very*. Peterburg; Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922.
- Romen Zhjul'. *Kromdejr-Staryj*. Leningrad — Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Romen Zhjul'. *Obormoty*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Rjabcevič Valentin. *O chjom rasskazyvajut monety*. Minsk: Narodnaja Asveta, 1978.
- Sinkler Jepton. *Tjuremnye solovushki: p'esa v 4-h dejstvijah*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Slovo i sud'ba. Osip Mandel'shtam: Issledovanija i materialy*. Moskva: Nauka, 1991.
- Sokolov Aleksandr. «Sovetskij chervonec v 1930-e gody i posle». *Trudy istoričeskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* 9 (2012): 142–145.
- Sokolov Evgenij. *Denezhnaja i bjudzhetnaja politika Sovetskoj respubliki v 1917 — nachale 1921 g.* Rjazan', 2012.
- Trushkin Vasilij. «Ionov Il'ja Ionovich». *Russkie pisateli, 1800-1917: Biogr. slovar'*. T. 2. Moskva: Fianit, 1992.
- Filipp Šarl'-Lui. *Djadjuška Perdri*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- Hodasevič Vladislav. *Sobranie sočinenij*. V 4 t. T. 4. Moskva: Soglasie, 1997.
- Čukovskij Kornej. *Sobranie sočinenij*. V 15 t. T. 5. Moskva: Agentstvo FTM, Ltd., 2012.
- Čukokkala: Rukopisnyj al'manah K. Čukovskogo. 1-e poln. izd.* Moskva: Prem'era, 1999.
- Čukokkala: Rukopisnyj al'manah K. Čukovskogo*. Moskva: Iskusstvo, 1979.
- «Šutočnaja letopis' izdatel'stva “Vsemirnaja literature” za 1922 god: “Ezhegodnik” V. Zorgenfreja, inscenirovki M. Ryzhkinov i A. Onoshkovič-Jacyny». Kukushkina T. A. (publ.). *Literaturnyj arhiv sovetsoj jepohi*. Sankt-Peterburg: Rostok, 2018: 137–192.
- Jesm Zhan. *Krasny bogi*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924.

Јаков Чечњов

„БАЛАДА О ГОРЛИНКАМА“ Б. ЛИВШИЦА И О. МАНДЕЉШТАМА
У КОНТЕКСТУ ЗАТВАРАЊА ИЗДАВАЧКЕ КУЋЕ „СВЕТСКА КЊИЖЕВНОСТ“
(ПОКУШАЈ КОМЕНТАРА)

Резиме

Аутор чланка посматра „Баладу о горлинкама“ Б. К. Лившица и О. Е. Мандељштама као реакцију песника на затварање издавачке куће „Светска књижевност“. На основу архивских докумената даје се коментар околности које су довеле до затварања пројекта Горког.

Кључне речи: „Балада о горлинкама“, О. Е. Мандељштам, Б. К. Лившиц, издавачка кућа „Светска књижевност“, А. М. Горки, А. Н. Тихонов, И. И. Ионов.

Татьяна Валерьевна Леонтьева,
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Кафедра языков массовых коммуникаций, Екатеринбург
t.v.leontieva@urfu.ru

Синиша Атлагич
Белградский университет
Факультет политических наук, Кафедра журналистики и коммуникативистики
sinisa.atlagic@fpn.bg.ac.rs

Tatyana V. Leontyeva
Ural Federal University
Department of Mass Communication Languages, Yekaterinburg
t.v.leontieva@urfu.ru

Siniša Atlagić
Belgrade University
Faculty of Political Science, Department of journalism and communication
sinisa.atlagic@fpn.bg.ac.rs

ИНФЛЮЕНСЕР: НОВОЕ СЛОВО И ИДЕЯ ГОРИЗОНТАЛЬНОЙ ВЛИЯТЕЛЬНОСТИ В ЦИФРОВОМ ОБЩЕСТВЕ*

INFLUENCER: A NEW WORD AND THE IDEA OF HORIZONTAL INFLUENCE IN THE DIGITAL SOCIETY**

В статье анализируются средства лексической репрезентации феномена влияния в русском языке. В структуре значений слов *инфлюенсер*, *инфлюенсерка*, *микроинфлюенсер*, *аватар-инфлюенсер*, *лидер мнений* находят отражение новые культурные реалии. По данным Национального корпуса русского языка сделана выборка предложений из современных медиа со словом *инфлюенсер*. На основе кон-

* В части, подготовленной С. Атлагичем, исследование выполнено за счет средств Министерства науки, технологического развития и инноваций Республики Сербия в рамках Плана научно-исследовательской деятельности Белградского университета — Факультета политических наук (№ 01-2514 от 28 декабря 2023 г.).

** The study (in the section of the article prepared by S. Atlagic) is supported by the Ministry of Science, Technological Development and Innovation of the Republic of Serbia within the Plan of Scientific Research Work of the University of Belgrade — Faculty of Political Sciences (No. 01-2514 of 28 December 2023).

текстного анализа выявляются релевантные компоненты значения слова *инфлюенсер*. Установлено, что феномен личного влияния в медиапространстве отличается воздействием «по горизонтали (среди равных, вне институциональных отношений), а влияние лица определяется его экспертной позицией.

Ключевые слова: идеография, лексика, влияние, инфлюенсер, семантика, коммуникация.

This article examines the means of lexical representation of the influence phenomenon in the Russian language. The meanings of words such as influencer, female influencer, micro-influencer, avatar-influencer, and opinion leader reflect new cultural realities. A selection of sentences containing the word “influencer” from contemporary media was made based on the National Corpus of the Russian Language. Relevant components of the meaning of the word “influencer” are identified through contextual analysis. It is established that the phenomenon of personal influence in the media space differs in its horizontal impact (among equals, outside institutional relationships), and a person’s influence is determined by their expert position.

Key words: ideographic description, lexicography, influence, semantics, communication.

Введение

Данная статья продолжает начатое нами ранее исследование слов *инфлюенсер*, *лидер мнений*, *лом*, первому из которых мы посвятили доклад на конференции (Леонтьева 2021: 85–86), обратив внимание слушателей прежде всего на расширение круга языковых репрезентантов идеи влиятельности в современной масскультуре. Конечно, феномен воздействия человека на социальное окружение не только не является новым, но и представляет собой один из ключевых механизмов общественной жизни на всех этапах человеческой истории: «It is not possible to communicate without influencing others» (Gilmore — Osial, 2012: 208) («Невозможно общаться, не оказывая влияния на других») (перевод наш. — Т. Л., С. А.).

«Влияние» — ключевой термин в дискуссиях о убеждении как одной из функций коммуникации. Имея это в виду, Джордж Гордон (George Gordon) пишет, что «история убеждения — это ВСЯ история, психология убеждения — ВСЯ психология, политика убеждения — ВСЯ политика, и так в будущем, так же как и в прошлом» (1971: XI). Вопрос о степени влияния СМИ на аудиторию в массовой коммуникации является важнейшим вопросом, связанным с коммуникативными исследованиями с начала XX века до наших дней. Хотя коммуникаторы и психологи не достигли широкого интеллектуального консенсуса, влияние средств массовой информации в массовой коммуникации не подвергается сомнению. В поисках ответа на этот вопрос были заложены основы современных теорий коммуникации. Далее развитие коммуникаций привело к модернизации взаимодействий: «Сообщения из СМИ могут быть дополнительно опосредованы неформальными “лидерами мнений”, которые перехватывают, интерпретируют и распространяют то, что они видят и слышат, в личные сети» (Katz – Lazarsfeld, 1955).

В любом коллективе складываются связи между людьми, и на основе принципа внутренней конкуренции определяются наиболее влиятельные люди в составе группы, вокруг которых объединяются прочие, прислушиваются к их мнению, принимают их мировоззренческие позиции и решения в ситуациях выбора точки зрения (инфлюенсеры являются «точками кристаллизации общественного мнения» [Бодрунова, 2021: 35]).

Представления о влиянии человека на других, многих в ходе коммуникации вербализуются, например, в русском языке посредством ряда слов, реализующих различные идеограммы: «авторитет» (*авторитет, значимость, вес, влиятельность*), «уважение» (*почет, почтение, преклонение, пиетет, признание, уважение*), «уважаемый человек» (диал. *большак, стариншина*), «знаменитый человек» (*знаменитость, звезда, кумир, селебрити*), «лучший, известный в своей сфере деятельности» (*величина, гигант, имя, колосс, исполин, корифей, светило, солнце, столп, титан, фигура*), «предводитель, вожак» (*вожак, лидер, предводитель, застрельщик*, жарг. *старшак, лорд, козырь, руль, центровой*) и под. Такая многоликость категории влияния обусловлена свойствами слова *влиять*, которое, согласно концепции Ю. Д. Апресяна, следовало бы отнести к числу интерпретативов, которые «сами по себе не обозначают никакого конкретного действия или состояния, а служат лишь для какой-то интерпретации (квалификации) другого, вполне конкретного действия или состояния» (Апресян 2009: 177). Действительно, влиять можно различными способами и с разным «результатом»: быть известным в своей группе, в своем деле, иметь выдающиеся достижения, стоять во главе коллектива, увлекать людей за собой, обладать даром убеждения, иметь должность, иметь решающее слово и т. д. Влияние разнолико.

Лексика семантического ряда ‘влиятельный (человек)’ принадлежит разным подсистемам языка — жаргону, диалектам, просторечию, литературному языку: литер. *авторитет* ‘лицо, пользующееся признанием, влиянием’ (СлРЯ, т. 1: 23); разг. перен. *туз* ‘высокопоставленное, влиятельное в какой-л. сфере лицо’ (СлРЯ т. 4: 424); жарг., одобр. *весовой* ‘авторитетный, уважаемый (о человеке)’ (ТСМС: 72), диал. том. *гласный человек* ‘известная, знаменитая личность’ (СРНГ, т. 6: 193), диал. арх. *говорун* ‘влиятельный богатый крестьянин. «Крестьянин с преобладающим на мирских сходах голосом, обыкновенно из зажиточных»’ (СРНГ т. 6: 258) и др.

При наличии общей семы ‘влиятельный, оказывающий воздействие на многих’ такие языковые факты имеют существенные различия на уровне денотатов как обозначаемых объектов действительности — людей и групп, влиятельность которых проявляется неодинаково. Несовпадение денотатов обусловлено прежде всего социально-культурными обстоятельствами: в разные исторические периоды форматы влияния были неодинаковыми. Так, существенно различаются влияние «вертикальное» (оно же институциональное, например, в силу должности, власти, высокой позиции в социальной иерархии) и «горизонтальное» (то есть неинституцио-

нальное, реализуемое между людьми одной социальной группы или одного статуса). Сейчас на первый план вышла вторая разновидность влияния на поведение больших групп людей, поскольку в новом веке под воздействием экстралингвистических факторов (развития цифровых технологий) сложились уникальные возможности влияния внутри огромного сообщества интернет-пользователей. Вместе с явлениями, получившими распространение, входят в язык новые слова и выражения: *лидер мнений, инфлюенсер, социальное заражение, вирусный альтруизм* и др.

Итак, семантика влиятельности реализуется в ряде языковых единиц, которые, если взглянуть на них как на развивающуюся неоднородную сегментированную совокупность обозначений социальных объектов и явлений, фиксируют изменения в представлениях о том, что социальные акторы оказывают влияние друг на друга, а степень воздействия личности на других людей может быть выдающейся и одновременно повлечь за собой риски (Schwab 2018). Это новое явление рассматривалось в рамках различных гуманитарных наук: социологии (Захаркин — Аргылов, 2021; Лига — Щеткина, 2021), психологии (Кузнецова — Зиновьева, 2020), менеджмента (Leragoux — Minier — Anand, 2019) и др.

Слово *инфлюенсер* как маркер идеи влиятельности

Как можно предполагать, во всех языках лексика группы «Социальное влияние» в последние десятилетия претерпела «осовременивание» (Леонтьева — Щетинина, 2023: 64). Невозможно не признать, что теперь пространство Интернета — это основная площадка влияния, воздействия одних людей на других, в связи с чем вполне закономерно появление новых лексем, в том числе в русском языке. Сравним слова дня сегодняшнего и дня недавнего, которые реализуют идеограмму «выдающаяся личность, известная персона, видный деятель, знаменитость, человек, обладающий признаком в обществе»:

Имеющие длительную традицию существования русские слова с семантикой общественной популярности, признания	Новые русские слова (XXI века) с семантикой общественной популярности, признания
величина герой гигант динозавр звезда знаменитость избранник избранный	<i>амбассадор бренда</i> — известная персона, транслирующая ценности компании, формирующая репутацию бренда в глазах потребителей; <i>евангелист</i> — известная персона, общественный деятель, добровольно и бесплатно выступивший сторонником бренда и распространителем информации о нем; <i>инфлюенсер</i> — блогер с большой аудиторией подписчиков;

исполин	<i>инфлюенсерка</i> — лицо женского пола, блогер с большой аудиторией подписчиков;
колосс	
корифей	
королева	
король	
кумир	
светило	
светоч	
созвездие	
солнце	
соль земли	
столп	
талант	
титан,	
триумфатор	
туз	
феномен	
фигура	
	<i>селебрити</i> — известные публичные персоны из сферы шоу-бизнеса, лица, составляющие элитарное сообщество, имеющие аккаунты с огромной аудиторией фанатов, подписчиков, оказывающие большое влияние на свою аудиторию («Селебрити съехались на новогодние съемки: блестящие Басков», Орбакайте, Варум (МК.РУ, 02 декабря 2017) (АА)).

О лексических репрезентантах идеи публичного влияния в средствах массовой информации Беларуси пишет А. С. Мирошниченко:

«Для обозначения публичного человека в языке белорусских СМИ используются как однословные наименования (*звезда, суперзвезда, селебрити, знаменитость, трендсеттер, инфлюенсер, альфа* и др.), так и сочетания разной структуры и разной степени устойчивости (*публичный человек, публичная персона, публичное лицо, публичная фигура, лицо публичной профессии, публичные люди, медийный человек, медийная персона, известный человек, звезда мирового масштаба, звезда первой величины, светская львица* (лев) и др.)» (2021: 91).

Как изменилась коммуникация за последние 20 лет?

Свободное общение в значительной своей части с каждым годом всё увереннее перемещается из реальной действительности в виртуальную, оно сконцентрировалось в социальных сетях, в пространстве блогосферы.

Виктория Викторовна Казяба (Северодвинск) определяет блогера как «любого пользователя, имеющего собственную страницу или сайт в Интернете с регулярно публикуемой информацией» (2019: 89) и предлагает типологию блогеров, «отталкиваясь от критерия популярности: 1) обычные, рядовые пользователи; 2) знаменитости, популярные люди, прославившиеся вне своей Интернет-деятельности (кинатограф, спорт, эстрада и т. п.); 3) инфлюенсеры — люди, получившие популярность благодаря своей деятельности в Интернете» (Там же).

Надо заметить, что любой блогер, даже условно «первой категории», имеет потенциал влияния в некотором объеме, определяемом количеством читателей и/или подписчиков блога. Но последний тип блогеров представляет интерес тем, что «зона покрытия», характеризующая их влияние, отличается обширностью, большой величиной, а также тем, что они

формируют повестку для обсуждения сообществом подписчиков и ракурс освещения многих затрагиваемых тем, причем как личностных, так и социальных: политических, идеологических, философских и под.

Уже внутренняя форма этого заимствованного слова ясно указывает на факт «вливания, влияния»: англ. *influence* — влияние. Симптоматично и избыточное по своей структуре сочетание *инфлюенсеры влияют*, которое выявляется при контекстном анализе: **Инфлюенсеры, авторитетные блогеры, влияют на поведение миллионов своих подписчиков: не только на потребительское, но и на политическое** (Н. Радулова. «Лайк имущие: что позволено инфлюенсерам» Коммерсант. 2020) (АА); **Инфлюенсеры формируют с подростками сильные эмоциональные связи и влияют на принятие ими решений** (Там же). Помимо внутренней формы слова («влиять»), его сочетаемости (*инфлюенсеры влияют, супер-/сверхвлиятельный инфлюенсер*), укажем также на перифраз *агент влияния*, используемый как заместитель существительного *инфлюенсер*, лаконично и точно передающий суть феномена.

Само за себя говорит сочетание, которым обычно объясняют слово *инфлюенсеры*: иначе их называют *лидерами мнений*. Интересно, что в составе данного словосочетания существительное *лидер* несколько не совпадает по содержанию с его словарными значениями. В «Словаре русского языка» под ред. А. П. Евгеньевой находим два литературных значения слова (помимо лексико-семантического варианта, являющегося профессионализмом): «ЛИДЕР, -а, м. 1. Глава, руководитель политической партии, профсоюза и т. п. *Лидеры парламентских фракций. Лидеры социал-демократической партии*. 2. Лицо, идущее первым в каком-л. состязании. *Лидер шахматного турнира*» (СлРЯ 2: 182). Иначе говоря, в словаре зафиксирована институциональная семантика слова: статус лидера установлен как возникающий в замкнутом коллективе, очерченном рамками профессии или мероприятия.

В знаменитой теории двухэтапного потока коммуникации (the two-step flow of communication hypothesis) лидеры мнений определяются как «...люди, которые регулярно влияют на других через сети личных отношений. Считалось, что лидеры общественного мнения позиционируются как привратники: они шире используют средства массовой информации, критически проверяют медиа-контент и передают только ту информацию и идеи, которые, по их мнению, были полезны. Результаты показали, что лидеры общественного мнения встречаются на всех уровнях общества» (Davis 2009: 971).

Однако *лидер мнений* (инфлюенсер) не является ни руководителем, ни участником состязания. Он свободен от рамок группы, его площадка гораздо шире, она не всегда очерчена даже границами языка или этноса. Итак, инфлюенсер — это человек, являющийся лидером в широчайшем открытом сообществе, которое не является замкнутым коллективом. Выразительным лексическим маркером в этом отношении является присутствие слов *миллионы, миллионный* (об аудитории) в окружении изучаемого

слова: *В Instagram есть тысячи и тысячи модных инфлюенсеров, на которых подписаны миллионы и миллионы людей со всего мира* («10 модных инфлюенсеров, на которых стоит подписаться в Instagram» // Marie Claire. 2019). Существует и понятие «топовый инфлюенсер».

В сущности, инфлюенсеры — сегодняшние «законодатели мод», они выбирают предмет обсуждения для читателей своих блогов. Меры их влияния на сообщество, особенно на молодое поколение (основных пользователей сетей Интернет), нельзя недооценивать. Ср. количество подписчиков в блогах Эминем (Facebook, 86 млн), Оксаны Самойловой (Instagram, более 29 млн), Гоар Аветисян (Instagram, более 19 млн), Алины Левды, Хабиба Нурмагомедова (Instagram, почти по 10 млн), Карины Кросс (TikTok, более 7 млн), Дани Милохина (TikTok, более 6 млн) и т. д.

Назовем эту особенность — значительную величину аудитории — одним из существенных признаков понятия, стоящего за словом *инфлюенсер*.

Сочетаемость валентности слова *инфлюенсер* как индикаторы понятийного содержания языковой единицы

Составить представление о других компонентах понятия «инфлюенсер» позволит анализ контекстов с этим словом. Нас интересует сочетаемость этого существительного, его основные семантические валентности. Рассмотрим иллюстративный фрагмент: *Всемирная организация здравоохранения, видимо, решила не рисковать и вообще наняла виртуального инфлюенсера, 20-летнего Нокса Фроста, цифрового паренька, чтобы он рассказывал своей миллионной аудитории о пандемии* (Н. Радулова. «Лайк имущие: что позволено инфлюенсерам» // Коммерсант. 2020) (АА). Итак, анализируемое слово образует сочетания: *нанять инфлюенсера, виртуальный инфлюенсер, <он> рассказывал*.

Приведем еще один контекст, в котором актуализируются практически те же детали образа: *Ася и Кира, как и живые инфлюенсеры, общаются с подписчиками, выстраивают контент-план, делают фотосессии, рассказывают о себе веб-изданиям — одна сайту Wonderzine, другая The Village, соперничают. Они — первые цифровые инфлюенсерки российского происхождения* («Кто такие инфлюенсеры» // Школа блогеров. 2018). Вновь подчеркивается основная деятельность инфлюенсера, даже дважды в рамках этого небольшого отрывка: *инфлюенсеры общаются, рассказывают*. Вновь присутствует противопоставление «живой — виртуальный».

Ближнее окружение слова фиксирует следующие характеристики инфлюенсера:

- — ‘человек’;
- — ‘тот, кто может быть искусственно сконструированным элементом виртуальной реальности’;
- — ‘тот, кто создает нарратив, воздействует на других людей посредством текста’;
- — ‘тот, кого нанимают для работы’.

В первом контексте отмеченными оказались и акторы отношений: *ВОЗ — инфлюенсер — аудитория*. При этом важно, что пара *инфлюенсер — аудитория* обладает устойчивой тесной связью (повторяется во множестве примеров словоупотребления), а *ВОЗ* выступает в роли актанта, занимая переменную позицию, которая в других примерах может быть замещена обозначениями других «интересантов» (*производитель, бренд* и под.).

В другом примере: *И хотя некоторые имена инфлюенсеров мало знакомы совершеннолетним гражданам, за ними следят миллионы* (Н. Радулова. «Лайк имущие: что позволено инфлюенсерам» // Коммерсант. 2020) (АА) — выявляются сочетания *имена инфлюенсеров, следят за <ними>*, из которых первое манифестирует значимость «личного бренда», имени, персонификации; другое характеризует адресата, объект воздействия (часто в текстах упоминаются его параметрические свойства: объем аудитории, возраст подписчиков).

Контексты типа *Каждый инфлюенсер неповторим, как и его подписчики* (Н. Радулова. «Лайк имущие: что позволено инфлюенсерам» // Коммерсант. 2020) (АА) — объективируют уникальность контента, который предлагается инфлюенсером его аудитории, в качестве необходимого условия и эффективного инструмента формирования, развития, закрепления его статуса.

Значимый семантический множитель поддается экспликации в таком фрагменте: *Многие бренды активно пользуются этим и делают из инфлюенсеров своих собственных агентов влияния, заказывают рекламу и дают статусы амбассадоров бренда* («Кто такие инфлюенсеры» // Школа блогеров. 2018). Развернутое описание акторов и связывающих их отношений (*бренд — инфлюенсер*) позволяет реконструировать оппозицию «свободный — связанный обязательствами», при этом понятие «инфлюенсер» располагается на первом полюсе, то есть инфлюенсер является таковым, даже если он не зависит от заказчиков, но в то же время в качестве вербальных маркеров альтернативы «свободному инфлюенсеру» обнаруживаются атрибутив *собственный* и слово *амбассадор*, которые высвечивают другой лик — «ангажированного инфлюенсера». Ср. использование сочетания со словом *собственный*: *Эксперты считают, что Кремль хочет таким образом воспитать собственных «инфлюенсеров» в интернет-пространстве* (Н. Радулова. «Лайк имущие: что позволено инфлюенсерам» // Коммерсант. 2020) (АА). Действительно, услугами инфлюенсеров пользуются производители для продвижения самых разных брендов, производителей товаров и услуг; высоко оценивают их потенциал воздействия на определенную целевую аудиторию и органы власти; а сегодняшнее молодое поколение все чаще заявляет о желании достигнуть этого статуса и видит в этом перспективы профессиональной реализации: *86% австралийской молодёжи сообщают, что стремятся сделать карьеру в качестве инфлюенсерок* (radfem translations. «Инфлюенсерки в соцсетях преподносят объективацию как эмпауэрмент, и это вредит женщинам» // ВКонтакте).

2019) (АА). Сочетаемость анализируемого существительного не оставляет сомнений в том, что инфлюенсеры востребованы на рынке труда: *искать инфлюенсера, выбрать / выбор инфлюенсера, сотрудничать с инфлюенсерами, перспективный инфлюенсер, эффективный инфлюенсер, карьера инфлюенсерки, профессия инфлюенсерки* и др.

Носитель языка, рефлексирюя над новым феноменом, противопоставляет друг другу инфлюенсера и звезду: *Во время работы с инфлюенсерами стоит понимать, что они не являются звездами в общепринятом смысле этого слова* («Продвижение бизнеса с помощью лидеров мнений: кто такие инфлюенсеры и как с ними работать» // ТОВ «Инсейлс Украина». 2020) (НКРЯ). Эта оппозиция заставляет задуматься над логикой ее обоснования, которая приводит к заключению, что члены оппозиции различны по источнику популярности: звезда «двигается» от состоятельности в профессии (роде занятий) к признанию многими и появлению подписчиков, интернет-читателей, а инфлюенсер как феномен вызревает без профессионального фундамента, он произрастает изначально на почве расширения своей читательской аудитории посредством применения соответствующих технологий речевого позиционирования, самопрезентации.

Психологический облик инфлюенсера определяется его мотивацией и целеполаганием: *Интересно, что 95 процентов всех инфлюенсеров — женщины; 44 процента из них ведут блог не только ради выгоды, но и для удовольствия, 23 процента с помощью социальных сетей «самовыражаются», а 12 процентов — «вдохновляют других»* (А. Данилов. «Агенты влияния: как инфлюенсеры заставляют нас покупать» // Marie Claire. 2018) (АА). Своеобразие психологического портрета, в целом вполне обычного и для людей, не принадлежащих к числу инфлюенсеров (выгода, удовольствие, самовыражение), заключается в компоненте «инфлюенсер вдохновляет других людей», и он представляет собой прямой маркер идеи влияния.

Итак, применение методики, основанной на идее избирательности слов-контактеров и на том, что круг этих слов определяет ситуацию существования объекта номинации, позволяет выявить типичные предикаты, актанты, сирконстанты и через их совокупность охарактеризовать объем понятия, вербальным выразителем которого является изучаемое заимствованное слово.

В слове *инфлюенсер* нашли выражение перемены в понимании феномена воздействия на социальное окружение. Ему можно дать следующее определение: *‘реальный или виртуальный пользователь социальных сетей, проявляющий большую активность в интернет-коммуникации, уделяющий существенное внимание ведению своего блога, сайта, аккаунта, имеющий обширную и лояльную аудиторию подписчиков и предоставляющий свой ресурс влияния в целях извлечения финансовой выгоды’*.

Понятийное содержание слов *инфлюенсер, ЛОМ, лидер мнений* становится предметом обсуждений в научных работах широкого гуманитарного спектра, ср. опыт разграничения понятий, стоящих за номинациями

лидер общественного мнения и инфлюенсер [Ефанов 2022]. Психологи и социологи, маркетологи и специалисты в области медиа высказывают разные точки зрения.

Значимы прежде всего такие параметры феномена личного влияния в медиaprостранстве: во-первых, личностное воздействие на аудиторию осуществляется не в иерархии, а «среди равных», во-вторых, влияние лица определяется его экспертной позицией, то есть высокой компетенцией в какой-либо сфере — знаниевой либо практической; в-третьих, в каждой конкретной группе могут присутствовать свои лидеры мнения, которые выступают в качестве наиболее осведомленных в определенной области специалистов, мастеров.

Дериваты слова *инфлюенсер* как маркер детализации идеи влияния

Невозможно рассматривать его изолированно от гнезда слов, сформировавшегося вокруг этой языковой единицы: *инфлюенсерка*, *микроинфлюенсер*, *аватар-инфлюенсер*, *CGI-инфлюенсер*, *инфлюенсер-маркетинг* и др.

Интересно, что в текстах СМИ активно функционирует феминитив *инфлюенсерка*: *Когда женщины, «инфлюенсерки соцсетей», объективируют себя с целью получения прибыли, это наносит ущерб и им и их аудитории* (radfem translations // ВКонтакте. 2019); *Появившись в конце августа 2018 года, они представили новую коллекцию вместе с еще одной цифровой дивой — темнокожей инфлюенсеркой Шуду* (Борис Дудалев. «ТОП-10 цифровых инфлюенсеров» // <http://msk.mr7.ru/>. 2019). Это кажется странным в свете известного факта низкой готовности русского языка к продуцированию подобных наименований женского рода по роду занятий, но, возможно, отчасти это объясняется статистикой преобладания женщин среди инфлюенсеров: *Интересно, что 95 процентов всех инфлюенсеров — женщины* (А. Данилов. «Агенты влияния: как инфлюенсеры заставляют нас покупать» // Marie Claire. 2018) (AA); хотя списки самых популярных инфлюенсеров (Топ-20 и под.), кажется, не подтверждают такую статистику. Существительное *инфлюенсерка* ощущается стилистически сниженным, однако поисковики на соответствующий запрос выдают достаточно много откликов (Google — 727 результатов; Яндекс — 4000 результатов), поэтому невозможно игнорировать присутствие феминитива в языке, и, по-видимому, нет оснований оценивать его как уничижительное.

Префиксоиды *микро-* и *макро-* выражают количественную оценку степени влияния инфлюенсера: *микроинфлюенсер*, *макроинфлюенсер*.

Целый ряд новообразований фиксирует разновидности инфлюенсеров по разным критериям. Например, отмеченной оказывается интернет-платформа продвижения: *инстаграм-инфлюенсер* (*Instagram-инфлюенсер*), *твиттер-инфлюенсер* (*Twitter-инфлюенсер*).

Дериваты *CGI-инфлюенсер*, *аватар-инфлюенсер*, *цифровой инфлюенсер* служат названиями технологической новинки — разновидности инфлюенсеров — искусственно сконструированных моделей, персонажей, не являющихся живыми людьми: *Выше приведены имена трех аватар-инфлюенсеров* (Владимир Косолапов. «Виртуальные инфлюенсеры» // Medium. 2019). *Если CGI-модель продвигает, например, марку одежды и возторгается качеством ткани, ощущениями от нее, почему потребители должны в это верить? В конце концов, как она может описывать материальные качества продукта, если не существует в физическом мире?* (Владимир Косолапов. «Виртуальные инфлюенсеры» // Medium. 2019).

Идею вовлечения инфлюенсеров в рыночную среду зафиксировало образованное способом сложения существительное *инфлюенсер-маркетинг* ‘продвижение товара, услуги через социальные сети, построение бренда посредством организации рекламных кампаний с блогерами’: *В сентябре прошлого года в Берлине была открыта Influencer Marketing Academy, которая позиционирует себя как «академия для всех, кто видит в социальных сетях и инфлюенсер-маркетинге свое будущее» и предлагает «зарабатывать на своем таланте в социальных сетях» («Influencer — профессия будущего?»)* // Национальная конфедерация «Развитие человеческого капитала». 2018). Ср. также: *influence-маркетинг*.

Составные именованья типа *бьюти-инфлюенсер*, *фитнес-инфлюенсер* показывают, что ангажированный инфлюенсер позиционирует себя как лидер мнений в определенной сфере. Особенно много контекстов содержат сигналы того, что более всего в привлечении инфлюенсеров к работе заинтересована индустрия красоты, то есть визуальная культура.

Модели образования слов от существительного *инфлюенсер* служат свидетельством того, что обозначаемое понятие включает в себя такие компоненты:

- разновидность инфлюенсера: лицо женского пола / лицо мужского пола; реальный человек / виртуальный персонаж;
- мера влиятельности: большая / малая;
- коммерциализация ресурса влияния (уже сформированного до вовлечения в маркетинговые процессы);
- предпочтительная сфера коммерческой самореализации: индустрия красоты.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дескрипция понятия «инфлюенсер»

Наш интерес к слову *инфлюенсер* вызван прежде всего работой в рамках подготовки словаря новой лексики. Необходимость составить его дефиницию побудила нас обратиться к методике выявления релевантных компонентов значения слова на основе анализа его сочетаемости.

Суммируем эти компоненты:

- ‘человек’;
- ‘виртуальная модель человека, субъект цифровой реальности’;
- ‘тот, кто ведет блог, создает нарратив, воздействует на других людей посредством текста’;
- ‘тот, кто ориентирован на разработку уникального контента как эффективного инструмента самопродвижения’;
- ‘тот, кто адресуется к широкой аудитории *подписчиков, читателей, фолловеров*’;
- ‘тот, кто приобрел свой статус путем целенаправленного применения стратегий и речевых тактик самопрезентации’;
- ‘тот, кто видит свое предназначение в том, чтобы вдохновлять других’;
- ‘тот, кого нанимают для работы в сфере коммерческой, политической, социальной рекламы’.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян Юрий. *Исследования по семантике и лексикографии* : Т. I: *Парадигматика*. Москва: Языки славянских культур, 2009.
- Бодрунова Светлана. «Теория инфлюенсинга: от лидеров мнений к точкам кристаллизации общественного мнения». *СоциоДиггер* [Ежегодник ВЦИОМ], Т. 2, вып. 5 (10): *Цифровые селебрити* (май–июнь, 2021): 30–35.
- Ефанов Александр. «Деконструкция образа инфлюенсера в современном медиапространстве». *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены* 5 (165). 2021.
- Ефанов Александр. «Инфлюенсер как особый тип лидера общественного мнения». *Вестник Российского университета дружбы народов*. Серия: *Литературоведение. Журналистика* 27/4 (2022): 767–774.
- Захаркин Роман, Аргылов Никита. «Инфлюенсеры как медиазначимые другие: современные тренды вторичной социализации». *Власть* 29/6 (2021): 27–37.
- Казяба Виктория. «Вербальная самопрезентация немецкоязычных инфлюенсеров в Instagram». *Научный диалог* 9. 2019.
- Кузнецова Елена, Зиновьева Елена. «Психологические аспекты определения и изучения лидеров мнений в цифровой среде». *Мир науки. Педагогика и психология* 8/5 (2020). URL: <https://mir-nauki.com/PDF/97PSMN520.pdf>.
- Леонтьева Татьяна, Щетинина Анна. «Неологизация языка в свете лексикографии: по материалам “Ушаковского словаря”». *Филологический класс* 28/4 (2023): 58–71.
- Лига Марина, Щеткина Ирина. «Человек в эпоху цифровизации общества». *Гуманитарный вектор* 16/2 (2021): 29–38.
- Мирошниченко А. С. «Медийная публичность как новый признак в социально-статусных номинациях лица (на материале языка современных белорусских СМИ)». *Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання* : Матэрыялы VI Рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі маладых навукоўцаў, прысвечанай 100-годдзю Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, 12 марта 2021 года / Рэдкалегія: В. У. Зуева (гал. рэд.) (і інш.). Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, 2021.
- СлРЯ — *Словарь русского языка*. В 4 т. (под ред. А. П. Евгеньевой). Москва: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999.

- СРНГ — *Словарь русских народных говоров* (ред. Ф. П. Филин и др.). Москва, Ленинград, Санкт-Петербург: Наука, 1965–2019.
- ТСМС — Никитина Т. Г. *Толковый словарь молодежного сленга : слова, непонятные взрослым*. Москва: Астрель, АСТ, 2003.
- Davis D. K., „Two-step and multi-step flow“. In: Littlejohn S. W., Foss K. A (eds.) *Encyclopedia of Communication Theory*, Sage Publications, 2009.
- Gilmore C. W., Osial R. R. The Fourth Estate is dead, long live the Fourth Estate: A new military mindset for a rapidly evolving communication environment. *Public Relations Review*, Vol. 38, Issue 2, June 2012.
- Katz Elihu, Lazarsfeld Paul. *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communication*. Glencoe (Illinois): The Free Press, 1955.
- Leparoux Megane, Minier Pauline, Anand Amitabh. “The Online Influencers Strategies and Their Impact on Consumers Decisions Process”. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*. Серия: *Менеджмент* 18/3 (2019): 419–447.
- Schwab Klaus. *Shaping the Future of the Fourth Industrial Revolution: A Guide to Building a Better World*. New York: Penguin Random House LLC, 2018, 288 p.

REFERENCES

- Apresyan Yuriy. *Issledovaniya po semantike i leksikografii* : T. I : Paradigmatika. Moskva: YAzyki slavyanskih kul'tur, 2009.
- Bodrunova Svetlana. «Teoriya influensinga: ot liderov mnenij k tochkam kristallizacii obshchestvennogo mneniya». *SocioDigger* [Ezhegodnik VCIOM], T. 2, vyp. 5 (10): Cifrovye selebriti (maj–iyun', 2021): 30–35.
- Davis D. K., „Two-step and multi-step flow“. In: Littlejohn S. W., Foss K. A (eds.) *Encyclopedia of Communication Theory*, Sage Publications, 2009.
- Efanov Aleksandr. «Dekonstrukciya obraza influensera v sovremennom mediaprostranstve». *Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i social'nye peremeny* 5 (165). 2021.
- Efanov Aleksandr. «Influenser kak osobyj tip lidera obshchestvennogo mneniya». *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 27/4 (2022): 767–774.
- Gilmore C. W., Osial R. R.. The Fourth Estate is dead, long live the Fourth Estate: A new military mindset for a rapidly evolving communication environment. *Public Relations Review*, Vol. 38, Issue 2, June 2012.
- Katz Elihu, Lazarsfeld Paul. *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communication*. Glencoe (Illinois): The Free Press, 1955.
- Kazyaba Viktoriya. «Verbal'naya samoprezentaciya nemeckoyazychnyh influenserov v Instagram». *Nauchnyj dialog* 9. 2019.
- Kuznecova Elena, Zinov'eva Elena. «Psihologicheskie aspekty opredeleniya i izucheniya liderov mnenij v cifrovoj srede». *Mir nauki. Pedagogika i psihologiya* 8/5 (2020). URL: <https://mir-nauki.com/PDF/97PSMN520.pdf>.
- Leont'eva Tat'yana, SHCHetinina Anna. «Neologizaciya yazyka v svete leksikografii: po materialam “Ushakovskogo slovary»». *Filologicheskij klass* 28/4 (2023): 58–71.
- Leparoux Megane, Minier Pauline, Anand Amitabh. “The Online Influencers Strategies and Their Impact on Consumers Decisions Process”. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*. Серия: «Менеджмент» 18/3 (2019): 419–447.
- Liga Marina, SHCHetkina Irina. «СHellovek v epohu cifrovizacii obshchestva». *Gumanitarnyj vektor* 16/2 (2021): 29–38. DOI: <http://doi.org/10.21209/1996-7853-2021-16-2-29-38>
- Miroshnichenko A. S. «Medijnaya publichnost' kak novyj priznak v social'no-statusnyh nominacijah lica (na materiale yazyka sovremennyh belorusskikh SMI)». *Mova i litaratura ŷ XXI stagoddzi: aktual'nyya aspekty dasledavannya : Materyyaly VI Respublikanskaj navukova-praktychnaj kanferencyi maladyh navukoŷcaŷ, prysvechanaj 100-goddzyu Belaruskaga dzyaržaŷnaga universiteta*, Minsk, 12 marta 2021 goda / Redkalegiya: V. U. Zueva (gal. red.) (i insh.). Minsk: Belorusskij gosudarstvennyj universitet, 2021.

- Schwab Klaus. *Shaping the Future of the Fourth Industrial Revolution: A Guide to Building a Better World*. New York: Penguin Random House LLC, 2018, 288 p.
- SIRYA — *Slovar' russkogo yazyka*. V 4 t. (pod red. A. P. Evgen'evoj). Moskva: Russkij yazyk; Poligrafresursy, 1999.
- SRNG — *Slovar' russkih narodnyh govorov* (red. F. P. Filin i dr.). Moskva, Leningrad, Sankt-Peterburg: Nauka, 1965–2019.
- TSMS — Nikitina T. G. *Tolkovyj slovar' molodezhnogo slenga : slova, neponyatnye vzroslym*. Moskva: Astrel', AST, 2003.
- Zaharkin Roman, Argylov Nikita. «Inflyuensery kak mediaznachimye drugie: sovremennye trendy vtorichnoj socializacii». *Vlast'* 29/6 (2021): 27–37.

Татјана Леонтјева, Синиша Атлагић

ИНФЛУЕНСЕР: НОВА РЕЧ И ИДЕЈА ХОРИЗОНТАЛНОГ УТИЦАЈА
У ДИГИТАЛНОМ ДРУШТВУ

Резиме

У раду се разматра питање средстава лексичке репрезентације феномена утицаја. Предмет проучавања је реч *инфлуенсер*, пошто су у њој јасно видљиве нове културне реалитете. Аутори су се фокусирали на анализу савремене руске језичке културе. У складу са материјалом који даје Национални корпус руског језика, направљен је избор реченица из савремених медија које садрже реч *инфлуенсер* и бележена је њена компатибилност. На основу контекстуалне анализе идентификоване су релевантне компоненте значења речи *инфлуенсер*. Примећено је да је око ове језичке јединице формирано гнездо речи које чине следеће речи: *инфлуенсер*, *микро-инфлуенсер*, *авајтар-инфлуенсер*, *лидер јавног мњења* и др. Дати су коментари у вези са овом тематском групом речи. Утврђено је да су од значаја следећи параметри феномена личног утицаја у медијском простору: прво, лични утицај на публику се не врши хијерархијски, него „међу једнакима“; друго, утицај извесне особе одређен је стручношћу у области којом се бави; треће, свака конкретна група може имати своје вође мњења који делују као истакнути стручњаци у одређеној области.

Кључне речи: идеографија, лексика, утицај, инфлуенсер, семантика, комуницирање.

КРЕТАЊЕ ПЕСНИЧКЕ СВЕСТИ

Александр Житенев. *Геннадий Айги: поезика черновика*.
СПб.: Jaromír Hladík press, 2023, 270 стр.

Монографија Александра Житењова *Геннадий Айги: њоейшка рукописна*, објављена 2023. године у санктпетербуршкој издавачкој кући Jaromír Hladík press, доноси нов, сасвим особен поглед на стваралаштво Геннадиа Ајгија, заснован на несвакидашњем приступу тумачењу текста. Предмет проучавања Житењова је песников рукописна заоставштина која се чува у Бременском институту Источне Европе, а њена минуциозна текстолошка анализа, дата у овој књизи, отвара друге хоризонте разумевања Ајгијеве поезије. Поређећи многобројне рукописне верзије песама (некада и више десетина), аутор премешта фокус истраживања с крајњег продукта — објављене песме — на сам стваралачки процес. Управо рукописе Житењов посматра као кључ који може да дешифрира изразито херметичне песничке слике Ајгија. Стога се већ у уводу истиче значај термиолошког утемељења појма „поетика рукописа“, који се оправдава преко полемике с различитим ауторима, почев од М. Л. Гаспарова, у чијим се разматрањима овај појам среће тек као радна метафора, преко запитаности француске генетичке критике, размишљања Р. Дебре Женеа о неусаглашености постојаног и променљивог, односно поезике и рукописа, до Ж. Левајана, који одбацује ову перспективу, схватајући рукопис као сасвим другачији простор, у коме нема јасно одређене везе међу елементима, нити јасно задатог правца њиховог развоја. Прихватајући сва становишта, Житењов ипак подвлачи велики потенцијал варијативности рукописа у осветљавању песничке поезике, позивајући се како на речи Ж. Белмана Ноела о томе да је „све неостварено било, па макар и на трен, привремено остварење“ (8), тако и на преданост самог Ајгија дугом трајању стваралачког процеса, на песниково убеђење да се у рукописним верзијама крију замеци каснијих достигнућа. Томе у прилог говори и читава ова књига, која има за циљ да на конкретним примерима покаже узбудљиво и колебаљиво кретање стваралачке свести.

Књига се састоји од једанаест поглавља омеђених уводом и закључком. Свако поглавље бави се анализом једне или највише двеју песама Геннадиа Ајгија, изузев крајњих текстова у којима се тумаче моностихови и разматра поезика наслова у рукописима. Пред сваким поглављем дата је фотографија једне од рукописних верзија одређене песме, као верна илустрација задате тезе. Случајно или намерно, Житењов је за предмет истраживања одабрао углавном песме посвећене другим ствароцима, философима, песницима, сликарима, композиторима, тако да монографија, поред увида у поезику Ајгија и утицаје преко којих је формирана, омогућава да се дубље зарони у песников свет, који јесте превасходно свет руске културе. Ова мисао наизглед би се могла оповрћи управо почетним поглављем, које се бави песмом „Август: Ниче у Торину“. Међутим, ако се узме у обзир сведочанство Ајгија о усхићености Ничеом на чисто естетском плану, као философ који учи ослобађању мишљења, долази се до закључка о подударности Ајгијевог доживљаја с доживљајем руских симболиста, међу којима ће се развити особено „руско“ ничеанство.

Стављајући у први план не текст већ догађај, и тиме истичући примат стваралачке личности над стваралаштвом, Ајги тематизује у својим стиховима торинску епизоду, чиме

ступа у дијалог с већ постојећим тумачењима кључне прекретнице у животу мислиоца. У више од тридесет рукописних варијанти ове песме крије се читав низ изузетних асоцијативних комплекса, важних за разумевање крајње верзије песме. Житењов поступно анализира модификацију рукописа на текстолошком и тематско-мотивском плану и показује како је дошло до суштинских помака који мењају смисао песме: од експресивности ка неутралности, од субјективности ка објективности, од директног именованја ка индиректном шифрирању. Притом аутор истиче врло важну особеност Ајгијевог стваралачког процеса — одсуство готових форми, „лирских формула“, које би се преносиле из једне у другу верзију песме. Ајги, према речима истраживача, увек ради с целовитом песмом, разумевајући сваки њен сегмент као жив елемент који поседује потенцијал да се даље развије, те тако периферни мотиви током стварања могу постати централни и обратно.

Друго поглавље наставља тему философских утицаја на формирање песничке личности и песничке речи Ајгија. Ако је читање Ничеа за Ајгија представљало преломни тренутак у животу, моменат ослобађања, спознају сопственог „истинског рођења“, руска религиозна философија, у првом реду К. Леонтјев и В. Соловјов, изазваће потрес једнаке силине и означити прелаз од иманентности ка трансценденталности, који карактерише Ајгијево стваралаштво шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Дајући увид у већ постојећа становишта Фудеља, Бердјаева, Осмачка о односу између Соловјова и Леонтјева у контексту философије Сребрног доба, као и размишљања која су један о другом износили сами философи, Житењов ствара културно-историјску потку за даљу текстолошку анализу. Такав приступ примењен је и у осталим поглављима ове књиге.

Поредећи бројне рукописе песама „Шетња: каранфили на гробу Владимира Соловјова“ и „Константин Леонтјев: јутро у Оптинској пустињи“, аутор открива поједина преплитања на мотивском плану, али и у погледу смисла — промишљања о личној судбини, о сусретима са сакралним, о хијерофанији као путу опраштања. У даљем кретању кроз анализу, која обухвата и дуго трагање за називом песме о К. Леонтјеву, Житењов, цитирајући записе философа, показује како Ајги укршта сопствене успомене са успоменама Леонтјева, преосмишљавајући прототекст и развијајући поједине песничке слике, на пример, молитвеног „бељења“, снега, у складу с начелима сопствене поетике. Песма о Соловјову тумачи се преко стихова самог философа у којима се појављује библијски цитат: „глас хлада тонка“ — уједно епиграф Ајгијеве песме. Осврћући се на прототекст, Житењов закључује да „Ајги не бира тек карактеристичан, већ емблематично важан текст Соловјова, а у центру његове пажње налази се и сама ситуација теофаније (укључујући — у контексту ауторског мита Соловјова и, шире — симболистичко стварање живота), и историјске варијанте њеног осмишљавања (и израза)“ (51). Рад на песми, како примећује Житењов, заснивао се на детаљизацији и комбиновању одређених песничких слика. У једној од етапа остваривања песничке замисли приметно је разбијање текста на блокове и њихово даље нијансирање у посве новим правцима, што ће резултирати све већим уопштавањем у погледу позиције лирског јунака, као и апстраховањем песничких слика и њихових узајамних веза, што Житењов маркира као „појачавање семантике привида“.

Отуђивање и закључавање смисла у финалним етапама стварања уочава се у готово свим размотреним песмама. За Ајгијеве рукописе типично је развијање секундарних асоцијативних низова, који потом не улазе у песму; он неретко напушта дуго разрађиване слике, премда исто тако постоје примери повратка већ оформљеном песничком изразу. Често конкретизујући одређену слику, песник изоставља сваку алузију на ма какву ситуацију, преносећи песму у домен шифрованог текста. Рукописи такође показују изразиту флуидност песничких формула, па се тако испоставља да се одређени стихови или чак блокови рукописне варијанте једне песме могу обрести у рукописној варијанти сасвим друге песме, или се пак из њих може развити самостално дело. За разумевање наведених приступа стваралачком чину и начина њиховог трајања од особито је значаја студија о настанку песме „Степен: остоици“, коју Ајги пише у одговор на *Колимске њриче* Варлама Шаламова и у његову част. Будући парадигматска, ова песма, како истиче Житењов, сабира у себи велики круг Ајгијевих стихова, а поетска слика дата у наслову уопштена је до знака за читау етапу у његовом стваралаштву. Износећи у први план значај песме као рефлексije песника „о вредности личности у неантропоцентричној епохи, о саоднесу у њој речи и постојања“ (63), аутор пише о важном месту које Шаламов заузима у песниковом свету,

као писац у чијој се прози „на највишем нивоу прелама трагично као најважнија естетска категорија XX века“ (63).

Посматрајући песму у светлу интерпретације Шаламовљевог стваралаштва, Житењов издваја четири етапе у њеном настанку. Све су нашле одраза у финалном тексту, а понајвише прва, иако је током стваралачког процеса била приметно запостављена. Иницијалну варијанту под називом „Уз одређивање године“ Житењов на визуелном плану повезује с песмом „Август: Ниче у Торину“, издвајајући кључне теме: аскетске епифаније, светлости, напуштености и разопштености света. Друга етапа доводи се у везу с идејом кенозе као могућности превазилажења трагичног стања света, па се слике светлости повезују с искуством патње и умирања, с мотивима ране, смрти, „спаљеног праха“. Редукујући субјективност ради повратка чистоти преко речи, песник доноси различита тумачења о месту и улози личности дате епохе. Развијајући у том контексту мотив жртве, он ствара трећу варијанту песме, где се удаљавање од субјекта остварује не преко јунака, већ тематизовањем његових страсти, трагичног искуства, губитка достојанства. У четвртој фази у фокусу су провиденцијалне силе које пружају могућност спасења. Поступна промена перспективе о којој сведоче рукописи омогућава песнику да осмисли идеју „саборне“ функције изненадне речи, способне да искупи и очисти.

Четврто поглавље, у коме се разматра настанак песме „Н. Х. Међу сликама (Уз изложбу М. Ларионова и Н. Гончарове у Музеју Мајаковског“), зачиње тему сликарства у поезији ГенADIЈА АЈГИЈА, те се заједно с два наредна текста, посвећена песничким рефлексијама о ликовном изразу Владимира Јаковљева и Валерија Ламаха, може посматрати као својеврстан блок. Као главни јунак песме написане у част знаковите изложбе М. Ларионова и Н. Гончарове у музеју Мајаковског 1965. године иступа Николај Харцијев, историчар уметности, колекционар и велики познавалац руске авангарде. Сматрајући Харцијева неприкосновеним ауторитетом, а уједно и својим учитељем, Ајги му посвећује песму-екфразу, у чијој је основи барем једним делом, како Житењов захваљујући аналитичком приступу рукописима закључује, Ларионовљева слика „Пролеће“ (1912), затим књижевна реминисценција према Хлебњикову у рукопису и према Мајаковском у публикованој верзији песме. Рукописне варијанте још откривају за Ајгија карактеристичну замену песничких слика, али и промену перспективе: ако је у рукопису улога субјекта додељена уметнику, а текст организован према његовој тачки гледишта, у коначној варијанти субјекат постаје истраживач-познавалац, а у центар пажње доспева логика рецепције. Мења се и кључна идеја песме: од поимања уметности као пута ка младости, првотном стању, до схватања њене суштине у превазилажењу заборав преко културе.

Песма „Крик: руже-цртежи“ чува се у једанаест рукописних листова, међу којима се може издвојити пет различитих варијанти. Необјављене верзије песме карактерише сложености систем мотива и одсуство „графичких“ асоцијација које би повезале песму са сликама Владимира Јаковљева, као што то чини коначна верзија, јасно указујући на то да мотив ружа заправо означава цртеже гвашем. Још једна алузија на уметника ишчитава се у мотиву болнице, који се среће и у рукописима с другачијим насловом „Руже из болнице“, али и у објављеном тексту. Цитирајући Ајгијеве речи о овом уметнику-нонконформисти, Житењов посебно издваја „стигму која имитира лепоту“ (102), разумевајући је као основну карактеристику савремености, дату како у ликовном тако и у песничком изразу. Песма се тумачи као покушај интерпретације гваша у светлу уништене судбине друга-уметника, кроз тематизовање губитка телесне целовитости, насилног лечења, погубне психијатрије као знака времена. Завршница, како пише Житењов, изражава жал песника за протраћеним стваралачким набојем, што се доказује и рукописним верзијама, које уједно откривају везу са стиховима К. Батјушкова. Након детаљног праћења свих промена унетих током рада на песми, истраживач налази да поред потенцирања на бесубјективности, рада с фрагментима песме по принципу монтаже, овај конкретни стваралачки чин одликује и тезаурусни поглед на текст, према коме се семантичка структура песме може описати помоћу кључних речи. „Овај приступ подразумева такав метод рада када се знаковита реч посматра кроз многобројне потенцијалне везе у покретном контексту. Збир рукописа иступа као вишедимензионална и варијабилна смисаона структура, која преноси кретање стваралачке свести и има вредност управо као таква структура-порив“ (113).

Тему сликарства заокружује студија која разматра „Стихове, сачињене у сну и забележене при буђењу“ — необјављено дело инспирирано кијевским уметником Валеријем Ламахом, коме се Ајги обраћа у још неколико песама. Поштовалац како ликовног тако и књижевног стваралаштва Ламаха (које пореди чак с Монтењом и Сквородом), Ајги неочекивано брзо пише ову песму, чији историјат настанка стаје на једну страницу и подвргава се детаљном опису Житећова.

Превазилажење личне боли у сусрету с лепотом натприродних својстава, оспољеном у цвећу, срж је песме „Руже у горама“, која, парадоксално, у рукопису носи назив „Макови у Кахаб-Росо“. Прилежним праћењем најразличитијих поступака примењених у раду на овој песми, Житећов даје објашњење замене наслова, исходећи притом из целокупне поетике Ајгија, тематско-мотивског комплекса и променљиве логике организације текста. Нарочиту пажњу поклања тумачењу мотива руже, који се доводи у везу са семантиком окупљања, целовитости, затим с идејом чуда, представом божанства, с правичношћу. Ружа представља и ритуални медијум између света живих и света мртвих. Управо таква синтеза значења савршенства, епифаније, медијације, како закључује Житећов, врло је специфична и чини Ајгијево читање овог мотива самосвојним. Цветни мотиви, конкретно, контекстуализација флокса и јасмина, предмет су истраживања и наредног поглавља, у коме се описује настанак песама „Сцена: човеко-цветање“, посвећене Антуану Витезу и „Другу — о негдањим јасминима“, написане у част композитора А. Волконског, и даје њихову интерпретацију. Аутор истиче да кључне песничке слике настају ситуативно, а у појединим слушајевима између текста и реалности може се наћи песнички цитат у функцији посредника.

У студији која се бави проучавањем песме „Гимри“, како на смисаоном тако и на текстолошком плану, Житећов пише о важности овог текста за Ајгијеву поетику услед тематизовања историософије, али и због тога што представља типичан пример Ајгијевог дуготрајног стварања. На почетку чланка истраживач даје шири историјски, политички и књижевни контекст неопходан за разумевање основне сижетне линије посвећене Кавказу, конкретно бици за Гимри (17–18. октобра 1832. године), у којој Гази-Мухамед гине, а Шамил се скрива. Житећов резимира како песник покушава да напусти совјетску интерпретацију историје Кавказа, трагајући за сопственим путем разумевања, о чему сведочи и дуг рад с рукописима. Почев од прве рукописне странице, која доноси неколико верзија веома кратке песме, истраживач урања у сваки наредни рукопис, проучавајући на који начин песник уводи тему по тему, мотив по мотив, како се текст креће према свом коначном облику. Захваљујући речи, у посебној стварности сновиђења, где се субјективност распршава у стварима, могуће је остварити везу с углавном извитопереном или избрисаном прошлосту и искусити, увидети догађаје који мењају човека. „То је историософски текст о катастрофи, у којој нада ипак не страда: један од јунака умире, други се спасава и општа ствар ће се наставити“ (191), пише Житећов.

Књигу завршавају одељци о минимализму Ајгијевих моностихова и о поетици наслова. Преплићући се у погледу згушњавања смисла, обе форме значајне су у стваралаштву песника. У анализи моностихова Житећов се осврће на песничке поступке описане у пређашњим поглављима, али се, пре свега, усмерава на полемику о жанровској припадности, те предлаже алтернативу — да се ова врста песничког израза одреди не само као забелешка већ и као „страница“: „то је медитативни текст, који претпоставља лирско улоприште; за њега је карактеристична усмереност ка 'догађајности' доживљаја, изградња око геста, перформатива; у 'страница' је маркирана 'словесност' текста и његова просторна видљивост, важно је и поигравање с границом између датог и замишљеног“ (214).

Напослетку се може закључити да је монографија Александра Житећова одиста занимљиво и иновативно шtivo. Она је превасходно намењена познаваоцима песничког опуса Генадија Ајгија и од великог је значаја као пример свеобухватне текстолошке анализе и прилежног архивског рада. Књига поседује и културолошку вредност, будући да се увидом у рукописе долази до ближег разумевања како поетике Ајгија тако и културно-историјског контекста коме песник сведочи. У том смислу ова студија би могла бити пријемчива и мање упућеном читаоцу.

МЕЂУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЈА „РАДНО ЧОВЕЧАНСТВО
У СТВАРАЛАШТВУ АНДРЕЈА ПЛАТОНОВА:
125 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ПИСЦА“

Москва, Институт за светску књижевност РАН, 24–26. септембар 2024 г.

Насупрот окрутности стварности и суровости свакодневице, свет идеја, уметности и књижевности наставља да постоји и да се развија, потврђујући да је *владавина* мислећег човека ипак неуништива и вечна. Један од примера непролазности човекове мисли јесте међународна научна конференција „Радно човечанство у стваралаштву Андреја Платонова“, коју је традиционално организовао Институт за светску књижевност РАН, на челу с академиком Наталијом Корнијенко, поводом 125 година од рођења писца. Ова конференција је, у периоду од 24. до 26. септембра, окупила истакнуте истраживаче лика и дела Андреја Платонова из целог света, отварајући нове путеве у истраживању стваралаштва руског писца.

Први дан конференције је започет уводним рефератима директора Института за светску књижевност Вадима Полонског, академика Александра Кудељина, ректора Института за књижевност Алексеја Варламова и министра културе Вороњешког округа Марије Мазур, који су скренули пажњу на актуелност платоновских тема, истичући чињеницу да је питање стваралаштва Платонова увек отворено, те да коначних одговора нема, у чему се и крије суштинска лепота „платоновских сусрета“. Мисао о неухватљивости Платоновљевих идеја подржао је и директор ГИТИС-а режисер Сергеј Женовач, описујући потешкоће с којима су се сусретали професори и студенти у својој тежњи да пишчеве идеје представе на сцени, будући да је свако ново читање водило ка новом низу питања, откривајући пут ка новим тумачењима и схватањима. У истом духу је изложен реферат „Андреј Платонов. Тридесет година у руској школи или Супротстављање канонизацији“ Светлане Красовске с посебним освртом на промене у тумачењима стваралаштва Платонова у последњих тридесет година и различито идеолошко поимање његових идеја у руској школи. Академик Роберт Ходел је, у излагању посвећеном перцепцији чевенгурске утопије код студената Универзитета у Хамбургу, дао преглед различитих сватања појмова „утопија“ и „антиутопија“ на примеру Платоновљевог *Чевенџура*, док је Нонака Сусуму у свом излагању представио погледе јапанских студената на стваралаштво Платонова 1920-их година. Реферат „Мали радници у делима Платонова“ Светлане Бахтинове, учитељице из Платоновљевог родног Вороњежа, открио је, с друге стране, блискост с пишчевим идејама код ученика четвртог разреда основне школе, посебно у причи „Крава“, у којој описи свакодневице у потпуности одговарају сликама свакодневног живота ученика вороњешких сеоских школа. Ученици су, по речима Светлане Бахтинове, Платонова доживели као свог и њима изузетно блиског писца, проналазећи у причама обресе актуелне стварности. Првог дана конференције је покренуто и питање сличности раног Платоновљевог стваралаштва с поетиком пролетерских писаца. Дарија Московска у раду „Платонов — пролетерски писац? (О проблему дефиниције)“ пише о новом погледу на рано стваралаштво Платонова у контексту пролетерске књижевности, посебно истичући сличности с књижевним поступцима пролетерских писаца и песника. Укључивање Платонова у круг пролетерских писаца,

по мишљењу аутора, завређује посебну истраживачку пажњу, будући да ова тема није била у фокусу досадашњих истраживања. Новину у погледу тема Платоновљевог стваралаштва представља и веза између приче „Први Иван” и електротехничких достигнућа Николе Тесле“, о чему је говорио Константин Баршт, указујући на чињеницу да је стваралаштво Платонова неопходно тумачити не само у књижевно-уметничком контексту, већ и у научно-техничком. Платонов је, по речима Баршта, без икакве сумње био човек технике, док је књижевност требало да послужи само као средство на путу ка реализацији идеја. Први дан конференције је завршен рефератима „Лик странца у стваралаштву Платонова“ Георгија Богданова, „Семантика жанра у прозним делима А. Платонова“ Ирине Спиридинове, као и занимљивим излагањем о „Смрти хероја и бесмртности подвига“ Руслана Подубцева. Секције нису биле тематски подељене, што је у потпуности одговарало духу самог Платонова — слојевитог, недокучивог, мистериозног и по свему јединственог.

Други дан конференције је започео радом „Чевенгурски споредни јунаци као универзални градитељи и универзални материјал изградње будућности“ Сергеја Никољског, који је у основи садржао анализу Платоновљевих јунака, којима, по мишљењу аутора, није посвећена довољна истраживачка пажња, а без којих сама идеја саборности у борби за социјализам и светлу будућност не би била могућа. Аутор у свом раду долази до закључка да Платоновљеви споредни јунаци заправо чине основну грађу сваког дела и да као такви имају посебну улогу у систему ликова: управо они представљају стуб будућег друштва и темељ социјализма. Тема „радног човечанства“ у стваралаштву Платонова је била у фокусу истраживања Лине Кармолијеве у раду „Ликови радног човечанства у збирци песама *Плава дубина*“. Ова збирка, састављена од првих Платоновљевих песничких подухвата, приказује рад као основног јунака, једину тачку пресека међу људима и једини могући пут до утопије. Свеprisутни култ рада јесте у основи свих песама и описује не само рад као оружје и оруђе будућности, већ и позива на слогу, уједињење и заједништво, што и јесте основно гесло платоновске философије. „Шта је то мајстор?“ гласио је наслов рада Светлане Неретине и представља још једно отворено питање Платоновљевог стваралашта. Узимајући у обзир пишечево порекло и живот у радничкој класи, Светлана Неретина говори о свим значењима овог појма у контексту лика и дела Платонова. Мајстор није само припадник радног човечанства, већ и носилац промена, покретач енергије и струја промене и, према тумачењу аутора, налази се на врху лествице Платоновљевих јунака. У другом делу конференције било је речи и о неизоставним темама у Платоновљевом стваралаштву: револуцији, идеологији и социјализму. У раду „Њерка револуције: роман *Срећна Москва*“ Алексеја Костијева говорило се о начину реализације идеје револуције, о разлозима њеног постојања, као и о Платоновљевом схватању револуције као силе која, једном покренута, не може бити заустављена на свом путу до истине. Иако је питање Платоновљевог односа према револуцији и совјетској власти било предмет многобројних истраживања, оно и даље побуђује интресовање, будући да ни за један идеолошки став Платоновљевих јунака не можемо са сигурношћу тврдити да је коначан и јасан, као што то не можемо рећи ни за самог Платонова. Управо овим питањем се бави Јелена Колесњикова у раду „Платонов — наш друг. Политички аспекти стваралаштва“, указујући на чињеницу да ни после толико година нисмо у прилици да коначно установимо да ли је Платонов уистину био заклети непријатељ совјетске власти или срчани заговорник совјетске идеологије. Поред тема рада, револуције и политичких аспеката Платоновљевог стваралаштва, покренута је и тема музике и музичких елемената у раном периоду стваралаштва овог писца. Рад „Музика и радно човечанство“ Антона Храмиха тицао се свеprisутне музике, која упорно прати кретања јунака дела 1918–1928-их година. Цикличност живота јунака, њихова једнолична свакодневница, описи рада машина и звуци локомотива, стварају јединствену мелодију, која Платоновљева дела и чини толико препознатљивим. Другог дана конференције говорило се и о многобројним архивским материјалима, који су омогућили, између осталог, формирање представе о Платонову из угла савременика, што представља предмет рада „А. Платонов у сведочењима савременика“ Татјане Левченко. Аутор налази да представа о писцу из угла савременика није ништа другачија од оне коју имамо данас — био је то онај исти радознали дечак у потрази за суштином.

Трећи дан конференције био је посвећен интеретекстуалности и компаративној анализи дела Андреја Платонова и дела како руских, тако и писаца светске књижевности. Нина Малигина је у раду „Кључни ликови и мотиви прозе А. Платонова у причама В. Шаламова“ упоредила основне мотиве Платоновљевих јунака с јунацима Шаламовљевих кратких прича, пронашавши сличности у погледу трагања за истином, преданости идеји, као и тежњи за осећањем припадности колективу. Занимљиво поређење је представљено и у раду Ларисе Червјакове „Ливадски мајстори Андреја Платонова и Асара Епеља“, као и у раду „Платоновске алузије у причи В. Распутина ‘У исту земљу’“ Јелене Проскурине, који сведоче о утицају и присутности платоновских мотива у књижевности с краја XX века. Гун Цинцин је, с друге стране, дух стваралаштва Платонова пронашао у делима В. Макањина, поредећи поезике писаца, о чему у досадашњим истраживањима такође није било речи. У којој мери је Платонов и данас присутан, говорила је Јана Пантујева у раду „Платонов — наш савременик: *Ja не йройведам, већ информишем*“, настојећи да прикаже Платоновљеве утопистичке идеје кроз призму савременог света. Човекова тежња за стварањем идеалног света јесте природна потреба, која, како из перспективе Платоновљевих јунака, тако и из перспективе савременог човека, представља суштину постојања и уткана је у све области његовог деловања. Управо из тог разлога, по мишљењу аутора, Платоновљеве стваралаштво представља непролазну ризницу вечних идеја која тежи да буде разоткривена „до краја“, иако то, судећи по обиму тема конференције, никада не може бити.

Као и на свакој претходној конференцији посвећеној стваралаштву Платонова велики део радова је био посвећен проблему превода Платоновљевих дела на различите светске језике. Будући да су сви истраживачи једнодушни у мисли о језику Платонова као јединственом, другачијем и готово непреводивом, није никакво чудо што је Бак Хади у свом раду истакао проблем превода Платоновљевих прича на турски језик, још једном указујући да је превођење Платонова својеврстан подвиг. Аутор је представио велики број несвакидашњих језичких конструкција којима се служио у току превођења на турски језик. У току трећег дана конференције приказана су и сва објављена издања Платоновљевих дела у периоду од 2019. до 2024. године, односно издања књига објављених након последње конференције посвећене Платонову 2019. године.

Конференција „Радно човечанство Андреја Платонова“ завршена је округлим столом, на челу с писцем Алексејем Варламовом и издавачем Јеленом Шубином, у току ког су дотакнуте све теме конференције, покренута жива дискусија и размењена мишљења поводом даљег смера истраживања. Будући да крај не постоји, посебно када је реч о књижевном стваралаштву, последњи дан конференције је протекао у духу неког новог, али неизвесног почетка. Па тако, посета Платоновљевом гробу и сећање на живот писца симболично представљају нов почетак, јер, како је и сам Платонов говорио — из тог сећања и почиње нови живот.

Марија Кувекаловић
Филолошки факултет Универзитета у Београду
marija.kuvekalovic6@yahoo.com

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

А

автобиографизм 327
Алексей Хвостенко 133, 155
Алексеј Хвостенко 153, 180
А. М. Горки 383
А. М. Горький 365
америчка поезија 27
Анатолий Александров 341
Анатолиј Александров 363
анахронизам 258
анахронизм 249
андерграунд 199, 214
Андрей Левкин 241
Андреј Левкин 248
антитеза РУСИЈА — ЗАПАД 71
А. Н. Тихонов 365, 383
аутобиографизам 340

Б

„Балада о горлинкама“ 383
«Балада о горлинках» 365
Б. Богданова 89
безумие 29
Беч 198
Б. К. Лившиц 365, 383
блокада 29, 43

В

Валентин Парнах 199, 214
В. Богданова 73
Вена 181
влияние 386
вторая культура 133
В. Х. Одн 131

Г

Генадиј Гор 43
гендерна наука о књижевности 268
гендерное литературоведение 259

Геннадий Гор 29
говорна личност 71

Д

Даниил Хармс 341
Данил Хармс 363
деиксис 153
дейксис 133
дискретан хронотоп 89
дискретный хронотоп 73
Дмитриј Донцов 71
догађај 56
документалистика 89
документальность 73
друга култура 153

Е

Елена Фанайлова 231, 241, 259, 269, 301, 317
емиграција 153
Е. Фанайлова 287, 327

Ж

женска готика 285
женская готика 269
Ж. Рансијер 299
Ж. Рансьер 287

З

зло 231, 240

И

идеографија 398
идеография 386
издавачка кућа „Светска књижевност“ 383
издательство «Всемирная литература» 365
И. И. Ионов 365, 383
инфлуенсер 398
инфлюенсер 386

историјска уобразиља 258
 историјски потенцијал 258
 историческая потенциальность 249
 историческое воображение 249

Ј
 Језички песници 27
 Јелена Фанајлова 240, 248, 268, 285, 316, 326
 Јосиф Бродски 131
 Јуриј Тњанов 248
 Ј. Фанајлова 299, 340

К
 комуникација 386
 комуницирање 398
 Константин Кузмински 198, 214
 Константин Кузьминский 181, 199
 концептуализам 27

Л
 лексика 386, 398
 Лењинград 228
 лиминалност 115
 лингвоперсонологија 71
 лудило 43

М
 медија 317
 медиј 326
 Мертвые души 45
 метареализам 27
 модели памћења 89
 модели памяти 73
 Мртве душе 56

Н
 најновија рускојезична поезија 268, 285, 340
 насилие 259
 насиље 268
 Н. В. Гогољ 45
 Н. В. Гогољ 56
 незванична совјетска култура 198
 неконформистичка заједница 180
 неоавангард 155
 неоавангарда 180
 неофицијална советска култура 181
 нова искреност 340
 новая искренность 327
 новейшая русскоязычная поэзия 259, 269, 327
 нонконформистское сообщество 155

О
 ОБЕРИУ 363
 ОБЭРИУ 341
 О. Васјакина 340
 О. Васякина 327
 О. Е. Мандельштам 383
 О. Э. Мандельштам 365

П
 Париз 115
 персонализируюшие упоминания 73
 персонализујућа помињања 89
 перформативни текст 180
 перформативный текст 155
 повторение 249
 подозритель 155
 поезија 153, 240, 248
 поетика страве 285
 позадинска помињања 89
 понављање, хонтологија 258
 поезија 133, 231, 241
 поетика жутког 269
 представа 56
 присуство 43
 присутствие 29

Р
 религија 228
 ресентимент 240
 рессентимент 231
 рефлексија гендерног насиља 285
 рефлексия гендерного насилия 269
 руска емигрантска књижевност 115, 131
 руски Беч 214
 руски формализам 27
 русская Вена 199

С
 савремена руска поезија 299
 савремена рускојезична поезија 316, 326
 самиздат 228
 самостални превод 71
 Сезона отраваних плодова 89
 Сезон отравленных плодов 73
 семантика 386, 398
 система персонажей 73
 систем јунака 89
 смрт 29
 смех 29, 43
 смрт 43
 событие 45
 советская эмиграция 181

- совјетска емиграција 198
 современная русская поэзия 287
 современная русскоязычная поэзия 301, 317
 спектакль 45
 субјекат 268
 субјекат лирике 299
 субјект 259
 субјект лирики 287
 сумњичави 180
- Т**
- тамиздат 228
 темпоралност 153
 темпоральность 133
 теодицеја 240
 теодицея 231
 техничко-воображение 317
 техничка уобразиља 326
 транзит 115, 131, 155, 180
 трансформација текста 56
 трансформация текста 45
 трећья волна емиграции 155, 199
 трећи талас емиграције 180, 214
- У**
- уметничко-документарна реалност 89
 утицај 398
- Ф**
- Филип Лаку-Лабарт 248
 Филипп Лаку-Лабарт 241
 фоновые упоминания 73
 Фридрих Гёльдердин 241
 Фридрих Хелдерлин 248
- Х**
- Хладни рат 131
 хонтология 249
 художественно-документальная реальность 73
- Ц**
- цезура 241, 248
- Ч**
- часопис 228
 читалачка рецепција 316
 читательская рецепция 301
- Э**
- эмиграция 133
- Ю**
- Юрий Тынянов 241
- A**
- Aleksei Khvostenko 134
 Alexei Khvostenko 156
 American poetry 9
 A. M. Gorky 365
 anachronism 250
 Anatoly Aleksandrov 341
 Andrei Levkin 241
 A. N. Tikhonov 365
 antithesis RUSSIA — WEST 57
 artistic and documentary reality 74
 autobiography 327
- B**
- background mentions 74
 B. K. Livshits 365
 blockade 29
- C**
- caesura 241
 character system 74
 Cold War 117
 communication 386
 Conceptualism 9
 contemporary Russian-language poetry 302, 317, 327
 contemporary Russian poetry 287
- D**
- Daniil Kharms 341
 Dead Souls 45
 death 29
 deixis 134
 discrete chronotope 74
 Dmytro Dontsov 57
 documentality 74
- E**
- E. Fanailova 287, 327
 Elena Fanailova 241, 259
 Elena Fanaylova 231, 269, 302, 317
 Emigration 134
 émigrés (Third Wave) 156
 event (happening) 45
 evil 231
- F**
- female gothic 269
 Friedrich Hölderlin 241
- G**
- gender literary studies 259
 Gennady Gorr 29

H

hauntology 250
 historical imagination 250
 historical potentiality 250

I

ideographic description 386
 I. I. Ionov 365
 influence 386

J

Joseph Brodsky 117
 journal 215
 J. Rancier 287

K

Konstantin Kuz'minsky 181
 Konstantin Kuzminsky 199

L

Language poets 9
 laughter 29
 Leningrad 215
 lexicography 386
 liminality 105
 Linguopersonology 57

M

madness 29
 media 317
 memory models 74
 Metarealism 9
 modern Russian-language poetry 269

N

Neo-avant-garde 156
 new sincerity 327
 Nonconformist community 156
 N. V. Gogol 45

O

O. E. Mandelstam 365
 O. Vasyakina 327

P

Paris 105
 performance 45
 performative text 156
 personalizing mentions 74
 Philippe Lacoue-Labarthe 241
 poetics of macabre 269
 poetry 231, 241
 Poetry 134
 presence 29
 publishing house "World Literature" 365

R

reader's reception 302
 reflection of gender violence 269
 religion 215
 repetition 250
 ressentiment 231
 Russian émigré literature 105, 117
 Russian Formalism 9
 Russian Vienna 199
 russophone contemporary poetry 259

S

samizdat 215
 self-translation 57
 semantics 386
 Soviet emigration 181
 Soviet Underground 134
 speech personality 57
 subject 259
 suspector 156

T

tamizdat 215
 technical imagination 317
 temporality 134
 text transformation 45
 "The Ballad of the Gorlinki" 365
 the OBERIU 341
 theodicy 231
 The season of poisoned fruits 74
 the subject of lyrics 287
 third wave of emigration 199
 transit 105, 117, 156

U

underground 199
 unofficial Soviet culture 181

V

Valentin Parnakh 199
 V. Bogdanova 74
 Vienna 181
 violence 259

W

W. H. Auden 117

Y

Yury Tynyanov 241

САРАДНИЦИ У 106. СВЕСЦИ
Зборника Матице српске за славистику

др Надија Андрејчук, професор
Национални универзитет „Иван Франко“, Лавов

др Сениша Атлагић, редовни професор
Факултет политичких наука, Београд

др Олег Аронсон, научни саветник
Институт за филозофију РАН, Москва

Др Јулија Валијева, професор
Државни универзитет у Санкт-Петербургу

др Јасмина Војводић, редовни професор
Филозофски факултет, Свеучилиште у Загребу

др Љуба Јургенсон, професор
Департман за славистику, Универзитет Сорбона

др Денис Карпов, доцент
Државни универзитет „П. Демидов“ у Јарослављу

др Анатолиј Корчински, професор
Руски државни хуманистички универзитет, Москва

мер Софја Кримска, истраживач-сарадник
Руски државни хуманистички универзитет, Москва

мер Марија Кувекаловић, истраживач-сарадник
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

др Иља Кукуј, професор
Универзитет „Лудвиг Максимилијан“, Минхен

др Татјана Леонтјева, професор
Уралски федеративни универзитет „Б- Јељцин“, Јекатеринбург

др Оксана Микитјук, професор
Политехнички национални универзитет, Лавов

Др Михаил Павловец, професор
Универзитет «Висока школа економије», Москва

др Валентина Паризи, професор
Универзитет у Мачерати

др Јелена Петровска, научни саветник
Институт за филозофију РАН, Москва

др Јулија Подлубнова, виши научни сарадник
Институт за историју и археологију, Уралско одељење РАН
Јекатеринбург

мр Карина Разухина, асистент
Московски државни универзитет

мр Ана Родионова, асистент
Универзитет Висока школа економије, Москва

др Станислав Савицки, професор
Универзитет „Карл Еберхард“, Тибинген

др Владимир Фешченко, научни саветник
Институт за лингвистику РАН, Москва

др Елиан Фице, професор
Универзитет у Фрибуру

мр Јелизавета Хереш, истраживач-сарадник
Универзитет Висока школа економије, Москва

др Јенс Херлт, професор
Универзитет у Фрибуру

др Кристијан Цендер, професор
Универзитет у Бамбергу

др Жозефин фон Цитцевич, професор
Оксфордски универзитет

др Јаков Чечњов, виши научни сарадник
Институт за светску књижевност РАН
Москва

др Василиса Шљивар, доцент
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Маџице српске за славистику* објављује оригиналне научне радове о словенским језицима, књижевностима и културама. *Зборник Маџице српске за славистику* објављује студије и расправе, прилоге и грађу, научну критику, приказе, хронику и библиографију. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити објављени у *Зборнику Маџице српске за славистику*. Ако је рад био изложен на научном скупу, податак о томе треба да буде наведен у напомени на дну прве странице чланка.

Радови се објављују на свим словенским језицима, енглеском, немачком, француском и италијанском. За радове на српском језику примењује се *Правилник српскога језика* М. Пешикана, Ј. Јерковића и М. Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

Радови обима до 16 страница (32.000 словних места) шаљу се електронски у Word формату и, уколико је неопходно, у PDF-у на адресу: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Радове рецензирају два компетентна рецензента. Рецензирање је анонимно у оба смера. Аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање у року од два месеца од пријема рукописа.

Елементи рада по редоследу:

а) име и презиме аутора, установа у којој је запослен, електронска адреса (у приказима се наводе испод текста) на језику текста и на енглеском језику;

б) наслов рада верзалом (назив и број пројекта у оквиру којег је настао чланак навести у белешци на дну странице, везаној звездицом за наслов рада) на језику текста и на енглеском језику;

в) сажетак (до 10 редака) на језику текста и на енглеском језику;

г) кључне речи (до 5) на језику текста и на енглеском језику;

д) основни текст;

ђ) литература (одвојено ћирилична и латинична; за рад написан ћирилицом прво дати литературу на ћирилици по азбучном реду презимена аутора, а затим литературу на латиници по абecedном реду презимена аутора; за рад написан латиницом редослед је обрнут; дела истог аутора навести хронолошки; дела истог аутора објављена у истој години навести по азбучном/абecedном реду наслова; ако извор доноси само иницијале, а не пуно име аутора, у литератури могу остати иницијали); ћириличну литературу посебно транслитеровати латиницом;

е) резиме: име и презиме аутора, наслов рада (испод наслова написати Резиме), текст резимеа, кључне речи; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, руском, немачком, француском или италијанском језику;

уколико је рад на страном језику, резиме је на српском (страним ауторима Уредништво обезбеђује превод).

ж) прилози (фотографије, слике, табеле, факсимили и сл.): означити их бројем, а у основном тексту назначити место прилога (прилог 1, прилог 2 итд.).

Приликом припреме рукописа треба поштовати следеће:

а) наслови засебних публикација (сабраних дела, романа, драма, збирки или циклуса поезије и приповедака, монографија, зборника, часописа, новина, речника, енциклопедија и сл.) у раду се пишу курзивом;

б) наслови појединачних публикација (песама, приповедака, чланака, написа и сл.), а такође називи појединачних уметничких дела (слика, скулптура, композиција, опера, балета, позоришних комада, филмова) у раду се дају под знацима навода;

в) у раду на српском језику страна имена пишу се транскрибовано према правилима *Правоииса српскога језика*, а када се страно име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски) или се изворно пише као у српском (нпр. Владимир Топоров); у парантезама се презиме аутора наводи у изворном облику (Белић 1941), (Barthes 1953), (Јакбсон 1987);

г) у раду на српском језику цитати се дају у наводима („...“), а цитат унутар цитата у полунаводима („...“); у радовима на другим језицима приликом цитирања се поштује одговарајући правопис.

Цитирање референци у тексту:

а) упућивање на монографију у целини (Gurjanova 2012) или студију у целини (Bowl 2012);

б) упућивање на одређену страницу или више суседних и несуседних страница (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) упућивање на студије истог аутора из исте године (Эткинд 1982а), (Эткинд 1982б); упућивање на студије истог аутора из различитих година — хронолошким редом (Lachmann 1994; 2002);

г) упућивање на студију два аутора (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); при упућивању на студију више аутора наводи се само презиме првог уз употребу скраћенице и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); упућивање на радове два или више аутора (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskvich 1990);

д) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразирани, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.: „Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сročио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века“;

ђ) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, осим ако је рукопис пагиниран.

Цитирана литература се даје у засебном одељку насловљеном ЛИТЕРАТУРА. Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Белић Александар. *О језичкој њрироди и језичком развијку: лингвистичка испитивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чајкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) књига (више аутора):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) зборник радова:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) рад у часопису:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.

д) рад у зборнику радова:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

ђ) публикација у новинама:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полиџика* 21.12.2004: 5.

е) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

ж) фототипско издање:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

з) рукописна грађа:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

и) публикација доступна on-line:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Журнал *Славистический сборник Матицы сербской* публикует научные работы о славянских языках, литературах и культурах. *Славистический сборник Матицы сербской* печатает статьи и исследования, материалы и сообщения, рецензии, хронику научной жизни и библиографии. Публиковавшиеся ранее работы не могут быть напечатаны в *Славистическом сборнике Матицы сербской*. Если работа была прочитана на научной конференции, данные о конференции необходимо указать в сноске внизу первой страницы.

Работы публикуются на всех славянских, а также на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Работы объемом до 16 страниц (32.000 знаков) принимаются в формате Word и, если это необходимо, в формате PDF по электронному адресу: milena.kulic@maticasrpska.org.rs или kornelijaicin@gmail.com. Работы рецензируются двумя компетентными рецензентами. Рецензенты и авторы статей в процессе рецензирования анонимны. В течение двух месяцев с момента получения текста авторам будет сообщено, принята ли их работа к публикации.

Порядок элементов статьи:

а) имя и фамилия автора; учреждение, в котором автор работает; электронный адрес (в рецензиях они помещаются под текстом) на языке работы и на английском языке;

б) название работы прописными буквами (при необходимости в сноске внизу страницы указывается название и номер проекта, в рамках которого осуществлено исследование. Данная сноска оформляется звездочкой) на языке работы и на английском языке;

в) аннотация (до 10 строк) на языке работы и на английском языке;

г) ключевые слова (до 5) на языке работы и на английском языке;

д) текст работы;

е) литература (отдельно на кириллице и на латинице; для работы, написанной кириллицей сначала указать литературу на кириллице, упорядоченную по фамилиям авторов, а потом литературу, написанную латинскими буквами, также упорядоченную по фамилиям авторов; для работы, написанной латинскими буквами, соблюдается противоположный принцип; работы одного автора приводятся в хронологическом порядке; работы одного автора, опубликованные в том же году, приводятся в алфавитном порядке; если источник, наряду с фамилией, сообщает лишь инициалы, в литературе могут оставаться инициалы); провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу; провести отдельно транслитерацию литературы с кириллицы на латиницу;

ж) резюме: имя и фамилия автора, название работы (под заглавием написать Резюме), текст резюме, ключевые слова; если работа написана на сербском языке, резюме может быть на английском, русском, немецком, французском или итальянском языках; если работа написана на иностранном языке, резюме должно быть на сербском языке (для иностранных авторов Редакция обеспечивает перевод);

з) приложения (фотографии, картины, таблицы, факсимиле и пр.): необходимо пронумеровать, а в тексте статьи обозначить их место (приложение 1, приложение 2 и т. д.).

При оформлении рукописи необходимо соблюдать следующее:

а) названия публикаций (собрания сочинений, романа, пьесы, сборника или цикла стихотворений и рассказов, монографии, сборника, журнала, газеты, словаря, энциклопедии и т. п.) пишутся курсивом;

б) названия выборочных публикаций (стихотворения, рассказа, статьи, заметки и т. п.), а также отдельных художественных произведений (картин, скульптур, композиций, опер, балета, спектаклей, фильмов) приводятся в кавычках;

в) фамилия автора в скобках приводится на языке источника (Белић 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

г) цитаты даются в кавычках-«елочках» («...»), цитаты в цитатах — в кавычках-“лапках” (“...”).

Правила оформления при цитировании библиографических источников в тексте:

а) ссылка на монографию (Gurianova 2012) или статью (Bowlт 2012);

б) ссылка на определенную страницу или несколько соседних и не соседних страниц (Лотман 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96, 101);

в) ссылка на статьи одного автора того же года (Эткинđ 1982а), (Эткинđ 1982б); ссылка на статьи одного автора разных годов — в хронологическом порядке (Lachmann 1994; 2002);

г) ссылка на статью двух авторов (Гамкрелидзе — Иванов 1984: 320–364); в ссылке на статью более двух авторов приводится фамилия лишь первого автора при использовании сокращения и др./et al. (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); ссылка на статьи двух или нескольких авторов (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

д) если из контекста понятно, какой автор цитируется или парафразируется, в скобках (parenтезах) можно опустить фамилию автора, напр.: «Согласно исследованию Марфи (1974: 207), первый сохранившийся трактат из данной области написал бенедиктинец Алберик из Монте Касино во второй половине XI века»;

е) при цитировании рукописей применяется фоліация (нпр. 2а–3б), а не пагинация, за исключением тех случаев, когда рукопись пагинирована.

Цитируемая литература приводится в отдельном списке под названием ЛИТЕРАТУРА следующим образом:

а) книга или монография (один автор):

Белић Александар. *О језичкој љрироди и језичком развјићку: линђвистичка исптђивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевский Федор. *Записки из подполья*. Достоевский Федор. *Полное собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Маклюэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чажкановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

б) монографија (несколько авторов):

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

в) сборник работ:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

г) статья в журнале:

Krupiński Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature LXX/IV* (2011): 553–571.

д) статья в сборнике работ:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

е) статья в газете:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полиџика* 21.12.2004: 5.

ж) словарь:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová). Т. 1–. Praha: Academia, 1989–.

з) фототипное издание:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натшевић“, 2003.

и) рукописный материал:

Ходасевич Владислав. *Записная книжка 1904–1908 гг.* Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 17.

к) интернет-ресурсы:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Редколлегия *Славистического сборника Матицы сербской*

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

The journal *Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes original scientific papers on Slavic languages, literatures and cultures. *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics* publishes studies and treatises, contributions and materials, scientific criticism, reviews, chronicles and bibliographies. The papers that have already been published elsewhere or sent for publication to another journal or proceedings cannot be published in *The Annual Review of Matica Srpska for Slavistics*. If the paper was presented at a scientific conference, this information should be stipulated in the footnote at the bottom of the first page of the article.

The papers are published in all Slavic languages as well as in English, German, French and Italian. The papers written in Serbian should follow the rules of the *Pravopis srpskoga jezika [Orthography of the Serbian Language]* by M. Pešikan, J. Jerković and M. Pižurica (Novi Sad: Matica srpska, 2010).

The papers should be 16 pages long (32,000 characters) and should be sent electronically in the .doc and, if necessary, .pdf format to the following addresses: milena.kulic@maticasrpska.org.rs or komeliiiaicin@gmail.com. The papers are reviewed by two competent reviewers. The review process is double blind. The authors will be notified if the paper was accepted for publication within two months after the submission of the paper.

The paper should contain the following elements in this order:

a) the author's name and surname, institution in which the author works, email address (in reviews this is listed after the text) in the language in which the paper is written and in English;

b) the title of the paper in block capitals (name and number of the project which the paper is part of should be listed in the footnote at the bottom of the first page and linked with an asterisk) in the language in which the paper is written and in English;

c) a summary (up to 10 lines) in the language in which the paper is written and in English;

d) key words (up to 5) in the language in which the paper is written and in English;

e) the text of the paper;

f) references (separate references written in Cyrillic and Latin alphabets; for the paper written in the Cyrillic alphabet first list references in Cyrillic alphabetically and then references written in the Latin alphabet alphabetically; for the paper written in the Latin alphabet, the reverse should be done; the works of the same author should be listed chronologically in an alphabetical order of the titles; if the source uses the author's initials, not their full name, then references may include initials); references in Cyrillic alphabetic should be transliterated in Latin;

g) a summary: author's name and surname, title of the paper ('Summary' should be written below the title), the text of the summary, key words; if the paper is written in Serbian, the summary can be in English, Russian, German, French or Italian; if the paper is written in a foreign language, the summary should be written in Serbian (the publisher will provide a translation of the summary for foreign authors);

h) appendices (photographs, images, tables, facsimiles, etc.); they should be numerically indexed and the basic text should contain their position in the appendix (Appendix 1, Appendix 2, etc.).

When the paper is prepared for publication, the following rules should be followed:

a) titles of separate publications (collected works, novels, dramas, collections or cycles of poetry and stories, monographs, proceedings, journals, newspapers, dictionaries, encyclopedias, etc.) should be written in italics;

b) titles of individual publications (poems, stories, articles, inscriptions, etc.) as well as the titles of works of art (paintings, sculptures, compositions, operas, ballets, theater plays, films) should be written within quotation marks;

c) in the papers written in Serbian the names of foreign authors are transcribed following the rules listed in the *Pravopis srpskoga jezika* [*Orthography of the Serbian Language*]; when the foreign name is mentioned for the first time, the original spelling is put in the parentheses unless the name is generally known (e.g. Noam Čomski — Noam Chomsky) or unless the original spelling is the same as the Serbian transcription (e. g. Vladimir Toporov); the original names of authors are listed in the parentheses, e. g. (Belie 1941), (Barthes 1953), (Якобсон 1987);

d) in the papers written in Serbian the quotations are marked with double quotation marks („...“), and quotations within quotations with single quotation marks (‘...’); in the papers written in other languages the quotations are marked according to the rules of orthography of that language.

Quoting references in the text:

a) referring to a monograph as a whole (Gurianova 2012) or a study as a whole (Bowl 2012);

b) referring to a certain page or more adjacent or non-adjacent pages (Lotman 2012: 139, 143–144), (Strada 1985: 96,101);

c) referring to the works of the same author from the same year (3tkind 1982a), (3tkind 1982b); referring to the works of the same author from different years — chronologically (Lachmann 1994; 2002);

d) referring to a work by two authors (Gamkrelidze — Ivanov 1984: 320–364); when referring to a work by multiple authors, only the surname of the first author is listed followed by the abbreviation *i dr./et al.* (Жолковский и др. 1984: 101), (Hennig et al. 2006: 7–15); referring to the works of two or more authors (Зализняк 2008; Иванов 1983; Chyzhevsky 1971; Moskovich 1990);

e) if it is clear from the context which author was quoted or paraphrased, the textual bibliographical note need not list the surname of the author, e.g.: “According to Murphy’s research (1974: 207), the first preserved tractate from that field was written by Benedictine Alberic from Monte Cassino in the second half of the 11th century”;

f) the manuscripts are quoted by folios (e.g. 2a–3b), not by pagination, unless the manuscript is paginated.

The works cited are listed in a separate section entitled REFERENCES. They are listed in the following way:

a) a book by a single author:

Белић Александар. *О језичкој љрироди и језичком развијткy: лингвистичка испитивања*. Т. 1.–2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Достоевскиј Федор. *Записки из подпоља*. Достоевскиј Федор. *Полноe собрание сочинений*. Т. 5. Ленинград: Наука, 1973.

Макљyэн Маршалл. *Понимание Медиа: Внешние расширения человека*. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003.

Чажановић Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Т. 2. Београд: Српска књижевна задруга — БИГЗ — Партенон М. А. М., 1994.

b) a book by more authors:

Лотман Юрий, Цивьян Юрий. *Диалог с экраном*. Таллинн: Александра, 1994.

Etkind Efim, Nivat Georges, Serman Ilya, Strada Vittorio. *Histoire de la littérature russe. Le XXsiècle*. Т. 1. L'Age d'argent. Paris: Fayard, 1987.

c) a collection of papers:

Flier Michael, Hughes Robert (ed.). *For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karl insky*. Oakland, Calif.: Berkeley Slavic Specialties, 1994.

d) a paper in a journal:

Krupinski Piotr. "About the Revolutions of 'Planet Auschwitz'. Marian Pankowski's lecture on anti-martyrological literature". *Russian literature* LXX/IV (2011): 553–571.

e) a paper in a book of proceedings:

Зубова Людмила. «Глагольная валентность в поэтическом познании мира». Фатеева Наталья (ред.). *Язык как медиатор между знанием и искусством*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2009: 39–55.

f) an article in a newspaper:

Кљакић Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера“. *Полиџика* 21.12.2004: 5.

g) a dictionary:

ESJS: *Etymologicky slovnih jazyka staroslovènského* (red. Eva Havlovà). Т. 1–. Praha: Academia, 1989-.

h) a phototype edition:

Соларић Павле. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

i) a manuscript:

Николић Јован. *Песмарица*. Темишвар, 1780–1783: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5.

j) an online publication:

Veltman K. H. *Augmented Books, Knowledge and Culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

РЕЦЕНЗЕНТИ

који су рецензирали радове припеле за св. 106
Зборника Мајице српске за славистику

др Наталија Азарова
др Петар Бојанић
др Џон Боулт
др Дојчил Војводић
др Данијела Вукас Лугарић
др Валериј Гречко
др Рајна Драгићевић
др Жан-Филип Жакар
др Анаатолиј Загнитко
др Људмила Зубова
др Денис Иофе
др Корнелија Ичин
др Иља Кукуј
др Јелена Кусовац
др Ђузепина Ларока
др Јан Левченко
др Олег Лекманов
др Марк Липовецки

др Масимо Маурицио
др Михаил Мејлах
др Андреј Мењшов
др Татјана Никољска
др Михаил Одески
др Јуриј Орлицки
др Михаил Павловец
др Јелена Пенска
др Људмила Спроге
др Куми Татеока
др Павел Успенски
др Наталија Фатејева
др Марија-Луиза Фераци
др Јекатерина Черепанова
др Лариса Шестакова
др Василиса Шљивар
др Хенрике Штал

Зборник Матице српске за славистику
Илази двапут годишње
Издавач Матица српска

Славистически сборник
Полугодовой выпуск
Издательство Матица сербская

Review of Slavic Studies
Published semi-annually
Published by Matica Srpska

Уредништво и администрација
Редакција и администрација
Editorial Board and Office:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон — Phone
(021) 420-199, 6622-726
e-mail: milena.kulic@maticasrpska.org.rs
e-mail: kornelijaicin@gmail.com
<http://www.maticasrpska.org.rs>

Зборник Матице српске за славистику, св. 106
закључен је 1. новембра 2024.

За издавача
Проф. др ДРАГАН СТАНИЋ,
председник Матице српске

Технички сарадник Уредништва
МИЛЕНА КУЛИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Слова на корицама
ИВАН БОЛДИЖАР

Компјутерски слог
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Штампање завршено 15. новембра 2024.

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.16+811.16(082)

ЗБОРНИК Матице српске за славистику = Славистически сборник = Review of Slavic Studies / главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. — 1984, 26- . — Нови Сад : Матица српска, 1984- . — 24 cm

Годишње два броја. — Наставак публикације: Зборник за славистику (1970–1983)

ISSN 0352-5007

COBISS.SR-ID 4152578

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије