

**ДАЛЬНИЙ ВОСТОК, БЛИЗКАЯ РОССИЯ:  
ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ —  
ВЗГЛЯД ИЗ ВОСТОЧНОЙ АЗИИ**

**FAR EAST, CLOSE RUSSIA:  
THE EVOLUTION OF RUSSIAN CULTURE —  
A VIEW FROM EAST ASIA**

**FAR EAST,  
CLOSE RUSSIA:**

The Evolution of Russian Culture —  
A View from East Asia

Valerij Gretchko, SooHwan Kim, Susumu Nonaka (Eds.)

Belgrade • Seoul • Saitama  
2015

**ДАЛЬНИЙ ВОСТОК,  
БЛИЗКАЯ РОССИЯ:**

Эволюция русской культуры —  
взгляд из Восточной Азии

Под редакцией:  
Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму Нонака

Белград • Сеул • Сайтама  
2015

BELGRADE UNIVERSITY  
HANKUK UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES  
SAITAMA UNIVERSITY

*This project was supported by  
The National Research Foundation of Korea (NRF)  
and The Japan Society for the Promotion of Science (JSPS)  
as a part of their bilateral program for 2013–2015*

Основу этого сборника составляют материалы международных семинаров по русской культуре, проведенных в Токио (2014 г.) и Сеуле (2015 г.). Работы исследователей из Японии, Южной Кореи, России и Украины представляют широкий круг вопросов по русской культуре XIX–XXI вв. Исследовательская карта разнообразна и по жанрам: философия и мышление, литература и язык, гендерные перспективы, искусство, фольклор и медиа.

В оформлении обложки использованы элементы из японского живописного свитка «Строительство русского корабля в бухте Хэда», 1855 г.

Редакторы:  
*Валерий Гречко, Су Кван Ким, Сусуму Нонака*

Художественное оформление:  
*Ана Неделькович*

Компьютерная верстка:  
*Стефан Розов*

ISBN 978-86-88409-48-3

Издательство «Логос», Белград

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

© Коллектив авторов, 2015

## Предисловие от редакции

Жанр предисловия содержит в себе противоречие. Пространственно располагаясь в начале книги, предисловие часто пишется в самом конце, когда работа над другими текстами книги уже закончена. В этом смысле многие предисловия — включая и данное — во временном отношении являются еще и послесловиями. Это возможность еще раз взглянуть на тот путь, который прошла книга до своего рождения, и снабдить ее последними напутствиями перед тем, как она попадет к читателю.

Путь настоящего сборника пролегает через несколько стран и охватывает несколько лет. В нем собраны статьи участников двух международных симпозиумов, организованных в Токио (2014 г.) и Сеуле (2015 г.). Эти симпозиумы стали заключительной частью совместного японско-корейского проекта, посвященного изучению эволюции русской культуры (руководители проекта: Су Кван Ким с корейской стороны и Сусуму Нонака с японской). Данный проект, в работе которого принимали участие исследователи из Японии, Южной Кореи, России, Украины и других стран, во многих отношениях является пилотным. Это один из первых совместных проектов двух восточноазиатских стран, специально направленный на изучение русской культуры. Публикация в Европе сборника, основную часть которого составляют статьи японских и корейских исследователей на русском и английском языках, также является заметным явлением в корейской и японской славистике. К сожалению, долгое время языковые барьеры и значительные расстояния не давали возможности исследователям в других странах в должной мере ознакомиться с работами их дальневосточных коллег. Но в современном мире уже нет столь ясной границы между «дальним» и «близким». Можно надеяться, что разнообразные по своей тематике и методологическим подходам статьи, представленные в сборнике, смогут дать читателю хорошее представление о том, какие вопросы занимают в настоящее время корейских и японских славистов и в чем состоит специфика «восточноазиатского» взгляда на русскую культуру.

Кроме чисто научной, у этого сборника есть и еще одна функция, которую можно было бы определить как «поздравительно-церемониальная» (пусть читатель воспримет это как часть восточноазиатской специфики). Участники проекта очень рады, что у них есть возможность таким образом отметить 88-летний юбилей замечательного ученого и замечательного человека — Бориса Федоровича Егорова (в странах Восточной Азии возраст 88 лет, так называемый «рисовый год», считается важным этапом в жизни человека и отмечается как юбилей). Борис Федорович принял деятельное участие в работе проекта и лично присутствовал на симпозиуме в Токио в 2014 г., где он продемонстрировал все те позитивные качества, которые обычно вкладывают в гордое выражение «старая школа». Проявленная им острота мысли, открытость к идеям своих молодых коллег, способность оставаться энтузиастом науки и оптимистом при любых обстоятельствах — все это оставило глубокое впечатление на тех, кто с ним общался. Эта живая связь, преодолевающая поколения и континенты, не менее важна, чем знания, полученные из книг.

В заключение редакторы сборника хотели бы искренне поблагодарить всех, кто способствовал его выходу в свет. Прежде всего, здесь нужно назвать *The National Research Foundation of Korea* и *The Japan Society for the Promotion of Science*, которые взяли на себя риск финансирования чисто гуманитарного проекта, не сулящего прямой отдачи, выраженной в иенах или вонах. Поблагодарим же эти организации за то, что они проявили мудрость и поняли важность отдачи не прямой, выраженной в лучшем понимании культуры страны-соседа. Мы также очень признательны всем участникам симпозиумов и авторам статей — еще одним результатом проекта явилось их знакомство друг с другом и образование активной международной исследовательской группы, которая, мы надеемся, будет и в дальнейшем развивать свой потенциал сотрудничества. Наша благодарность адресована также проф. Синъити Мурата (Токио) и проф. др. Юнсун Юн (Дэгу) за помощь в организации и проведении симпозиумов. Особо хочется поблагодарить наших коллег и друзей из Белграда проф. др. Корнелию Ичин и Стефана Розова, которые активно содействовали появлению сборника и без помощи которых его публикация в этом виде была бы невозможна.

БОРИС ЕГОРОВ

## К МЕЖДУНАРОДНЫМ СИМПОЗИУМАМ О РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ, СОСТОЯВШИМСЯ В ТОКИО И СЕУЛЕ

Все науки имеют огромное количество объектов для изучения: науки и естественные, и точные, и гуманитарные. Но так как гуманитарные науки исследуют человека и человеческое общество, то здесь создается особенно мощная количественная огромность, даже необъятность, если учесть не только родовые, общие черты человека, но и индивидуальное своеобразие каждой персоны. Каждый человек неповторим в своей личностной сущности. Выдающийся лингвист А. А. Потебня очень эмоционально записал однажды на листке бумаги, что всякий человек уникален, его уход из жизни уносит с собой эту уникальность, дети никогда не смогут повторить отцов. Таким образом, добавим, ученый гуманитарий, особенно имеющий дело с художественным творчеством (литературовед, музыковед, искусствовед) обитает в двойной уникальности: оригинальность изучаемого объекта умножается оригинальностью исследователя.

При данном понимании гуманитарной науки и личности симпозиумы и конференции в нашей области дают ученому чрезвычайно много: его круг познаний и чувств умножается привлечением новых изучаемых объектов, а попутно присоединяются новые методы изучения этих и других объектов и оригинальные индивидуальные особенности восприятия знакомых и незнакомых предметов у коллег специалиста. При этом почти все ученые естественно соотносят отдельные объекты и положения и формируют обобщенные, типологические конструкции, объединяющие разрозненные черты в целостную картину мира. Симпозиумы о русской культуре в Токио и Сеуле — наглядная иллюстрация к выше сказанному.

Ученые нескольких поколений, представители разных стран (Япония, Корея, Россия, Украина, Тайвань), разных научных школ и носители индивидуальных методов и вкусов предложили доклады и сообщения о весьма разнообразных темах. Поэтому участникам и гостям было интересно и полезно прослушать это разнообразие. Отрадно было видеть достаточно широкое и представительное участие японской и корейской молодежи — растет достой-

ная смена старшим поколениям. Однако хотелось бы заметить более активное участие совсем молодого поколения — студентов. В общем же большое-большое спасибо организаторам таких содержательных конференций! Хочется надеяться, что подобные мероприятия ведущих университетов Японии и Кореи будут продолжаться и в последующие годы.

Надо подчеркнуть и важное социально-психологическое значение подобных конференций. Всем хорошо известно, что правители наших стран находятся в напряженных отношениях, там идет сложная и нервная дипломатическая борьба. А ученые как бы возвысились над социально-политическим уровнем и демонстрируют добротные общечеловеческие качества во взаимоотношениях: симпатии к собрату по профессии, по науке и творчеству и уважение к другому мировоззрению, часто не похожему на свое, не говоря уже о толерантном восприятии чужих частных вкусов и мнений, — что отнюдь не снимает принципиальных споров и горячего стремления доказывать истинность именно своих суждений и осуждений.

Взаимоотношения в нашем научном мире могут служить как бы моделью для конструирования прочных, надежных взаимосвязей в любых социумах. Да будет мир-покой в наших научных и человеческих контактах и да будут процветать наука и творчество. Мой университетский учитель профессор П. Н. Берков любил цитировать лозунг средневековых ученых: *Vivat scientia, pereat sus!* То есть да здравствует наука и будь проклята свинья (которая в данном случае символизирует весь враждебный науке круг людей).

## Философия и мышление



Б. Ф. Егоров на лекции о Ю. М. Лотмане в университете Васэда (Токио), январь 2014 г.

**«ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ...»: ФЕНОМЕН ПУБЛИЦИСТИКИ  
ИВАНА АКСАКОВА В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ  
РОССИИ 1850–1880-х ГОДОВ**

Из круга русских литераторов-славянофилов, отличавшегося отнюдь не своей многочисленностью, а именно силой влияния, Иван Сергеевич Аксаков (1823–1886) выделяется как долгожитель в литературе и публицистике — его творческая деятельность протекала более 40 лет.

Аксаков дебютировал как поэт в 21 год на страницах журнала «Москвитянин», три номера которого в 1845 г. вышли под редакцией славянофилов. Это был их первый издательский опыт. Однако Аксаков тогда разделял далеко не все представления своего ближайшего окружения. Другой славянофил, А. И. Кошелев, вспоминая уже начало 1850-х годов, пусть и несколько преувеличивая, говорил об Иване: «Тогда он был чистым и ярым западником, и брат его Константин постоянно жаловался на его западничество» (Кошелев 2002: 53–54).

В этой связи вспоминается, как в июне 1878 г. Аксаков подчеркивал в письме к сестре своей жены Е. Ф. Тютчевой (дочери поэта Ф. И. Тютчева): «Никогда мы, славянофилы, не плыли *по течению*, а всегда *против течения*, веруя, что под внешним течением там, в глубине, нижние слои вод текут в нашем направлении. Никогда мы не справлялись с состоянием умов, никогда не смущались ни насмешками, ни бранью, ни преследованиями» (Бадалян 2013: 372). В этих словах Аксакова скрыта аллюзия на опубликованное одиннадцатью годами ранее стихотворение графа А. К. Толстого «Против течения»<sup>1</sup>. И действительно, в общественной борьбе Аксаков нередко и, чем далее, тем чаще занимал

<sup>1</sup> Стихотворение заканчивалось словами:

Други, гребите! Напрасно хулители  
Мнят оскорбить нас своєю гордынею —  
На берег вскоре мы, волн победители,  
Выйдем торжественно с нашей святынею!  
Верх над конечным возьмет бесконечное,  
Верою в наше святое значение  
Мы же возбудим течение встречное  
Против течения!

положение стремящегося «против течения» — шла ли речь о его ближайших товарищах и, казалось бы, единомышленниках или о его отношениях с властью.

### 1.

В 1852 г. Аксаков впервые проявил себя как публицист и редактор. В этом качестве он вместе с издателем Кошелевым выпустил в свет «Московский сборник», который не на шутку встревожил власти. Председатель Московского цензурного комитета В. И. Назимов увидел в нем «какое-то недовольство настоящим временем» и «желания представить существующий у нас порядок вещей в невыгодном свете, сравнительно с нашею стариною» (Бадалян 2000: 188). Так писал он в докладе Министру народного просвещения князю П. А. Ширинскому-Шихматову. В следующем 1853 г. новый том «Московского сборника», подготовленный Аксаковым, запретил лично император Николай I. Ивану Сергеевичу было отказано впредь в праве на редакторскую деятельность, а выступать в печати как автор он и четверо других славянофилов теперь должны были только с разрешения Главного управления цензуры, что означало почти запрет литературной деятельности.

После смерти императора Николая I со славянофилов, пусть и не сразу, были сняты цензурные ограничения, и в 1856 г. они стали выпускать журнал «Русская беседа». Но Аксаков по-прежнему выделялся среди прочих славянофилов. В сентябре 1856 г. он убеждал своего брата Константина: «Будьте умеренны и беспристрастны <...> и не навязывайте насильственных неестественных сочувствий к тому, чему нельзя сочувствовать: к допетровской Руси, к обрядовому православию, к монахам» (Аксаков 1994: 453). И в последующие 3–4 года Аксаков выделялся из круга славянофилов своим радикализмом. Он как никто из них оказался близок к социалисту А. И. Герцену: Аксаков побывал у него в Лондоне и напечатал в его эмигрантских изданиях свыше 30 своих произведений.

Впрочем, кто тогда не ездил к Герцену, даже будущий консерватор М. Н. Катков, собиравшийся издавать с ним общую газету, или либерал А. А. Краевский. А спустя три года после той поездки, Катков вместе с Министром народного просвещения А. В. Головинным развернул в печати антигерценовскую кампанию, и в ней принял участие Краевский. Аксаков же со своей газетой «День» (которую начал издавать осенью 1861 г.) в этой кампании не участвовал. Используя выражение из другого стихотворения А. К. Толстого, можно сказать, что он повел себя, как «двух станов не боец». Хотя различие позиций Аксакова и лондонского эмигранта в то время было вполне очевидно. Годом позже, во время Польского восстания, Аксаков все же вступил в публичный спор с Герценом (из-за примкнувшего к восставшим единомышленника Герцена М. А. Бакунина). Однако сначала он дал своему оппоненту высказаться на страницах «Дня», а уже затем опроверг его слова.

Подобным образом повел себя Аксаков в другой истории, связанной с изданием «Дня». В сентябре-октябре 1861 г. в Москве возникли студенческие

волнения. Аксаков, несмотря на запрет цензуры что-либо писать о волнениях, напечатал в своей газете статью-обращение к студентам. Их возмущения, демонстрация и митинг, устроенный на могиле профессора-историка Т. Н. Грановского, Аксакова отнюдь не радовали. Однако в поступках и мыслях молодежи он видел отражение всего русского общества, и осуждал не молодых людей, а общество.

Представители либеральной части этого самого общества, например, графиня Е. В. Салиас-де-Турнемир (писательница, известная под псевдонимом Евгения Тур), возмутились. Причем не за общество — Салиас-де-Турнемир, по крайней мере, упреки обществу вообще не заметила — а за «передовых» студентов. Она бесосновательно утверждала, что Аксаков пришел на помощь «партии московских профессоров, которая <...> требовала казаков, плетей и военной команды» (Салиас-де-Турнемир 1923: 95).

Не менее показательна оказалась позиция властей: председатель Московского цензурного комитета М. П. Щербинин, пропустив статью в печать (формально в ней не было ни слова о волнениях, но все понимали, о чем она), направил Министру народного просвещения графу Е. В. Путятину запрос, правильно ли он поступил. Ответа пришлось ждать больше двух недель. И не потому, как ответил министр, что он в свою очередь адресовал этот вопрос начальнику III отделения, шефу корпуса жандармов князю В. А. Долгорукову: между зданиями этих двух учреждений на набережной Фонтанки в Санкт-Петербурге не такое расстояние, чтобы письмо министра ходило две недели. Слишком долго власти не могли решить, какую позицию занять, даже в такой казалось бы простой ситуации: газетчик увещевает разбушевавшихся студентов.

Однако уже через номер аксаковский «День» сделал другой шаг. Напечатал новую передовую статью, Аксаков рассказывал в письме фрейлине графине А. Д. Блудовой: «Эта статья есть продолжение моей статьи в 3-м №. Там я обратил слово к студентам, а здесь обратил слово к профессорам, которых считаю более виновными, чем студентов» (Аксаков 2004: 365). Хотя Аксаков и не называл имен, в первую очередь он имел в виду профессора-правоведа Б. Н. Чичерина, выступившего с речью в проправительственном духе, которая осуждала студентов. Эта статья также имела огромный резонанс и, как сообщила Блудова в ответном письме, едва не явилась причиной закрытия «Дня» (Гачева 2004: 452). Очевидно, здесь власти лучше понимали, как им действовать (см. Бадалян 2013б: 113–120).

В ноябре 1861 г. Н. С. Соханская (писательница, известная под псевдонимом Кохановская) напоминала Аксакову: «Я помню, вы мне когда-то писали о “Русской беседе”, что если она не имеет влияния на публику по малочисленности ее чтецов, то, взамен того, она имеет влияние на литературу... Кажется, и “День”, по крайней мере вначале будет находится в таком же положении» (Соханская 1897: 573). Понятно, что она говорила не о «литературе» в современном понимании слова, не об изящной словесности, а о литературе как форме общественного служения. В этом смысле весомое значение имели и все последующие издания Аксакова.

Еще один характерный пример. В 1862 г. для императора Александра II стали впервые готовить регулярные и более-менее подробные обозрения русской прессы. Если сравнить количество отмеченных в обозрениях публикаций конкретных изданий, еженедельник «День» до июня 1862 г. уступал только либеральной ежедневной газете «Северная пчела» (у нее в обозрения попало 38 публикаций) и опережал еженедельную «Современную летопись» Каткова (32 публикации против 30)<sup>2</sup>. То есть верховная власть остро интересовалась аксаковской газетой. Однако затем, в июне, «День» приостановили почти на три месяца. Причем с максимально оскорбительной для Аксакова формулировкой. Официальная газета Министерства внутренних дел «Северная почта» в одном объявлении сообщила, что газета «День» прекращена по повелению императора, а издание социалистических журналов «Современник» и «Русское слово» приостановлено на 8 месяцев по решению министров внутренних дел и народного просвещения. Аксаков был вне себя (пусть и в силу газетной ошибки)<sup>3</sup>: власть сообщала, что революционные журналы, с которыми боролся «День», для нее меньшее зло, чем его газета. Подчеркнем еще одно важное обстоятельство: права редактирования газеты Аксаков лишился потому, что трижды отказался назвать имя автора статьи о проблемах в среде православного духовенства Виленской губернии. Причем дважды это предусмотренное законом требование обратил к нему сам император Александр II. Аксаков оказался перед выбором: подвергнуть наказанию одного-единственного автора, преподавателя Духовной семинарии, имени которого обещал ему не разглашать, или рискнуть существованием собственной газеты. И выбрал последнее (см. Цимбаева 1978: 117–118).

## 2.

Возобновился выход «Дня» потому, что российские власти побоялись лишиться газеты, имеющей влияние на славян. В этом никакое другое издание с аксаковским сравниться не могло. Более того, славянский вопрос был поставлен перед русским обществом именно небольшой группой славянофилов. Еще до появления славянофильства как идеологии о славянском единстве писал в своих стихах А. С. Хомяков. Затем в 1845 г. славянофилы выпустили сборник, который между собой они называли «Славянским» — «Сборник исторических и статистических сведений о России и народах ей единоверных и единоплеменных». Позднее, в 1858 г., Аксаков предпринял попытку создать «Сла-

<sup>2</sup> Почти все «царские обозрения» за 1862 г. хранятся в Рукописном отделе Российской национальной библиотеки (Ф. 208. Д. 112 и 113), обозрение за 15 мая 1862 г. находится в Российском государственном историческом архиве (Ф. 773. Оп. 1. Д. 116. Л. 1–2).

<sup>3</sup> Северная почта. 1862. С. 523–525. По настоянию Аксакова «Северная почта» вскоре сообщила о допущенных в объявлении ошибках, в частности, о том, что император распорядился не о запрещении «Дня», а о лишении Аксакова права быть его редактором (Северная почта. 1862. 26 июня. С. 551).

вянскую контору» при журнале «Русская беседа». Попытку эту власти тут же пресекли, но Аксаков продолжал налаживать связи со славянами, продолжал писать о них и без официальной вывески. Потом занимался этим в собственной газете «День» и в издаваемой купцами газете «Москва», где формально он был наемным редактором. Потом, после запрещения «Москвы», оказавшись на 12 лет вовсе без какого-либо издания, Аксаков нашел себе иную форму выражения — Московский Славянский благотворительный комитет.

В июне 1878 г., готовясь произнести речь, осуждающую решения Берлинского конгресса (а по сути — политику, принятую императором Александром II), Аксаков объяснял Е. Ф. Тютчевой: «Я большую часть жизни был <...> публицистом, продолжаю быть им и в звании председателя Московского Славянского комитета, пишу и читаю свои передовые статьи в форме речей» (Бадалян, 2013: 369).

Славянский комитет, который Аксаков официально возглавил только после смерти М. П. Погодина в 1875 г., оказался в его руках мощным инструментом, которым он владел не хуже газеты. «Я <...> раскачаю колокол», как-то сказал он, начиная кампанию поддержки славян в 1875 г. (Аксаков 1948: 146), и исполнил это. За менее чем 20 лет, прошедших с неудачной попытки создания «Славянской конторы», или за 30 лет — с издания «Славянского сборника», в стране выросло целое поколение, воспитанное «Русской беседой», «Днем» и «Москвой» (вот то самое литературное влияние, о котором говорила Соханская!). И это поколение в середине 1870-х годов определило общественное, точнее — народное мнение. Впервые сложилась ситуация, когда власть нехотя принимала решение под давлением общества и народа, который вступление в войну за славян ждал с радостью как благое дело<sup>4</sup>.

Важно подчеркнуть: говоря о «славянском единении», Аксаков имел в виду, в первую очередь, единение культурное и духовное, ни о подчинении славян, ни о каком-либо ином конкретном политическом проекте речи не шло. Так, во время войны на Балканах, в ноябре 1876 г. Аксаков писал генерал-майору М. Г. Черняеву: «Из всех славянских племен только русское есть племя политическое, только оно выработало в себе способность повиновения и послушания принципу власти, способность самоограничения, отречения от личной воли ради идеи целого. <...> Прочие племена могут существовать только при России в формах, еще не определенных историей. Наша задача освободить их и предоставить им возможность жить, развиваться; наша обязанность укрощать их племенные эгоизмы, вредящие общей идее славянства» (Аксаков 1878: 9)<sup>5</sup>. Очевидно, Аксаков не был одержим идеей какого-либо имперского проекта.

<sup>4</sup> См. подробнее: Мамонов 2004: 60–77.

<sup>5</sup> Спустя три года, в феврале 1881 г., П. А. Кулаковский, ученый-славист и сотрудник аксаковской газеты «Русь», писал из Белграда Аксакову: «Я в “Руси” вижу тот орган, который вознесется выше всех одиночных славянских элементов, который сумеет показать, что только под нашим русским водительством, каково бы оно ни было, — славяне могут спастись от потопа деморализующего силы рабства» (Бадалян, Котов 2014: 561).



На исходе Русско-турецкой кампании власть дрогнула, и дипломаты проиграли войну, выигранную армией и народом, заключили мир невыгодный и России, и славянам. Аксаков снова стал для власти фигурой нежелательной. Его речь против готовившихся решений Берлинского конгресса только завершила дело, дала императору повод отправить его в ссылку. Незадолго до этого в июне 1878 г. Аксаков писал Е. Ф. Тютчевой: «Я уважаю Власть, но не ищущее ее благоволения и считаю себя обязанным пользоваться предоставленными мне немногими правами до последнего предела. <...> Я не признаю возможным поступиться тою своею свободою, на которую никакая власть посягнуть не может. Никакой Государь не властен повелеть мне быть нечестным, говорить неправду, молчать, когда молчание, по моим понятиям есть грех или преступление, когда совесть велит говорить» (Бадалян 2013: 373).

В июле 1878 г., в то время когда император распорядился о ссылке Аксакова, публицист О. А. Новикова (известная под криптонимом «О. К.») в письме к нему рассказывала: «Историк Фруд, основываясь пока только на исковерканных выдержках “Times’a” о вашей речи, ни минуты не останавливается на комментариях тупого англичанина, а спешить писать следующее: “Благородный взгляд г. Аксакова на решение конгресса нас крайне заинтересовал. Теперь ясно, что русский народ действительно не заботился о Батуме или Карсе, а увлекался более высокими целями”» (Новикова 1878: 9). В это время авторитет, которым обладал Аксаков в России, можно сравнить с влиянием, какое спустя сто лет имели лишь А. И. Солженицын и А. Д. Сахаров. Только они обладали огромным влиянием в сравнительно тонком слое интеллигенции, а аксаковское слово слышал и народ. Так исполнился завет наставника Аксакова Хомякова, который за 30 лет до того, в разгар европейской революции 1848 г., заявил, что задача славянофилов — воспитывать общество (см. Кошелев 1991: 105–108).

### 3.

После ратификации решений Берлинского конгресса, авторитет власти в глазах многих и многих был поколеблен. На этом фоне развернулась небывалая террористическая деятельность революционеров. Не говоря о многочисленных покушениях на царских сановников, одно за другим совершались покушения на самого императора. Положение прессы в этих условиях было безрадостно, власть боялась разрешать новые издания. Тем более — человеку с такой скомпрометированной в ее глазах репутацией, как у Аксакова. При этом отметим: в стране продолжали выходить социалистические журналы «Отечественные записки» и «Дело».

Только когда в 1880 г. министром внутренних дел стал граф М. Т. Лорис-Меликов, Аксаков получил разрешение на издание новой газеты и назвал ее «Русь». И снова Аксаков повел себя как «двух станов не боец». К нему с навязчивыми предложениями о сотрудничестве обращались консервативные публицисты — князь В. П. Мещерский и бывший редактор газеты Мещерского «Гражданин» В. Ф. Пуцыкович. Первому он предложил заведомо неприемлемые усло-

вия (и тот затаил на него обиду), а второго стал печатать в «Руси», но только под криптонимами, и ни разу на страницах газеты не появилось его настоящее имя. Для Аксакова это было принципиально (см. Бадалян 2009: 193). Наконец, не нашел места на страницах аксаковской газеты и такой яркий консервативный мыслитель как К. Н. Леонтьев. За него редактора «Руси» просила публицистка О. А. Новикова, но Аксаков лишь однажды, с купюрами и под криптонимом «К-въ» опубликовал в своей газете его очерк (Фетисенко 2012: 180).

Либералы с навязчивыми предложениями в «Русь» не обращаются, но с некоторыми из них Аксаков готов был иметь дело. Например, он помещал у себя статьи Е. Л. Маркова, сотрудничавшего с социалистическими «Отечественными записками» и рядом либеральных изданий, бывшего активного участника «Земли и воли» П. А. Ровинского или ссыльного В. М. Журавского.

В сентябре 1880 г., перед началом издания «Руси», Аксаков писал своему товарищу по Училищу правоведения, а тогда уже обер-прокурору Святейшего Синода К. П. Победоносцеву: «Слишком резко иду я против течения, и кругом слишком много слабодушных, не отваживающихся плыть со мною» (Аксаков 1909: 7). На этот раз речь шла о либеральном течении. И действительно, первые полтора-два года он вел полемику именно с либеральным направлением. Слишком многие в его рядах следили за «успехами» террористов с затаенным сочувствием и, сознательно или нет, но приближали революцию.

Когда же в 1883–1884 годах лагерь либеральной прессы заметно поредел и власть запретила социалистические журналы, основными оппонентами для «Руси» стали консервативные издания: «Московские ведомости» и «Русский вестник» Каткова, «Гражданин» Мещерского, а также «Journal de St.-Pétersbourg», официальная газета Министерства иностранных дел. Полемизируя с последней, Аксаков, бесспорно, оспаривал уж правительственный курс. Он снова шел «против течения», но на сей раз против консервативного течения, и снова оказался «двух станов не боец».

### 4.

Точно так же вел себя Аксаков в отношениях с одним из самых ярких авторов своей газеты — В. С. Соловьевым, выступавшим в «Руси» с публикациями по религиозным проблемам. Когда 5 декабря 1881 г. в «Руси» появилась первая его статья, которая называлась «О духовной власти в России (по поводу последнего папского воззвания Св. Синода)», Аксаков рассказал в письме к историку К. П. Бестужеву-Рюмину о произведенном ею среди читателей сильном впечатлении. При этом он подчеркивал: «Столь же сильно негодование и К. П. Победоносцева!» (Аксаков 1882: 3). Вероятно, Аксакову было известно, что в письме к Е. Ф. Тютчевой Победоносцев назвал Соловьева «безумным» (Победоносцев 1995: 186). Позднее обер-прокурор Святейшего Синода отзывался о Соловьеве похожим образом и в письмах к Аксакову<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Так, 11 февраля 1884 г. Победоносцев восклицал по поводу статьи Соловьева: «Как это ужасно, что умные люди ныне сплошь впадают в сумасшествие!» (Победоносцев 1884: 33).

В сентябре-октябре 1882 г. в «Руси» появилась статья Соловьева «О церкви и расколе». После этого, из-за вмешательства в дело обер-прокурора, редактор «Руси» должен был объяснять Министру внутренних дел графу Д. А. Толстому, почему он позволил себе эту публикацию без необходимого на то разрешения духовной цензуры (Аксаков 1882а).

Этот инцидент не помешал дальнейшему участию Соловьева в аксаковской газете, но в 1883 г., во время публикации цикла его статей «Великий спор и христианская политика», где проявились симпатии автора к католицизму, между ним и Аксаковым разгорелся конфликт. Однако и в это время автор «Великого спора» написал редактору «Руси», что считает его и А. М. Иванцова-Платонова (духовника Аксакова, который полемизировал с Соловьевым со страниц газеты) «за людей без страха и упрека» и добавил: «считаю Ваш журнал за самый чистый в России» (Соловьев 1913: 85). Хотя у Аксакова были принципиальные расхождения с Соловьевым, после долгого раздумья он опубликовал еще три части цикла. Между ними завязалась полемика, в которую оказались вовлечены и другие издания. Религиозная дискуссия переросла в спор о подходах к национальному вопросу и, конкретно, о призвании русского народа. На время сотрудничество Соловьева в «Руси» прекратилось. Впрочем, об этом конфликте хорошо известно, а вот о том, что позже Владимир Сергеевич вернулся в газету Аксакова, известно куда менее.

Осенью 1885 г. Соловьев опубликовал в «Руси» две статьи, подписанные им «П. Б. Д.»<sup>7</sup>. Сам он так объяснял брату Михаилу взятый им криптоним: «Подпись П. Б. Д. желающим не возбраняется принять за сокровенную фамилию Победоносцева» (Соловьев 1923: 93). В другом письме Соловьев сообщал брату: «Виделся с одною важною петербургскою особой, которая говорила мне, что моя статья в “Руси” произвела волнения в высших сферах. Надеюсь, однако, что Аксаков не предостережен» (Соловьев 1923: 92). Скорее всего, речь шла о статье «Государственная философия...».

Позднее именно в связи с ней Соловьев вспоминал, как еще в 1871 г. славянофил Ю. Ф. Самарин предсказывал, что «в один прекрасный день у нас провозгласят непогрешимость царя или иначе сказать обер-прокурора Святейшего Синода, так как царь будет тут ни при чем». Самарин полагал, что в этой ситуации «наше несчастное духовенство» будет молчать. И если кто и заявит протест, то это будет, писал он А. О. Смирновой-Россет, «мирянин, ваш покорнейший слуга и Иван Сергеевич (Аксаков), если только мы будем тогда в живых». Рассказывая об этом, Соловьев подчеркивал, что знает немного пророчеств, «которые сбылись бы с большей точностью».

В 1885 г. правительство выпустило «Правила о государственных экзаменах по юридическому факультету», объявлявшие, что Восточная Церковь отре-

<sup>7</sup> Первая называлась «Государственная философия в программе Министерства народного просвещения» (Соловьев 1885: 5–8). Вторая — «Как пробудить наши церковные силы? Открытое письмо С. А. Рачинскому» (Соловьев 1885а: 5–6).

клась от своей власти и передала ее в руки царя. Именно Аксаков, отмечал Соловьев (Самарин, как известно, умер девятью годами ранее), «напечатал в своем журнале (“Русь”) протест писателя мирянина, не принадлежащего, впрочем, к группе славянофилов» (Соловьев 1995: 223) (см. Бадалян 2006: 103–106).

## 5.

С приходом к власти императора Александра III Аксаков предпринял несколько попыток изложить свои взгляды о необходимом реформировании жизни страны. Одна из них связана с задуманным Аксаковым сборником «Взгляд назад»: в 1881 г. он собрал свои статьи из «Руси» об организации земской власти и добавил к ним новую, под названием «Царь и земля» (где прямо заявлял, что источником царской власти считает народ — «землю»).

Вероятно, Аксаков понимал, что помести он эту статью в газете, «Русь» бы ждала неприятности. Поэтому он и решил опубликовать ее в отдельном издании, которое представил в цензуре как включающее уже напечатанные работы. Однако сборник «Взгляд назад» был запрещен к публикации Московским цензурным комитетом, как содержащий «проект глубокого изменения нашего государственного строя» (Бадалян 2006: 101). Причем определенную роль в этом сыграл Леонтьев, служивший в то время цензором (Фетисенко 2012: 177–180; Бадалян 2006: 99–101).

Другую попытку Аксаков предпринял в 1882 г., после того как во главе Министерства внутренних дел стал граф Н. П. Игнатъев. Аксаков обратился к министру с идеей разработки проекта Земского собора — совещательного органа, выражающего царю мнение всех сословий, т. е. «земли». Игнатъев попытался этот проект осуществить, но противники Земского собора, среди которых первым был Победоносцев, выступили против него. «Московские ведомости» напечатали статью Каткова, осуждающую и Земский собор, и его неназванных сторонников. Аксаковская газета ответила на это полемической статьей. На нее тут же откликнулась крупнейшая либеральная газета «Голос». Поддержав «Русь» в споре с газетой Каткова, она выразила готовность на союз с Аксаковым. Однако тот проигнорировал это предложение. Победоносцев же в это время повел себя как очевидный противник Аксакова. Добившись отставки Игнатъева, он предложил императору Александру III наказать аксаковскую газету или вовсе закрыть ее. Однако тогда до этого дело не дошло (Лукоянов 2000: 47–60; Бадалян 2013а: 27–36).

Парадокс, но Аксаков ни в то время, ни прежде не менял курса, не изменял своим принципам. Но из нескольких (как в проливе Босфор) противоположных течений, главенствующим в окружавшем его мире становилось то одно, то другое.

Дело кончилось тем, что на рубеже 1885–1886 годов Аксаков снова оказался для власти нежелательной фигурой. Подвергнув жесткой критике политику, осуществляемую правительством на Балканах, Аксаков заявил о «лживости всего нашего политического пути с Берлинского конгресса» и потребовал го-

раздо более решительных действий по отношению к Австро-Венгрии (Аксаков 1885: 4). В ноябре 1885 г. цензурное ведомство — Главное управление по делам печати — вынесло «Руси» первое предостережение<sup>8</sup>, подчеркнув, что газета «обсуждает текущие события тоном, несовместимым с истинным патриотизмом, и явно стремится возбудить неуважение к правительству» (Бадалян 2006: 107–108). Причем выражение «истинный патриотизм» предложил вставить в формулировку именно Победоносцев, пояснив при этом: «Это ему будет чувствительно» (Фетисенко 2006: 120–121).

После полученного «Русью» предостережения, жена Аксакова Анна Федоровна советовала мужу прекратить издание газеты. Однако он решил во что бы то ни стало ответить на вынесенное ему обвинение. Аксаков в своей «Руси» поместил самый решительный ответ на обвинения в недостатке «истинного патриотизма». Причем весь свой полемический пафос он направил теперь в адрес самого опасного противника, «высшего литературно-полицейского ведомства» (Аксаков 1885а: 1), как назвал он ведавшее цензурой Министерство внутренних дел. Редактор «Руси» заявил, что понятие «истинный патриотизм» не предусмотрено никаким законом, а, следовательно, незаконно и обвинение, выдвинутое на этом основании<sup>9</sup>.

Спустя месяц Аксаков скончался в результате сердечного приступа... А вместе с ним кончилось и настоящее классическое славянофильство. И не потому, что ушел уникальный человек, и без него некому было издавать новую славянофильскую газету. Со смертью Аксакова закончилась целая эпоха. Ведь не зря же Н. Н. Страхов, Н. П. Гиляров-Платонов и другие современники утверждали, что «для себя Аксаков умер вовремя» (Страхов 2006: 438; Гиляров-Платонов 2007: 237). Аксаков умер, когда окончательно потерял надежду наладить диалог между властью, народом и обществом, или, как говорил сам публицист, разрушить «средостение между царем и землей» (Аксаков 1886: 308). А. Ф. Аксакова несколько иначе интерпретировала ту же мысль, когда признавалась профессору и публицисту О. Ф. Миллеру, что ее мужа «убило окончательное разочарование в том, кому вверена нынче судьба России и в честность и русское чувство которого он долго не переставал верить» (Миллер 1887: 40 об.). Понятно, что она имела в виду императора Александра III, которого Аксаков хорошо знал еще наследником престола.

<sup>8</sup> Законодательство о печати предполагало тогда возможность вынесения периодическому изданию трех предостережений. Одновременно с вынесением третьего предостережения издание приостанавливалось.

<sup>9</sup> Характерно, что и в 1889 г. С. А. Венгеров, пересказывая эту историю, назвал статью Аксакова отповедью, «совершенно неслышанною по своей резкости». При этом Венгеров должен был признать: «Условия современной печати не позволяют нам привести выдержки из статьи Аксакова, за которую его, вероятно, постигло бы какое-нибудь административное взыскание, если бы судьба не распорядилась иначе. <...> 27 января 1886 года Ив<ана> Сергеевича не стало» (Венгеров 1889: 342).

## 6.

Необходимость подвести итог, казалось бы, ставит перед нами вопрос — каково же было место Аксакова-публициста в общественной борьбе его времени? Зачастую в историографии вопрос этот сводится к определению — кто он, либерал или консерватор?

Однако как можно называть «либералом» убежденного противника парламента и сторонника не просто монархии, а именно самодержавия, каким был Аксаков и другие славянофилы? Но и как можно назвать «консерватором» человека, который последовательно отстаивал основные «либеральные» свободы и необходимость реформ? К примеру, в 1879 г. Аксаков, оценивая положение своей страны как «тяжелое и мрачное», утверждал, что России не выйти из него «посредством нескольких реформ». Он заявлял: «Реформы нужны и в социальном устройстве, и в политическом, и в области церковной» (Аксаков 2002: 810)<sup>10</sup>.

Очевидно, пытаюсь примерить на фигуру Аксакова, да и на всех славянофилов, наряды либералов или консерваторов, мы не приближаемся к пониманию их идей, их мировоззрения, а лишь демонстрируем несостоятельность в условиях российских реалий понятий, заимствованных из иной политической сферы. Оттого в последние два десятилетия все чаще видны попытки создать новые определения: «либерал-консерватор» (Сербиненко 1993: 106–107), «консервативный прогрессист» (Пушкин 1994: 94–97), «свободный консерватор» (Шульгин 2009: 135–136), а также ввести новые критерии классификации. Из всех этих и иных новых определений нам представляется пусть и не вполне адекватным ситуации, но наиболее перспективным понятие «традиционализм». Его предложил для описания различных форм русского консерватизма С. М. Сергеев, опирающийся на социологические труды К. Манхейма и Е. Шацкого (Сергеев 2003: 39–40; см. также Сергеев 2002). При этом Сергеев относит Аксакова к представителям «творческого традиционализма».

Попытки описать феномен славянофильства не закончились, и новой окончательной системы оценок научное сообщество еще не выработало, поэтому сегодня нам важнее определить не *место*, а *роль* Аксакова в общественной борьбе. Если мы принимаем за постулат то, что главное событие, определившее ход XX века, по крайней мере в России — это революция 1917 г., а приведший к этой катастрофе кризис отношений власти и общества имел предьсторией иной кризис, который переживала власть еще на рубеже 1870–1880-х годов, то нам легче определить и роль участников общественной борьбы той эпохи.

<sup>10</sup> Слова из работы Аксакова, которая впервые была опубликована после его смерти под заглавием «Ответ на рукописную статью “Христианство и прогресс”, присланную в редакцию газеты “Русь”». Однако мы датируем ее создание июлем 1879 г. (т. е. более чем за год до начала издания «Руси»). Основанием тому — письмо Аксакова к писательнице А. Н. Бахметевой от 17 июля 1879 г., где он сообщил, что закончил «довольно большой разбор одного рукописного трактата о необходимости реформ в Церкви, вызываемой состоянием современного русского общества» (Аксаков 1879: 40–40 об.).

Здесь главный критерий — отношение к революции. Казалось бы, не трудно было это заметить... Однако из всех исследователей, писавших об Аксакове, только В. В. Зеньковский подчеркнул, что Иван Сергеевич задолго «предугадал опасность катастрофы русской революции» (Зеньковский 2005: 65). И, добавим, сознательно боролся с ней еще с 1860-х годов, едва ли не со времени появления в 1862 г. первой призывавшей к насилию и гражданской войне прокламации «Молодая Россия».

Важнейшей целью, которой осознанно служил Аксаков и которой были подчинены иные, частные задачи, являлась борьба с грядущей революцией. Аксаков, как очень немногие его современники (в их число не входят ни Л. Н. Толстой, ни Соловьев), почувствовал и осознал угрозу будущей революционной катастрофы. Не случайно еще в 1870-е годы князь А. И. Васильчиков говорил об Аксакове: «Глубоко религиозный и нравственно безупречный, он своим авторитетом, более чем пером, противодействовал нигилистическому направлению» (Васильчиков 2002: 355). Принципиально важно, что в своей борьбе он опирался не на ограничения и запреты (как III отделение или нередко Победоносцев), а предлагал позитивную программу строительства отношений власти, народа и общества. В этом заключается его главная роль. Но программу эту власть не приняла, и тогда миссия Аксакова и славянофильства в целом оказалась исчерпана, а Россия еще более приблизилась к революции.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аксаков И. С. 1878. Письмо Аксакова Черняеву 1 ноября 1876 г. // *Отдел письменных источников Государственного исторического музея*. Ф. 208. Д. 42. Л. 9.
- Аксаков И. С. 1879. Письмо Аксакова А. Н. Бахметевой 17 июля 1879 г. // *Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН* (далее — *ИРЛИ*). Ф. 3. Оп. 2. Д. 5. Л. 40–40 об.
- Аксаков И. С. 1882. Письмо Аксакова К. П. Бестужеву-Рюмину 17 января 1882 г. // *ИРЛИ*. Д. 24611. Л. 3.
- Аксаков И. С. 1882а. Письмо Аксакова графу Д. А. Толстому 1 октября 1882 г. Копия // *ИРЛИ*. Ф. 3. Оп. 2. Д. 57. Без нумерации.
- Аксаков И. С. 1885 // *Русь*, 23 ноября. С. 1–4.
- Аксаков И. С. 1885а // *Русь*, 6 декабря. С. 1–3.
- Аксаков И. С. 1886. *Собрание сочинений*. Т. 1. М.: Типография М. Г. Волчанинова.
- Аксаков И. С. 1909. Из переписки И. С. Аксакова // *Иллюстрированное приложение к газете «Новое время»*, 5 декабря. С. 7.
- Аксаков И. С. 1948. Переписка И. С. Аксакова с кн. В. А. Черкасским (1875–1878) / Подг. И. В. Козьменко // Н. М. Дружинин (ред.) *Славянский сборник. Славянский вопрос и русское общество в 1867–1878 годах*. М.: Типография Высш. парт. школы при ЦК ВКП(б). С. 132–199.
- Аксаков И. С. 1994. *Письма к родным. 1849–1856*. М.: Наука.

- Аксаков И. С. 2002. *Отчего так нелегко живется в России?* М.: РОССПЭН.
- Аксаков И. С. 2004. *Иван Сергеевич Аксаков в его письмах*. Т. 3. М.: Русская книга.
- Бадалян Д. А. 2000. Русская идея и российская цензура (к истории двух статей А. С. Хомякова) // Жирков Г. В. (ред.) *У мысли стоя на часах... Цензоры России и цензура*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета. С. 176–200.
- Бадалян Д. А. 2006. Газета И. С. Аксакова «Русь» и цензура // *Русская литература*, № 1. С. 94–115.
- Бадалян Д. А. 2009. Круг авторов газеты И. С. Аксакова «Русь» // Руденко, Ю. К. и др. (ред.) *Культура и история: Материалы межвузовских научных конференций «Культура и история» (2004–2007)*. СПб.: Издательство СПбГУ. С. 190–201.
- Бадалян Д. А. (публикация) 2013. Речь И. С. Аксакова о Берлинском конгрессе и его последующая ссылка в письмах и документах июня–ноября 1878 г. // *Цензура в России: история и современность. Сборник научных трудов*. Вып. 6. СПб.: Издательство «Российская национальная библиотека». С. 361–408.
- Бадалян Д. А. 2013а. Полемика о Земском соборе в русской прессе начала 1880-х гг. // *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. Т. 201. Книжное дело вчера, сегодня, завтра. СПб.: Издательство СПбГУКИ. С. 27–36.
- Бадалян Д. А. 2013б. Передовая статья газеты «День» (28 октября 1861 г.) о студенческих волнениях и переписка о ней И. С. Аксакова // *XIV Международные Аксаковские чтения. Материалы конференции*. Уфа: Издательство БГПУ. С. 113–120.
- Бадалян Д. А., Котов А. Э. (публикация) 2014. «...Бесмыслица конституционных учреждений, перенесенных на славянскую почву»: переписка П. А. Кулаковского и И. С. Аксакова 1880–1886 гг. // *Славистика*. Кн. XVIII. Славистичко друштво Србије, Београд. С. 557–624.
- Васильчиков А. И. 2002. Тайная полиция в России. Приложение к: Христофоров И. А. «Аристократическая» оппозиция великим реформам. Конец 1850 — середина 1870-х гг. М.: «Русское слово».
- Венгеров С. А. 1889. *Критико-биографический словарь русских писателей и ученых: в 4 т.* Т. 1. СПб.
- Гачева А. Г. 2004. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М.: ИМЛИ РАН.
- Гиляров-Платонов Н. П. 2007. «Многое тут разбросано искрами глубокой мысли...» (Письма Н. П. Гилярова-Платонова к И. Ф. Романову-Рцы) / Вступит. статья, подготовка текста и комментарий А. П. Дмитриева // *Возвращение Н. П. Гилярова-Платонова. Сборник статей и материалов*. Коломна. С. 209–364.
- Зеньковский В. В. 2005. *Русские мыслители и Европа*. М.
- Кошелев А. И. 2002. *Записки Александра Ивановича Кошелева (1812—1883 годы)* / Издание подготовила Т. Ф. Пирожкова. М.: Наука.
- Кошелев В. А. 1991. Предисловие к публикации: Хомяков А. С. <Политические письма 1848 года> // *Вопросы философии*, № 3. С. 105–108.
- Лукоянов И. В. 2000. Н. П. Игнатъев и его воспоминания // Игнатъев Н. П. *Земский Собор*. СПб.; Кишинев: Нестор. С. 9–65.
- Мамонов А. В. 2004. Самодержавие и славянское движение в России в 1875–1877 годах // *Отечественная история*, № 3. С. 60–77.

- Миллер О. Ф. 1887. Дневник. Май–сентябрь 1887 г. // *Российский государственный архив литературы и искусства*. Ф. 1380. Оп. 1. Д. 6.
- Новикова О. А. 1878. Письмо О. А. Новиковой Аксакову 21 июля <1878 г.> // *ИРЛИ*. Ф. 3. Оп. 4. Д. 433. Л. 9.
- Победоносцев К. П. 1884. Письмо К. П. Победоносцева Аксакову 11 февраля 1884 г. // *ИРЛИ*. Д. 22583. Л. 33–33 об.
- Победоносцев К. П. 1995. К. П. Победоносцев в 1881 г. (Письма к Е. Ф. Тютчевой) // *Река времен*. Вып. 1. М.: Эллис Лак. С. 178–189.
- Пушкин С. Н. 1994. *Историософия русского консерватизма XIX в.* Н.-Новгород.
- Салиас-де-Турнемир Е. В. 1923. *Политические процессы 60-х гг.* / Подг. В. П. Алексеевым и Б. П. Козьминим. Т. 1. М.; Петроград: Государственное издательство.
- Северная почта 1862. О прекращении издания газеты «День» и журналов «Современник» и «Русское слово» // *Северная почта*, 19 июня. С. 523–525.
- Сербиненко В. В. 1993. *История русской философии XI–XIX вв.* М.
- Сергеев С. М. 2002. *Идеология творческого традиционализма в русской общественной мысли 80–90-х гг. XIX века*. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.
- Сергеев С. М. 2003. «Творческий традиционализм» как направление русской общественной мысли 1880–1890-х гг. // *Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX в.* М., ИМЛИ. С. 35–60.
- Соловьев В. С. 1885. *Русь*, 14 сентября. С. 5–8.
- Соловьев В. С. 1885а. *Русь*, 19 октября. С. 5–6.
- Соловьев В. С. 1913. Переписка Владимира Сергеевича Соловьева с Иваном Сергеевичем Аксаковым // *Русская мысль*, № 12. С. 73–90.
- Соловьев В. С. 1923. *Письма: В 4 т.* Петроград. 1923. Т. 4.
- Соловьев В. С. 1994. *О Христианском единстве*. М.: Рудомино.
- Соханская Н. С. 1897. Переписка Аксаковых с Н. С. Соханской (Кохановской) // *Русское обозрение*, № 4.
- Страхов Н. Н. 2006. Поминки по И. С. Аксакову // *Славянофильство: Pro et contra. Творчество и деятельность славянофилов в оценке русских мыслителей и исследователей*. Антология. СПб.: Издательство РХГА. С. 438–447.
- Фетисенко О. Л. (публикация) 2006. Иван Аксаков и «фанатики-фанариоты». I. Переписка И. С. Аксакова и Т. И. Филиппова (1870–1885) // *Русская литература*, № 1. С. 115–146.
- Фетисенко О. Л. 2012. «Гептастилисты»: Константин Леонтьев, его собеседники и ученики: (Идеи русского консерватизма в литературно-художественных и публицистических практиках второй половины XIX — первой четверти XX века). СПб.: Издательство «Пушкинский Дом».
- Цимбаев Н. И. 1978. *И. С. Аксаков в общественной жизни пореформенной России*. М.: Издательство Московского университета.
- Шульгин В. Н. 2009. *Русские свободные консерваторы XIX века об остзейском вопросе*. СПб.: Нестор-История.

СУСУМУ НОНАКА

## САМОПОЗИЦИОНИРОВАНИЕ КОНСЕРВАТИЗМА ВАСИЛИЯ РОЗАНОВА

После распада СССР одной из важнейших тем в изучении истории русской мысли стал консерватизм. Традиционно идеология русского консерватизма игнорировалась как западными, так и советскими историками (Гросул 2000: 13, Pipes 2005: xii). Ричард Пайпс утверждает, что неправильно было бы ограничивать интеллектуальную историю врагами статус-кво и игнорировать его защитников (Pipes 2005: xiii). Но в начале XXI века о таком положении дел речь уже идти не может, поскольку имеется немало книг, сборников статей и даже энциклопедия о русском консерватизме (Шелохаев 2010).

Заслуживает внимания, что многие исследователи согласны с тем, что русский консерватизм «никогда не являлся универсальной идейной конструкцией с четко очерченной системой взглядов», хотя все же прослеживается «магистральное направление, возникшее и оформившееся под воздействием нескольких основных факторов русской истории» (Минаков и Репников 2010: 6). Пайпс считает квинтэссенцией русского консерватизма самодержавие (Pipes 2005: xii), а Минаков и Репников указывают на такие факторы, как влияние православия, идеал мощного централизованного государства и неприятие западноевропейской культурно-религиозной традиции (Минаков и Репников 2010: 6).

Однако даже если можно было бы определить самые основные тезисы русского консерватизма, то будет невозможно вывести из них все проявления и вариации того типа мышления, которое называют консервативным. Дело здесь не только в том содержательном разнообразии консерватизма, которое можно было бы классифицировать, но и в разных целях и функциях, с которыми люди называют себя и ведут себя как консерваторы. Один и тот же тезис может обладать разными значениями и функциями в зависимости от того, в какой мыслительной и общественной среде он позиционируется как консервативный и каким подходом оправдывается такое самопозиционирование. В этом отношении нуждается в переосмыслении «линейность» или преемственность традиции, поскольку тут речь должна идти не столько о тождественности

переданного содержания мысли, сколько об изменении и трансформации ее функции. С этой точки зрения, как нам кажется, будет интересным и плодотворным подход к Василию Розанову как к «консервативному» мыслителю.

Основываясь на его публицистических выступлениях, главным образом в годы Первой мировой войны, мы предполагаем, что у Розанова в данный период наметились два важных элемента по отношению к его консервативному самопозиционированию. Во-первых, те притязания на идейное наследие славянофильства, с помощью которых он пытался укрепить свою позицию как мыслителя. Во-вторых, патриотизм на массовом уровне, который, как он сам верил, он пробуждал с помощью своих публицистических выступлений, обращенных к «обыкновенным читателям». Важно иметь в виду, что эти два элемента объединены Розановым в историческом контексте развития массового общества и формирования «консерватизма» массового типа в России конца XIX — начала XX века. Консерватизм массового типа, который искал опору и отклик не в ограниченной среде элиты, а в намного более широкой группе среднего класса, соединяясь с такими течениями, как национализм и расизм, начинал играть значительную роль в политике и общественной жизни России (и других стран) того времени. Но, с другой стороны, он, как политическая и общественная мысль, все же нуждался в идейной ортодоксальности, на которую претендовал Розанов через связь с традицией славянофильства.

Обладая оригинальностью мысли и стиля, Розанов в этот период, по видимому, пытался сыграть роль катализатора идейного единства российского общества для войны с Германией. С этой целью он выбрал ту сознательную позицию консервативного писателя, которая не всегда была для него характерна, но все-таки родственна как идейная предрасположенность. В этом отношении нужно различать мысли в действительном и потенциальном проявлениях. Это особенно важно, когда речь идет о Розанове, потому что, как широко известно, мыслительные доминанты у него нередко сменялись.

### 1. Притязание на наследие славянофильства

Розанов всегда сознательно относился к своему идейному позиционированию, в особенности с тех пор как он дебютировал как публицист со статьей «Почему мы отказываемся от “наследства 60–70 годов”» в 1891 году. А. Н. Николюкин отмечает, что жесткие тексты о «наследстве 60–70-х гг.» сделали Розанова «по-своему знаменитым, особенно в лагере оппонентов» (Розанов 1996: 646).

Между тем, в отношении идейного самопозиционирования важным этапом может считаться публикация «Литературных изгнанников» (1913), содержащих письма и воспоминания Н. Н. Стрехова и Ю. Н. Говорухи-Отрока, ментора и раннего друга Розанова<sup>1</sup>. Известно, что он хотел осуществить боль-

<sup>1</sup> Приема примечания к письмам и композиции книг Розанова, в частности, «Литературных изгнанников», мы касались ранее (Нонака 2009).

ший проект, намереваясь издать по плану «Полного собрания сочинений», составленному им самим незадолго до смерти, шесть томов «Литературных изгнанников», которые должны были включать письма к нему Н. Н. Стрехова, Ю. Н. Говорухи-Отрока, К. Н. Леонтьева, С. А. Рачинского, П. А. Кускова, Ф. Э. Шперка, Рцы (И. Ф. Романова), П. А. Флоренского, С. А. Цветкова, В. А. Мордвиновой, а также его собственные письма к ним (Розанов 2001: 417). По трудам редакторов-исследователей теперь можно ознакомиться с некоторыми частями этого проекта (Розанов 2001, 2010), дающими нам более точное представление о характерном приеме Розанова примечаний к чужим письмам и о его замысле данного проекта в частном и общественном отношениях.

Важно заметить, что этот проект был мотивирован характерным для Розанова пристрастием к частной сфере жизни, с одной стороны, а с другой — его стремлением представлять тот консервативный лагерь, который обладал, по его убеждению, самым влиятельным потенциалом и ортодоксальным статусом в России на рубеже веков. Характерно, что в списке корреспондентов, составленном Розановым, имеются и имена таких важных мыслителей, как Стрехов, Леонтьев и Флоренский, и имена малоизвестных писателей (например, Говорухи-Отрока и Рцы), и, наконец, даже имя курсистки, с которой он переписывался в 1910-е гг., Веры Мордвиновой (о ней позже). Такое разнообразие лиц объединяет эмоциональное и субъективное отношение к ним Розанова<sup>2</sup>. Но также очевидно, что он видит стержень своей группы в консервативной идее, истоки которой следовало бы найти в славянофильстве.

Трудно считать Розанова ортодоксальным славянофилом, поскольку он слишком разнообразен и непоследователен, чтобы принадлежать к одному идейному течению в чистом виде. Однако он осознавал свою родственность по отношению к славянофильству и часто возвращался к ней. В 1910-е гг. и во время войны, в частности, когда у него усилилось консервативное позиционирование, Розанов все чаще тематизировал свою принадлежность к традиции славянофильства. Характерно, что он придавал большое значение не только первому поколению славянофилов (Хомяков и Киреевские)<sup>3</sup>, но и последующим поколениям — Данилевскому, Леонтьеву и Стрехову, которые, по мнению Розанова, были несправедливо забыты и нуждались в переоценке. Кроме того, его воодушевляло новое поколение славянофильствующих мыслителей явно консервативного лагеря, таких, как Флоренский, Сергей Булгаков, Владимир Эрн и т. д. Ему весьма важно было представлять преемственность славянофильства, которая придавала ему как консервативному писателю бо-

<sup>2</sup> В предисловии к «Литературным изгнанникам» 1913 г., содержащим письма Стрехова и Говорухи-Отрока, он пишет: «Тут — “мы”; и это — “наши письма”, где мы спорим, ругаемся, любим друг другом, или, по крайней мере, я люблюсь своими корреспондентами. / Отношение — субъективное» (Розанов 2000: 6).

<sup>3</sup> В 1910-е гг. Розанов написал о Хомякове и Киреевских следующие статьи: «И. В. Киреевский и Герцен» (1911), «Историко-литературный род Киреевских» (1912).

лее авторитетную или ортодоксальную позицию. Он позиционировал себя как посредника, получившего «законное» наследство предыдущего поколения славянофильства и передающего его последующему, новому поколению. Такова была, как нам кажется, его мотивация при составлении «Литературных изгнанников». Повторим, что он понимал такую преемственность не только в идейном, но и в личном отношении. Ему были важны и частные связи с наставниками и друзьями, зафиксированные в их письмах и его подробных комментариях.

Таким самопозиционированием писателя можно объяснить, например, спор с Бердяевым, нападавшим на статью Флоренского «Около Хомякова» (1916). Рассмотрим, каким образом Розанов принял участие в этом споре и какое значение он ему придавал, чтобы выяснить концепцию той преемственности, на которую он претендовал.

Статья «Около Хомякова», написанная Флоренским как рецензия на огромный труд профессора Киевской духовной академии В. З. Завитневича «Алексей Степанович Хомяков» (1902–1913), на самом деле была сделана как самостоятельная работа, содержащая многие оригинальные мысли Флоренского о Хомякове. Заслуживает внимания, что Флоренский, высоко оценивая в учении Хомякова «первый росток народного самосознания, начатки нового, наконец-то воистину православного, богословия и т. д. — одним словом — зарю новой культуры, которою воссияет человечеству Славянство» (Флоренский 1996а: 287), довольно резко критикует его мысль о христианстве и церкви с богословской точки зрения. Лишь мимоходом он упомянул и книгу Бердяева о Хомякове, изданную в 1912 г. (Флоренский 1996а: 280).

Бердяев же напал на Флоренского, утверждая, что последний истолковывает христианство как «религию необходимости, принуждения и покорности» (Бердяев 1996: 382), в отличие от Хомякова, провозглашавшего идею христианства свободы и любви. Весьма характерно, что Бердяев, объединив Хомякова и Вл. Соловьева в одну группу и охарактеризовав их как «самые наши большие люди в области христианской мысли» и «предшественники грядущего русского религиозного возрождения», противопоставляет им Флоренского. Между ними, по мнению Бердяева, современной православной мысли «предстоит сделать решительный выбор» (Бердяев 1996: 381). Стоит только просмотреть некоторые явно поспешные нападки, чтобы догадаться об идеологическом характере критики Бердяева<sup>4</sup>. Спор этот проходил, как объясняется в примечаниях к статье, «на фоне обостренного внимания современников к наследию

<sup>4</sup> Например: «Отношение отца П. Флоренского к Церкви есть отношение раба, полно- го страхов и ужасов» (Бердяев 1996: 385); «В нем слишком чувствуется эстетическое любование собственным “черносотенным” радикализмом, не удовлетворяющимся самодержавием славянофилов» (Бердяев 1996: 387); «Отец Флоренский явно вступает на путь Великого Инквизитора. “Мы не с Тобой, а с ним, вот наша тайна!” Тайна эта и есть отрицание религиозной свободы» (Бердяев 1996: 389, курсив в оригинале).

главы славянофильского движения» (Бердяев 1996: 723). Но, по нашему мнению, можно еще шире уяснить и понять контекст этого спора, если обратить внимание на выступления Розанова.

Следует отметить, что до статьи Флоренского о Хомякове уже завязался горячий спор между Бердяевым и Розановым по поводу «молодого московского славянофильства», в центре которого стоял Флоренский. В статьях «Стилизованное православие (Отец Павел Флоренский)» (1914) и «Возрождение православия (о. С. Булгаков)» (1916) Бердяев нападал на православных мыслителей младшего поколения — Флоренского, С. Булгакова, Вл. Эрн и т. д. Розанов же, отвергая критику Бердяева, горячо хвалит «братство» молодых москвичей или «энтузиастов Церкви», возобновивших славянофильское движение, прерывавшееся в конце XIX века (Розанов 2008: 332):

Скромно, тихо и безмолвно москвичи протянули руку к могилам старого славянофильства, — хотя они явно ведут доктрину славянофильства дальше, вперед, — и ведут ее энергичнее вперед. Громадный труд Флоренского — «Столп и утверждение истины», разошедшийся весь в четыре месяца (при двух тысячах напечатанных экземпляров) стал в этом кружке «столпом» отправления дальше, а для иных — «столпом возврата», во всяком случае, — пунктом, куда собираются люди. (Розанов 2008: 320)

Хвалебный тон<sup>5</sup> Розанова направлен на то, чтобы установить новую линию преемственности славянофильства, которая станет, по убеждению писателя, опорой консервативных и националистических течений, в особенности во время войны с Германией.

Таким образом, о статье Флоренского о Хомякове, вызвавшей вышеуказанную отрицательную реакцию Бердяева, Розанов высказал полностью противоположную оценку. В статье «П. А. Флоренский об А. С. Хомякове» он безо всяких колебаний отводит молодому философу первое место среди современных наследников славянофильской традиции, которая так давно не получала достойного внимания в русском обществе. Ему особенно нравится, очевидно, что Флоренский «поправляет» некоторые мысли Хомякова в сторону более консервативного направления, например, касательно его теории о «самодержавии». Она показалась Флоренскому слишком «либеральной», поскольку она основана на тезисе «общество, а не государство», т. е. «стремлении объяснить

<sup>5</sup> Например: «Главное здесь именно то, что это не литературная школа, а жизненная школа; что главная их добродетель — скромность и молчание» (Розанов 2008: 333, курсив в оригинале); «Кружок молод, крепок, — и, конечно, будет все крепиться. К нему все тянутся, главным образом тянется молодежь, кончающая университет. Вот это-то главное. И как не сказать издали: “Заря! Заря!”» (Розанов 2008: 377); «Таким образом, не быстро, но зато массивно, — в достойных предмета своего трудах, — дело славянофильства, область славянофильства, крепнет и ширится в русском самосознании» (Розанов 2008: 411).

все из момента социального» (Флоренский 1996а: 297, курсив в оригинале). Из этого следует, полагает Флоренский, ошибочная мысль Хомякова о народном суверенитете касательно легальности царской власти:

Русские цари самодержавны потому, полагает он [Хомяков — С. Н.], что таковою властью одарил их русский народ после Смутного времени. Следовательно, не народ-дети от Царя-отца, но отец-Царь — от детей-народа. Следовательно, Самодержец есть самодержец не «Божией милостию», а народною волею. (Флоренский 1996а: 298)

Розанов же, совершенно согласившись с критическими замечаниями молодого друга, заключает: «Нельзя и на минуту усомниться, что Хомяков, сам прослушав это возражение себе, изменил бы вовсе свою “аргументацию самодержавия” и, без сомнения, принял бы ту народную, какую только раздельными словами и очень отчетливо изложил Флоренский» (Розанов 2008: 410). Очевидно, что Розанов, пытаясь отождествить позиции Хомякова и Флоренского, представляет традицию славянофильства как опору того консерватизма, которая должна крепиться «в эпоху гигантской борьбы с Германией, когда, казалось бы, “вся Россия должна вспыхнуть славянофильством”» (Розанов 2008: 413)<sup>6</sup>.

Представляется существенным сопоставление розановского понимания наследства славянофильства в консервативном ключе с оценкой Хомякова как предшественника религиозной философии Вл. Соловьева, данной Бердяевым в вышеуказанной рецензии. Бердяевское понимание идейной преемственности Хомякова и Соловьева одобрено и многими другими, например, Н. Лосским, придававшим им существенное значение относительно формирования «самостоятельной философской мысли в России» (Лосский 2011: 10)<sup>7</sup>. Розанов же, повторим, подчеркивает преемственность Хомякова и Флоренского с точки зрения традиции консервативной мысли в России, к которой он причислял себя самого и своих старших друзей (Страхова, Леонтьева и др.). Он явно противопоставлял свой лагерь таким современным «либеральным» мыслителям, как Вл. Соловьев, Бердяев, Е. Н. Трубецкой. Таким образом, мы видим, что между Бердяевым и Розановым (и, пожалуй, многими их современниками) шел скрытый спор о преемственности наследства славянофильства.

<sup>6</sup> Откуда взята цитата «вся Россия должна вспыхнуть славянофильством», неизвестно. К. Г. Исупов предполагает, что это намек на только что вышедшую тогда брошюру В. Ф. Эрн «Время славянофильствует. Война, Германия, Европа и Россия» (М., 1915) (Флоренский 1996b: 722).

<sup>7</sup> Лосский пишет в «Истории русской философии», изданной на английском языке в 1951 году в США: «Начало самостоятельной философской мысли в России XIX в. связано с именами славянофилов Ивана Киреевского и Хомякова. [...] Владимир Соловьев был первым, кому выпала честь создания системы христианской философии в духе идей Киреевского и Хомякова. Его преемники составляют целую плеяду философов» (Лосский 2011: 10).

Стоит еще заметить, что Розанов, опять вмешиваясь в спор Бердяева и молодых славянофилов в статье «Религия и национализм», представляет свой консерватизм как вопрос «вкуса». Оспаривая подход противника к религии, сутью которого он считал «фетише “нового”», Розанов одобряет в характерной манере «старое» или, мы бы сказали, «интимное» в частной жизни:

Минутная оговорка: у Бердяева так все и мелькает «новое». «Новое» — рай, «старое» — земля, да еще и отвратительная земля, но ведь есть и другой вкус: «новое — гадость», «старое — прелестно». Почему нет? Мне гадки новые незнакомые кушанья, новые квартиры и дома, новая одежда, везде жмущая и еще неприноровленная: а «старый дом», «старый письменный стол», «старая жена», «старая одежда» — привычны, мягчат души и в тысяче отношений сладостны. (Розанов 2008: 373)

Английский политик начала XX в. Хью Сесиль в своей книге «Консерватизм (Conservatism)» (1912) вводит понятие «естественный консерватизм (natural conservatism)», означающее общую тенденцию человеческого ума, «склонность против изменений, которая вызывается частично недоверием к незнакомому и соответствующей зависимостью от опыта, скорее чем от теоретических рассуждений» (Cecil 1912: 9). По мнению Сесилия, такого типа консерватизм «естественен» и универсален, поскольку недоверие к незнакомому и предпочтение опыта теории глубоко укоренено почти во всех умах и выражено в часто употребляемых пословицах, например, «Look before you leap (Смотри, прежде чем прыгнуть)», «A bird in the hand is worth two in the bush (Одна птица в руке стоит двух в кустах)» (Cecil 1912: 9).

Нам кажется, что при рассмотрении вопроса о консерватизме Розанова следовало бы иметь в виду также и консерватизм на этом уровне, т. е. консервативный «вкус» или склонность. Розанов занимался консерватизмом не столько как теоретический мыслитель, сколько как литературный критик или публицист, позволявший себе не только аналитический, но и эмоциональный, интуитивный подход к предмету. Этот подход составляет существенный момент для Розанова как публициста, пишущего не для ограниченной культурной элиты, а для более широкого круга читателей, интересовавшихся вопросами консерватизма и национализма в контексте массовой журналистики и массового общества.

## 2. Массовый патриотизм

По формулировке английского историка Хобсбама, европейские общества с 1870 до 1918 гг. отличались трансформацией национализма с доминантой правого и массового направления (Hobsbawm 1992: chap. 4). Это предположение более-менее применимо и к российскому обществу данного периода.

Что касается Розанова как публициста консервативного направления, можно выделить следующие тенденции, касающиеся трансформации национализма на рубеже веков: (1) стремление к широкому кругу читателей, в особен-



ности женщинам, (2) обращение к темам, переходящим границы общественной и частной сфер жизни, как, например, пол, (3) укрепление национализма правого направления, содержащего в себе элемент расизма, конкретнее, антисемитизма (Нонака 2009, Нонака 2012).

После убийства Столыпина в 1911 году Розанов напечатал в «Новом времени» статью «Террор против русского национализма», в которой он, осуждая террориста («еврей, сам богатый и сын богатого отца, далеко стоящий от “пролетарских кругов”»), подчеркивает «правильность» национальной политики Столыпина, «везде отстаивавшего первенство русского племени» в стране (Розанов 2005: 219). Можно считать, что вышеуказанные тенденции продолжали укрепляться у Розанова в 1910-е гг. Но война с Германией придала им новую доминанту: массовый патриотизм как существенный элемент для войн XX века, т. е. тотальных, мобилизующих все силы и средства страны (Engelstein 2009: chap. 7).

Между тем, нужно отметить, что Розанов и во время войны продолжал обращаться к таким своим старым темам, как вопрос о разводе и «незаконнорожденных» детях, что, не противореча теме массового или «народного» патриотизма, все-таки составляло характерное для писателя единство разнородного в его публицистических сочинениях. Во второй половине настоящей статьи мы пытаемся рассмотреть, как у него объединились элементы массового патриотизма с призывом к идейной ортодоксальности.

Розанов всегда гордился тем, что у него много читателей не только из культурной элиты, но и из среднего класса. В особенности большое значение он придавал читательницам и молодежи (студентам и курсисткам), поскольку он занимался вопросами пола, брака и семьи. Он пытался представлять голоса тех, кто страдал, как он сам, из-за невозможности развода и «незаконнорожденности» своих детей от новых семей, печатая многие письма читателей в своих статьях и книгах. Его подход к этой проблеме отличался тенденцией или стратегией преодоления границ частного и общественного, религиозного и общественного, которую мы охарактеризовали как «сакрализация и секуляризация пола и семьи» (Нонака 2012: 65).

Война сделала тему патриотизма, наряду с темой пола и семьи, важной для связи с читателями. С 1914 года Розанов сотрудничал с петроградским студенческим журналом «Вешние воды», отличавшимся правым направлением. В журнале Розанов занимался своим излюбленным приемом — публикацией писем читателей (студентов и курсисток) со многими комментариями<sup>8</sup>. Среди молодых читателей, часто печатавшихся писателем в журнале, особенно выделялась девятнадцатилетняя московская курсистка Вера Мордвинова, которую он называл «односущной со мной» (Розанов 2006: 102) и хотел даже включить

<sup>8</sup> Эти письма с розановскими комментариями собраны и «реконструированы» Александром Малышевским как книга «Из жизни, исканий и наблюдений студенчества» (Розанов 2006).

в серию «Литературные изгнанники» (Розанов 2001: 417). Последнее намерение свидетельствует о его наивысшем восхищении литературным даром и остротой мысли курсистки, поскольку он уравнивал бы ее с другими друзьями, которые были профессиональными писателями или мыслителями<sup>9</sup>.

Первое письмо Мордвиновой, напечатанное Розановым и датированное 27-м сентября 1914, начинается следующим образом:

Я сознаю, что, пожалуй, стыдно говорить теперь о чем-нибудь другом, как не о войне. А вместе с тем свое так иногда подступает, что забываешь о самом великом и святом. Я задам вопрос, может быть, самый трафаретный, но ведь люди любят не одно тысячелетие, а между тем не устали любить и каждому хочется самому лично любить. (Розанов 2006: 102)

За этим признанием следовало почти сто отрывков из писем Мордвиновой с комментариями Розанова, которые отличались весьма личным тоном и в то же время по-своему развивали темы в литературно-философском плане. Они, хотя и весьма несистематично, затрагивали многочисленные темы, касающиеся частной и общественной жизни, например, национальность (в особенности русскость), религиозность и христианство, философию и литературу (в особенности Достоевского), пол и любовь, брак и семью, царя и народ, политику и войну, евреев, природу и праздники — словом, быт вообще, которым интересовалась молодежь того времени<sup>10</sup>. Весьма характерно, что, как в письмах курсистки, так и в комментариях писателя сильно стерты границы частного и общественного, которые как бы поглощаются войной и судьбой России. При всей наивности следующих строк курсистки, Розанов охотно прибегал к ним как к выражению того типа патриотизма, который он считал самым нужным постольку, поскольку он объединяет судьбы человека и страны:

Видела во сне Царя и Его двух дочерей, Ольгу и Татьяну. Я часто Его вижу во сне.

[далее комментарий Розанова — С. Н.] «Царь» и «Его» — везде прописные буквы в письме: чего нет, как я со смущением увидел, даже в «Жизни и трудах Погодина» нашего маститого Барсукова. (Розанов 2006: 159, курсив в оригинале)

Есть какое-то таинственное сродство между теперешней войной и нашей странной с вами дружбой. Весь мир воюет, чтобы убедиться, что существует. Ну, а в нашей дружбе? Вы да я (особенно я), убеждаюсь, что существую. (Розанов 2006: 171)

<sup>9</sup> Об отношении Розанова и Мордвиновой см. Фатеев 2002: 551–552. Интересно также, что позже она вышла замуж за меньшевика С. М. Шварца и жила за границей после его высылки в 1922 году. Имеется свидетельство Юрия Иваска, эмигрантского историка литературы, что она утратила всякий интерес к периоду, когда она переписывалась с Розановым и когда он сделал ее почти своей «музой» (Фатеев 2002: 552).

<sup>10</sup> О студенчестве начала века и его интересах см. Иванов 2010.

Идя на курсы, встретила солдат, шедших с занятий. Они пели. Ужасно люблю солдатские песни, то грустные, то разухабистые, с несложной мелодией и легко уловимой рифмой [...] . И как хороши эти песни! Нет в них дешевой иронии всяких газетных стихов. И только по этим песням и можно будет судить в будущем о теперешней войне. (Розанов 2006: 234)

В других статьях Розанов также не раз обращался к роли женщин в патриотизме в годы войны. В статье «Копьеносцы», напечатанной в «Московских ведомостях» в октябре 1916 года, он выделил следующую группу писем, которые он почти за тридцать лет получил от читателей — «копьеносцы»:

И вот письма названных лиц, частью мужских, но большею частью женских, я назвал письмами «копьеносиц»: потому что оне как бы «подняли копьа» на защиту, главным образом Церкви и православия, но и вообще — на защиту Руси, русской истории, русского государства. В тридцать лет литературной деятельности, конечно, поувлекаешься в разные стороны. И случилось говорить очень и очень влево. И вот сейчас поднимались «копья». Мне теперь очень много лет. Очень я стар и ничего почти «не хочется». Но воспоминания об этих «копьях», как тогда, во время получения их, так и до сих пор, как-то особенно радуют, укрепляют и вообще дают хорошую струю в душу. Именно в них слышишь крепость Руси [...]. (Розанов 2008: 389)

Можно считать, что с помощью образа «копьеносиц» он представляет таких читательниц, которые соответствуют его идее более эмоционального и основанного на быте, а не на мысли, патриотизма. Явно гендерная концепция играет в рассуждениях Розанова о патриотизме в годы войны такую значительную роль, что он переосмысливает давно занимавшую его проблему развода и «незаконнорожденных» детей с акцентом на вклад в победу. Печатаемая, например, письмо группы петроградских женщин, призывающих принять меры к многодетности («Общественность должна добиться закона, который обязал бы каждую особь прекрасной половины, достигнувшую зрелости, дать государству ребенка»), Розанов комментирует: «Давно, давно пора подумать. Как страшно, что и в такую пору, как наша, “старая закваска фарисейская” откидывает такое множество новых жизней в сторону под наименованием: “внебрачных”, и неузаконением “внебрачных сожителств” приговаривает многие-многие миллионы девушек хиреть, тосковать и впадать в явные и тайные пороки без детей» (Розанов 2008: 488). Таким образом, божественное благословение «Плодитесь и размножайтесь», которое писатель воспринимал как главный принцип иудаизма касательно религиозного смысла пола и брака, превратилось у него в политический лозунг для ведения тотальной войны, поглощающей огромное число солдат. Характерно, что он переосмысливает свои мысли, как будто отвечая на призыв «обыкновенных» людей, по-видимому, поддерживающих массовый, «народный» патриотизм. Между тем, не следует упускать из виду, что на самом деле Розанов сам представлял таких читателей («копьеносцы»), цитируя и комментируя их письма. Такой круг, каким бы по-

рочным он ни был, служил ему основанием для становления массового патриотизма, занимавшего важное место в публицистике Розанова данного периода.

Таким образом, можно сказать, что писателя в 1910-е гг. занимали две задачи — притязание на ортодоксальность с обращением к традиции славянофильства, с одной стороны, а с другой — представление массового патриотизма с помощью своеобразного сближения с читателями. Эти задачи усиливались, по-видимому, после начала войны. Если считать соотношение этих элементов отличительной чертой розановского консерватизма, то он сильно отличается от более традиционного славянофильства предыдущих поколений тем, что он по существу полагается на поддержку массового читателя. С другой стороны, розановский консерватизм отличается и от позиции многих националистических или правых публицистов, например, Михаила Меньшикова<sup>11</sup>, коллеги по «Новому времени», или даже от самого Суворина своей идейной ортодоксальностью (или, лучше сказать, статусом «самостоятельного мыслителя»), которую Розанов тщательно поддерживал. В этом отношении его консерватизм характеризуется не только разнородностью, но и стратегичностью, нужной для формулировки определенной позиции.

Между тем, как было сказано выше, розановский консерватизм данного периода следует считать глубоко укорененным в его привязанности к быту или его «вкусу», отдающему предпочтение старому перед новым («естественный консерватизм» по терминологии Сесилия). Иначе говоря, его «консервативная» склонность к быту, старому и знакомому, а потому и прелестному и уютному, могла проявляться по-разному в различных ситуациях. Например, когда он путешествовал по Германии дважды до войны (в 1905 г. и в 1910 г.) и писал о ней в «Германских впечатлениях», одной из главных тем были благополучие и благоустроенность немецкого общества<sup>12</sup>. Она перестала затрагиваться им, разумеется, после начала войны с Германией. Но надо иметь в виду, что его постоянный интерес к теме благополучия общества, имеющей отношение также к вопросу о браке и семье и сохранению частной жизни, независимой от церкви или государства<sup>13</sup>, явился важным проявлением его консервативного склада,

<sup>11</sup> О Меньшикове см. Шелохаев 2010: 289–295.

<sup>12</sup> Например: «Уже в Берлине чувствуешь, что улица есть продолжение дома, что это есть громадный коллективный дом, “свой” для каждого, а не “чужое” что-то, как улица для всех нас, русских» (Розанов 1994: 295); «(О гостях мюнхенской Christliche Hospice — гостиницы, где он ночевал — С. Н.) Очевидно, это был училищный люд, воспользовавшийся каникулярным временем, чтобы “смотреть”, “видеть” и “изучать”: но опять же не исключительно он, а сильно разбавленный людьми просто “общества”, но с этими же духовными стремлениями и интересами. От разнообразия состава, при единстве цели, и получился этот поразивший меня цвет людей, цвет лиц, цвет фигур, о которых я твердо говорю, что, видя их, — я видел все лучшее, что рождает Германия» (Розанов 1994: 482).

<sup>13</sup> По поводу того, что проституции гораздо меньше в Германии, чем в России, Розанов дает характерное объяснение: «Наполовину или на треть эта добропорядочность нра-

по мере того как благополучие общества служит человеческому счастью на бытовом уровне, как его понимал Розанов.

Такая многогранность или вариативность розановской «консервативности» объясняет, по нашему мнению, изменение его позиции после Февральской революции 1917 года, аннулировавшей существенное условие русского консерватизма — самодержавие и империю.

### 3. Утрата идейной перформативности (вместо заключения)

Завершая настоящую статью, мы обратимся к некоторым статьям, написанным Розановым после февраля 1917 г., чтобы заняться вопросом переформулировки его консервативной позиции в соответствии с историческими событиями. В этом отношении большего внимания заслуживают изменения, чем постоянство мнений; последнее выразилось прежде всего в статьях на тему об узаконении развода и аннулировании статуса «незаконнорожденных детей» новой властью<sup>14</sup>. Изменение же мнений наблюдается в переоценке истории и традиции, вызванной, по-видимому, короткой эйфорией после Февральской революции. В марте того же года он записывает, например, по поводу шествия молодежи с плакатами и флагами, которое показалась ему веселым и красивым, неожиданное впечатление:

Все хорошо сегодня, в этот прекрасный воскресный день. А если «сегодня» хорошо, то не хорошо ли и вообще? Я задумался об истории. История всегда была моею консервативною задержкою. «Позволь, ты должен трудиться для истории», «Ты живешь в истории и должен работать только для нее». Это я твердил себе с университета, с времен Ключевского и Герье. [...] И вот в этот прекрасный весенний день у меня мелькнуло:

вов достигнута введением всюду на Западе (и в католических странах) института гражданского брака, который, устранив знаменитые «препятствия к браку» благочестивых старцев, удвоил число семей, т. е. добропорядочно живущих людей; остальное, я думаю, сделала просто чистоплотность и брезгливость общества, раз оно двинулось на эти широкие, свободно каждому открытые пути лучшего семейного устройства. У нас, по законодательству и общественному взгляду, семья — не личное, не «свое дело» каждого, а «церковное учреждение», что-то среднее между «столоначальством» консистории и между «полицейским участком» государства. И говорят и пишут, даже «мыслители», что это есть «социальная ячейка, атом строя и общества» (Розанов 1994: 297).

<sup>14</sup> В статье «Пока кровь бежит горячо...», напечатанной 17-го марта 1917 г., он пишет по поводу разрешения проблем, питая надежду на Временное правительство: «К делу, Керенский. И рецепт очень прост: “По достижении 16 лет каждая девушка получает самостоятельный свой паспорт”. По рождении у нее младенца наименование “девица” в паспорте уничтожается и пишется взамен этого имени, потерявшего истину: “При ней дети: Андрей, Иван” и сколько ей угодно будет. / И сколько там, на фронте, отцы успокоятся, — тоскуя об оставленных своих здесь и “суженых” и “не суженых”. [...] Пусть все садятся за один стол, в Божиим веселии» (Розанов 2008: 501).

— Что такое за давление истории? Не всякий ли день равен всякому дню? История есть счет дней: и если так, то отчего всякий решительный день, вот сегодняшней мой и наш день, должен уступить какому бы то ни было другому дню? (Розанов 2008: 504)

Эта мысль, с одной стороны, сохраняет связь с давней темой о ценности бытовой, повседневной жизни, а с другой, показывает некоторое колебание по поводу значения истории.

В другой статье, написанной им также в марте, Розанов пытается согласовать прогрессивное понятие «самоопределения», которое он относит к первой русской революции 1905 г., и свою, явно консервативную, мысль о «русскости». Противопоставляя «централизацию», которую он относит к Западной Европе, «самоопределению», ставшему для него неожиданно основной идеей совершившейся русской революции, писатель утверждает, что последнее снимет оковы со всех племен, всех окраин России, давая им «вольно жить». Русская революция ничего не задавит, а всем даст «волю», поскольку «русский человек и всегда был вольный человек»:

Если так, это открывает революцию с совершенно новой стороны. Как бунт не политический только, не только экономический и военный, но как духовное и культурное восстание *против неметчины* с ее томительным *единообразием* в жизни, в мысли, в управлении. Все «по-своему», везде «по-своему»: всякий цветочек «в своей окраске, особенности и величине». И шуми шумнее, прекрасное Древо жизни. На этот раз — Древо нашей русской жизни. (Розанов 2008: 503, курсив в оригинале)

Как бы натянуто это ни было, Розанов пытается переформулировать свою консервативную концепцию о русскости («вольность», «по-своему») в соответствии с революцией, которая была неприемлемой для консервативной позиции. Можно предположить, что в статьях послереволюционного периода, длившегося для него не долго, у него начинало колебаться самопозиционирование как консервативного мыслителя, трансформируясь по-новому. И в этом большую роль играло изменение акцентирования и комбинирования тем, нежели их содержания. У него повторялись те же темы, которые им затрагивались, но изменились их акценты, что привело, по нашему мнению, к отходу Розанова от самопозиционирования как консерватора, характерного для него во время войны.

В этом отношении весьма характерна его последняя прижизненная статья «Наше словесное величие и деловая малость», написанная уже в 1918 г., в которой писатель пересматривает свое отношение к немецкой культуре и традиции славнофильства. Вспоминая то портрет Гете, с которым он никогда не расставался, то разговор со старым немцем, который жил многие годы в России и хотел «поблагодарить русскую землю» через неудавшийся проект просвещения русских крестьянок в отношении гигиены, Розанов возвращается к высокой оценке немецкой культуры, сожалея, что он как-то написал «дряблые, нехорошие слова, как “талантливый русский”, — немного обломовец и немного Чацкий»:

Написал об их «тупости», об их — «недоразвитости». Что мы будем им «петь песни» и «музыканить», а они будут за нас «работать», как и «было». Но поистине, гнило это «было». И пора вогнать осиновый страшный кол в это «было». Это-то «было» и сгноило Русь страшным гноем, от которого почти нет исцеления. (Розанов 2008: 546)

Следует сказать, что такие нападки на историю России и «русскость» вообще вполне понятны и даже стереотипны, имея в виду Октябрьскую революцию и Брест-Литовский мирный договор марта 1918 года. Продолжение же этого отрывка ярко показывает, что его отчаяние в отечестве и его истории дошло до отталкивания от славянофилов, связь с которыми, как мы видели, играла существенную роль в его самопозиционировании как консерватора:

Знаете ли вы, знаете ли вы, милые и дорогие русские, больше которых я, кажется, никого не люблю, и люблю их больше всех славянофилов, — больше Данилевского, Страхова и Хомякова, — что все наше «образование», и «спиритуалистичность», и «пророчество», и «песни», и «сказки» — на самом деле «сказочки», и «песенки», и фальшивые «пророчества»... Что мы — гнилы, праздны и отвратительны. Что под флагом «остроумия» мы на самом деле плоско глупы, скабрено глупы. (Розанов 2008: 546)

Можно и нужно читать это признание как свидетельство банкротства розановского консерватизма 1910-х гг., от главных элементов которого (премственность наследия славянофильства и массовый патриотизм) он, очевидно, готов отречься. Но, с другой стороны, можно еще раз убедиться, что для Розанова консерватизм являлся не столько системой теоретических или философских воззрений, сколько модусом перформативного дискурса, в котором он использовал консерватизм именно как повод динамизировать такие свои излюбленные темы, как пол, семья, быт, традиция, литература и т. д. В 1910-е гг. и, в частности, в годы войны ему казалась самой актуальной и продуктивной позиция консерватизма, в которой он выделял два главных элемента, рассмотренных нами выше.

Случай Розанова, по нашему мнению, дает интересные материалы для размышлений о том, что такое политическое позиционирование и консервативная позиция в частности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев Н. А. 1996. Хомяков и свящ. Флоренский // П. А. Флоренский: *Pro et Contra. Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей*. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института. С. 380–389, 722–723.
- Бердяев Н. А. 2011. *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*. М.: АСТ-Астрель-Полиграфиздат.

- Гросул В. Я. (ред.) 2000. *Русский консерватизм XIX столетия. Идеология и практика*. М.: Прогресс-Традиция.
- Иванов А. Е. 2010. *Мир российского студенчества*. М.: Новый Хронограф.
- Лосский Н. О. 2011. *История русской философии*. М.: Академический проект.
- Минаков А. Ю., Репников А. В. 2010. Консерватизм в России // Шелохаев В. В. и др. (ред.) *Русский консерватизм середины XVIII — начала XX века: Энциклопедия*. М.: РОССПЭН. С. 6–18.
- Нонака С. 2009. Примечания к чужим письмам как способ медиальной диалогичности В. Розанова («Литературные изгнанники» и др.) // *Acta Slavica Iaponica*, 27. С. 125–138.
- Нонака С. 2012. Значение писем читателей для эволюции творчества В. Розанова («В мире неясного и нерешенного» и др.) // *Japanese Slavic and East European Studies*, 33. С. 61–83.
- Розанов В. В. 1994. *Иная земля, иное небо... Полное собрание путевых очерков 1899–1913 гг.* Под ред. В. Г. Сукача. М.: Танаис.
- Розанов В. В. 1996. *Легенда в Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского*. Сост. А. Н. Николюкина. М.: Республика.
- Розанов В. В. 2000. *Литературные изгнанники: Воспоминания. Письма*. М.: Аграф.
- Розанов В. В. 2001. *Литературные изгнанники. Н. Н. Страхов. К. Н. Леонтьев*. Сост. А. Н. Николюкина. М.: Республика.
- Розанов В. В. 2005. *Террор против русского национализма. Статьи и очерки 1911 г.* Сост. А. Н. Николюкина. М.: Республика.
- Розанов В. В. 2006. *Из жизни, исканий и наблюдений студенчества*. Сост. А. Ф. Малышевского. Калуга: Издательский педагогический центр «Гриф».
- Розанов В. В. 2008. *В чаду войны. Статьи и очерки 1916–1918 гг.* Сост. А. Н. Николюкина. М.: Республика.
- Розанов В. В. 2010. *Литературные изгнанники*. Книга вторая. П. А. Флоренский. С. А. Рачинский. Ю. Н. Говоруха-Отрок. В. А. Мордвинова. Сост. А. Н. Николюкина. М.: Республика.
- Фатеев В. А. 2002. *С русской бездной в душе: жизнеописание Василия Розанова*. СПб.: Кострома.
- Флоренский П. А. 1996а. Около Хомякова (Критические заметки) // *Сочинения: в 4 т.* Т. 2. М.: Мысль. С. 278–336.
- Флоренский П. А. 1996б. *Pro et contra*. Сост. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ.
- Шелохаев В. В. и др. (ред.) 2010. *Русский консерватизм середины XVIII — начала XX века. Энциклопедия*. М.: РОССПЭН.
- Cecil Hugh Richard. 1912. *Conservatism*. London: Williams and Norgate.
- Engelstein Laura. 2009. *Slavophile Empire: Imperial Russia's Illiberal Path*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hobsbawm E. J. 1992. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pipes Richard. 2005. *Russian Conservatism and Its Critics: A Study in Political Culture*. New Haven and London: Yale University Press.

ЕН ЫН ПАК

## ВОПЛОЩЕНИЕ НАТУРАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ КОНСТАНТИНА ЦИОЛКОВСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНАТОЛИЯ КИМА<sup>1</sup>

### I. Введение

В современной критике произведений Анатолия Андреевича Кима (род. 1939), русского писателя корейского происхождения, нередко говорится о том, что одновременно с расширением временных и пространственных границ литературного мира его произведений также происходит постепенное углубление анализа, что собственно и составляет эволюцию его творчества. Начиная со сборника рассказов «Голубой остров», принадлежащего к раннему периоду творчества, затем с повестей «Собиратели трав» (1971), «Лотос» (1980), действие которых протекает в Казахстане и на Сахалине, главными героями его произведений являются люди азиатского происхождения. Отмечая тот факт, что русские читатели находят произведения Кима экзотическими, критики объясняют это происхождением писателя, которое якобы повлияло на его описание мира. Но с 1980 года в таких произведениях как «Белка» (1984), «Отец-Лес» (1989), «Поселок Кентавров» (1992), «Стена» (1998) стала проявляться тенденция к использованию писателем многослойного повествования, преодолевающего границы как восточного, так и западного пространства, а также к выражению философских понятий, подчеркивающих экспериментальную сторону произведений<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Первоначальная версия данной статьи была опубликована в журнале *Zeitschrift für Slavische Philologie* № 69 (2), 2012/2013. С. 391–409.

<sup>2</sup> Анатолий Андреевич Ким родился в Казахстане и рос в корейском поселении на Дальнем Востоке и Сахалине, окруженный рассказами и старинными легендами своих предков. На Дальнем Востоке и Сахалине он работал киномехаником, выполнял строительные работы и многое другое. После возвращения из армии поступил в Литературный институт имени М. Горького и окончил его через пять лет в 1971 году. В конце 60-х годов А. Ким написал свой рассказ, который остался без внимания. Но в 1973 году по рекомендации известного советского артиста кино и театра Иннокентия Смоктуновского опубликовал в Литературном журнале свои рассказы «Шиповник Меко» и «Акварель», заявив о себе в литературном мире. Сборник рассказов «Голубой остров», действие которого протекает на Дальнем Востоке, Сахалине и в Средней Азии, и следующие

При анализе первоначального авторского замысла ошибочно было бы подчеркивать влияние его азиатского происхождения. Следует учитывать, что в его произведениях как литература, так и философия переходят собственные границы и границы друг друга и сублимируются в искусстве (Бальбуров 1997: 2). Одна из точек зрения, отражающих аналитическую позицию, видит в стиле произведений Кима соединение реалистичных и фантастичных элементов и говорит о влиянии на творчество русских писателей 70-х и 80-х годов XX века латиноамериканского магического реализма Х. Л. Борхеса и Г. Г. Маркеса (Rougle 1990: 308–321; Peterson 1986: 2). Другая точка зрения состоит в том, что на творчество Кима оказало большое влияние досоветское утопично-религиозное мировоззрение русских мыслителей Владимира Соловьева и Николая Федорова (Kolchevska 1992: 339). Ким также был признан как писатель, введший в современную русскую литературу научный взгляд на «ноосферу», которым расширил литературные горизонты (Семенова 1989: 180–191). Русский космизм, объединивший науку, религию и искусство, стал отправным пунктом для попытки рассмотреть в данной работе мир произведений Кима (Пак 2012: 101–122).

В настоящей работе будет рассмотрено, каким образом мировоззрение Константина Циолковского (1857–1935), одного из представителей русского космизма, отразилось в произведениях Кима. Несмотря на то, что в его произведениях отчетливо прослеживаются позиции Циолковского по отношению к человеку, к вселенной, а также его научные воззрения, до настоящего времени эта сторона творчества Кима не была изучена. Понимание вселенной Циолковским, которого называют отцом авиации и космонавтики, сложилось под влиянием Н. Федорова, автора «Философии общего дела» (Семенова 1982: 6; Арлазоров 1967: 25), с которым Циолковский неоднократно встречался и благодаря которому приобрел обширные возможности к познанию вселенной. Под влиянием Федорова также возникло его видение полета в космос и уверенность в его реализуемости (Демин, Селезнев 2011: 135–136). Теория Циолковского лично была передана С. Королеву (1907–1966), возглавившему во время Второй мировой войны разработки советских ракет, и стала их главной основой (Маслов 2009: 3; Бирюков 2008: 337–357).

за ним повести «Лотос», «Соловьиное эхо», «Собиратели трав», «Луковое поле», «Утопия Гурина» еще больше укрепили позиции писателя, а роман «Белка», опубликованный в 1984 году, принес писателю всеобщее признание и популярность. После этого А. Ким публикует романы «Отец-лес», «Поселок кентавров», «Стена», «Сбор грибов под музыку Баха», «Мое прошлое», «Остров Ионы» и другие, которые изобилуют философскими, мифическими и религиозными размышлениями писателя, придающими его произведениям особый характер и глубину. В 1993 году за свой роман «Поселок кентавров» А. Ким получил литературную премию г. Москвы, в 2005 году за роман «Белка» был удостоен премии «Ясная Поляна» в номинации «Выдающееся художественное произведение русской литературы». В настоящее время проживает в Казахстане, продолжает заниматься литературной деятельностью и переводами.

В советское время Циолковский был знаменит прежде всего как великий ученый, исследователь космоса и изобретатель ракет, но был мало известен советской общественности в качестве спекулятивного мыслителя. Из всех его философских размышлений, насчитывающих около 150 рукописей, при его жизни были изданы только две: «Причина космоса» (1928) и «Монизм вселенной» (1931) (Маслов 2009: 3). В 1984 году в Советской энциклопедии писалось, что Циолковский является ученым, изобретателем, основателем современной авиации и космонавтики, его философские воззрения, однако, ни словом не упоминались. Несоответствие трудов Циолковского, в которых он развивал свой особый взгляд на человечество, землю и вселенную, с марксистской философией стало причиной того, что долгое время исследование его космической философии было запрещено.

Однако, несмотря на этот запрет, постепенно русские писатели обрели в работах Циолковского источник для литературного воображения. В настоящей работе будет показано, как научные и философские воззрения Циолковского повлияли на мировоззрение Анатолия Кима и были использованы им в произведениях<sup>3</sup>.

## II. Художественное усвоение теории атома К. Циолковского в произведениях А. Кима

В произведениях Кима есть явное указание на идеи Циолковского, признававшего мельчайшими частицами материи «атомы». Циолковский выдвинул идею, что «всякая частица Космоса, атом, потенциально жива и составляет основу материи, или духа» (Дробжев 1999: 50). Называя себя «чистейшим материалистом», он одновременно утверждал взгляды панспихизма, что все существующее на земле обладает чувствами, которые уменьшаются от человека к животному и от животного к растениям, но ни в коем случае не исчезают и, более того, присутствуют даже в неорганическом мире (Циолковский 2011: 84–85).

Эта позиция Циолковского была напрямую выражена в романе-сказке Кима «Белка». Сюжет романа построен на аллегорическом описании убийства охранником-кабаном Артюшкиным художника-гения, студента художественного училища Мити. Артюшкин внешне человек, но по своей природе является животным, оборотнем. Согласно идее Кима, выраженной в этой повести, в мире существуют разные оборотни, а истинные люди становятся объектом их заговоров и трагически погибают. Цель заговоров оборотней — препят-

<sup>3</sup> Во времена советского режима публикация философских трудов К. Циолковского была строго запрещена, только в 80-х годах в период перестройки и гласности были опубликованы его работы. Именно в этот период и произошло знакомство А. Кима с идеями К. Циолковского, и в своем романе «Отец-лес», опубликованном в 1989 году, А. Ким поясняет, что понятие «психической энергии», использованное в этом романе, было заимствовано у К. Циолковского.

ствовать творению истинного искусства, почему Митя и становится жертвой их промыслов. Но Ким, верящий в жизнь после смерти, воскрешает Митю, как библейского Лазаря, дарит ему новую жизнь и рисует перед ним новые горизонты нового мира:

Придорожный камень, рассматриваемый им вдруг, начинал раскрывать то, что таил в себе, и предстал перед Митей не в виде твердой глыбы, а как некое живописное облако с яркими вкраплениями радужных отблесков — облако не недвижимое, а пульсирующее от частого глубокого дыхания: Митя видел тысячелетнюю душу камня. («Белка», 571)

Автор романа выражает точку зрения «гилозоизма», поэтически описывая, как воскресший Митя видит душу в тысячелетнем камне, как стирается граница между живым и неживым, показывает, что в природе и материи тоже есть душа (Демин, Селезнев 2011: 140).

Атом проявляется также в романе «Отец-лес», содержащем характерные черты панспихизма. В этом произведении описывается, как в период Второй мировой войны через лес Мещеры, где 40 лет назад находился лагерь для немецких военнопленных, пробирается герой по фамилии Неквасов. Проходя те места, на которых проходили военные действия, этот интеллигентный человек глубоко скорбит о больших потерях человечества, несмотря на победу Советского Союза во Второй мировой войне. Неквасов ходит по лесу в поисках своей родной сестры, и автор романа, используя сознание своего героя, описывает, как даже после стольких долгих десятилетий в этих местах сохранились следы органики тел умерших людей:

Он нашел бы в земле большое количество полуистлевших костей, кое-какое не догнившее тряпье и даже не превратившуюся полностью в землю черную, смрадную органику, в которой еще сохранилось неисчислимое количество атомов от людей. («Отец-Лес», 403)

Понятие живого атома Циолковского становится отправным пунктом романа, роль рассказчика которого выполняет именно «мыслящий атом», представляющий себя следующим образом: «Я всего лишь мыслящий атом, я столь мал, что почти и не существую, — и все, что создано вокруг, скорее не создано, а осознано мной» (265). Природа «мыслящего атома» романа Кима берет начало из понимания атома Циолковским, который описывал роль атома следующим образом:

Всякий атом щедро одарен временем. [...] В природе пространство не имеет границ. Его такое же обилие, как и времени. Значит, атом одарен еще и неистощимым и беспредельным пространством. (Циолковский 2011: 86)

Такое мнение стало основой для всеведущего повествователя романа. На первый взгляд, кажущиеся не задействованными в этом произведении лица в действительности вступают в ассоциативные связи именно благодаря передвижению атома сквозь пространство и время.

В центре повествования романа три поколения семьи Тураевых: отец Николай Тураев, сын Степан Тураев и внук Глеб Тураев. Их жизни охватывают период в 100 лет с 1889 до 1989 года. Данное произведение поднимает проблему атома — глубокой метафизической проблемы человеческой души. В романе рассказывается, как душа одного из предков семьи Тураевых, 700 лет назад бывшего в плену у татар, вернувшегося к себе на родину и покончившего жизнь самоубийством, во время Второй мировой войны переселилась в немецкого офицера Ральфа Шрайбера, взятого в плен советскими войсками. В итоге Ральфа Шрайбера убивают, а его душа проникает в сосновую шишку в мещерской земле, что прекрасно описано в романе, через что автор раскрывает сознание атома:

Чтобы перейти на пролетающую мимо снежинку, покинув падающее истощенное человеческое тело, и на этом пушистом парашюте плавно спуститься на землю, а там и слиться, затеряться в сонме других снежинок, а весной растаять и в капельке воды проникнуть в сосновую шишечку, под ее чешуйчатый панцирь к семенам, приготовившимся пустить ростки. («Отец-Лес», 295)

Ким описывает процесс проникновения атома души Ральфа Шрайбера в сосновую шишку и роста из нее сосны, а потом, по прошествии 30 лет, когда эта сосна срубается Степаном Тураевым, атом немецкого пленного Второй мировой войны переходит в Степана (314–315). Это необходимо автору, чтобы показать, как происходит духовное слияние немецкого пленника и Степана Тураева. С точки зрения Циолковского каждый атом, попадая в мозг разумного существа, становится клеткой нервной системы, живет его жизнью, испытывает его чувства, приобретает мыслительную способность (Демин, Селезнев 2011: 140). «В этом смысле смерти нет, каждый атом в момент смерти присоединяется к новому виду жизни» (Циолковский 2009: 23).

В романе «Отец-лес» атом, существовавший в мещерской земле, преодолевая пространство, перемещается в немецкий город Потсдам. До этого, вместе с перевозом сосны, атомы души умершего Степана Тураева, в котором прежде жила душа Ральфа Шрайбера, в 1986 году соединились с облаком над Потсдамом. Частицы этого облака вместе с выпавшим над Потсдамом дождем падают на дочь Ральфа Шрайбера. Ниже приводится отрывок из романа, содержащий описание одной из капелек этого дождя:

[...], в которой содержалось несколько атомов душевной тоски и колющей боли в недрах правого плеча, чем были отмечены последние минуты жизни Ральфа Шрайбера на лесной мещерской земле. («Отец-Лес», 296)

Под дождем дочь Ральфа Шрайбера пережила ту же тоску и боль, что пережил ее отец перед смертью. Рассказчик это объясняет тем, что «разрозненные атомы страданий ее отца» (296), убитого в плену, содержались в каплях дождя. Таким образом, атомы, составляющие тело убитого в России немецкого солдата во время Второй мировой войны и перешедшие к его дочери в 1986 году в Потсдаме, являются ключом к сюжету романа.

Для Циолковского вселенная находится в поле не статичной, а динамичной энергии, где энергия подразумевается как способность перехода одного атома в другой. Такая природа энергии присуща также явлениям в неорганическом неживом мире, в котором она тоже видоизменяется и проявляет свою способность вступать в контакт. В своих произведениях Ким использует особенности атома и то, что люди, камни, деревья, животные и все существующее соединены органически, и что возможен переход между человеком и животным. Точка зрения Кима соответствует восточному представлению о природе, заключающемся в сплаве и синтезе всех природных жизненных сил. Таким образом, используя теорию атома Циолковского, Ким переносит в свой художественный мир восточное мировоззрение, признающее природу энергическим измерением и все существующее, от камня до неба, частью одного великого преобразовательного процесса.

### III. Монизм К. Циолковского в взглядах А. Кима на смерть

В произведениях Кима часто используется мотив смерти. В позиции автора, подробно рассматривающего жизнь и смерть, можно обнаружить большое влияние идеологии Циолковского. Начиная с ранних рассказов и заканчивая такими произведениями, как «Лотос», «Белка», «Сбор грибов под музыку Баха» (1997) и «Онлирия» (1995) главной темой является смерть (Park 2007: 25–46). Среди вышеназванных произведений именно в повести «Лотос» Ким выражает свою точку зрения на то, что смерть — это начало трансформации в новый вид существования. Герой этого произведения, Лохов, оставляет свою мать, вдову, одну на Сахалине и уезжает учиться в Москву — он мечтает стать художником. Лишь спустя 15 лет, когда он узнает, что мать при смерти, он возвращается на родину на Сахалин. В повести подробно описывается, как при виде предсмертных страданий матери сын испытывает некое душевное преображение. Сначала при виде умирающей матери он осознает, что «смерть превращает человека в нечто холодное, как кусок глины» (553). Когда же мать умирает, он испытывает страх перед смертью, и представляя себе те страдания, которые перенесла его мать, он понимает, что у него не остается никаких прав на дальнейшую жизнь. В таком крайнем состоянии самоосуждения Лохов начинает кричать и реветь, не зная, что делать, и какое-то время испытывает состояние внутренней смерти.

Хотя в тот момент на Сахалине было ясное февральское утро, для Лохова внезапно все превратилось в темную ночь. Горюя над тем, что его несчастная мать умерла в неприглядном состоянии, он неожиданно слышит сверхъестественный голос, говорящий ему:

Мать умерла у тебя, но посмотри, разве я не похожа на нее? Да я такая же, как она. И не говори больше, что меня нет. Ты всегда искал меня и находил, тебе всю жизнь нравились женщины, похожие на твою мать, и никто из нас не может исчезнуть бесследно. Лес, ты видишь, это Мы. Воздух — наше дыхание. Слова, что являются сейчас в знаках письма, — это наша спокойная,

вразумительная речь. И ты можешь беречь каждую женщину на земле, словно свою мать. Я всегда в той, к которой ощутишь ты нежность. Так что подойди ко мне, оставь свое неистовое горе. («Лотос», 558)

Встреча Лохова с этим голосом в произведении означает, что он освободился из своего замкнутого до сих пор самосознания и, преодолев самого себя, перешел в новое измерение. Он вышел из своего маленького неаутентичного «эго», маленького «я», и вернулся в изначальное, большое «Я», способное слышать тот голос. Благодаря этому Лохов осознает, что жизнь и смерть тесно связаны друг с другом и что смерть — это не страх. В повести «Лотос» Ким целиком цитирует высказывания Циолковского о том, что «смерти не существует», что «смерть — лишь одна из иллюзий слабого человеческого разума». Согласно утверждению Циолковского «жизнь атома непрерывна, безначальна и бесконечна, так как все его частные жизни сливаются в одну. Каждая из частных жизней представляется в виде волны в бесконечном ряде волн» (Циолковский 2011: 111).

В повести мистический голос, представляющий всех женщин, является чем-то вечным и безграничным, так как в итоге все частные жизни атомов сливаются воедино. После смерти матери Лохов, обладающий ныне этим знанием, начинает распространять его в своей обыденной жизни, что явно проявляется в доме Гели, его первой любви, которая одна воспитывает свою дочь. Смотря на заплетающую волосы своей дочери Гелю, он выражает свое счастье следующим образом:

Я был ее отцом, а она, возможно, моей матерью или матерью моих детей. Единство наше, слитое в любви, как дух жизни в земляной влаге, вспыхнуло передо мной в своем белоснежном сиянии. («Лотос», 559)

Такое восприятие становится возможным только после того, как Лохов вообрал в себя то самое большое сознание. Теперь сама смерть не пугает и даже не беспокоит Лохова. Теперь он уже вышел из «я», так сильно изолирующего людей, он стал одним целым со всем земным творением и стремится принять жизнь настоящего «мы». Пережив внутреннюю смерть, Лохов приобрел совершенную мудрость, осознал, что все в мире соединено воедино.

После романа «Лотос» Ким продолжает развивать свою идею о том, что смерти не существует. Так, например, в романе-сказке «Белка» такой точки зрения придерживается старый художник, с которым дружит герой произведения — Иннокентий. Старый художник появляется в жизни героя и убеждает его в том, что ни в коем случае нельзя бояться смерти, что после смерти открывается другой мир, и в доказательство своим словам он рождается заново в образе коня Верного и в этом облике вновь является Иннокентию (466).

Ким использует специальный способ повествования, чтобы доказать своему читателю, что бессмертие существует не только в понятийном измерении, но и в реальности. В «Белке» бессмертие автора явно выражено в голосе рассказчика после смерти. Речь героя, обращенная к своей возлюбленной, изо-

билует такими словами, как «при жизни я любил вас» и «я освободил то место в пределах земного воздуха, которое занимал» (458). После своей смерти рассказчик не в силах больше скрывать то, что «в природе существуют неумирающие явления» (458), открывает читателям истину о существовании жизни после смерти, о том, что смерть — это не конец всему, что душа бессмертна, — в чем и заключается авторское мировоззрение.

В романе-мистереи «Сбор грибов под музыку Баха» взгляд повествователя также направлен на жизнь после смерти. Главными героями в этом произведении являются Голос и Грибы, своего рода призраки. Один из них, Эйбрахамс, говорит о времени, в котором он существует, как о «теперь, за гробом» (77). Структура романа построена на воспоминаниях этих призраков и отражает образ прошлой жизни всех героев романа: «Кино для каждого, кто жил на свете» (69).

«Повесть невидимок» — второе название повести «Стена» — тоже раскрывает читателям прошлые жизни своих главных героев — Анны и Валентина. Эта повесть об их любви в прошлой жизни. Они метафорически изображаются невидимками или же снежинками одной снежной страны. Рассказчик повести вскользь намекает на то, что в прошлой жизни Анна и Валентин состояли в счастливом браке, а теперь, в нынешней жизни, они снова встретились и снова женятся:

Может быть, когда-то и впрямь были счастливы в своем самом первом браке монады Анны и Валентина, — и вот после бесконечных преобразований и скитаний по разным мирам вновь встретились — на Земле — и узнали друг друга. («Стена», 40)

Автор показывает, как брак главных героев повести возрождается в новой жизни, трансформируясь через несколько разных материальных инстанций, и наконец, все-таки заключается вновь. Но дело в том, что герои, долгое время жившие порознь друг от друга, жили совершенно разными жизнями, любили многих других людей, на их пути к их совершенному воссоединению встают многочисленные трудности. Этим автор хочет сказать, что в их встрече и наконец, с таким трудом, через многие жизни, заключенном браке содержится какое-то более глубокое значение, которое им еще предстоит осознать в новой жизни, чтобы возрасти еще больше. В мотиве перерождения, описанном Кимом в этой повести, явно обнаруживается идея Циолковского о вечности атома.

Известно, что точка зрения Циолковского о том, что все космическое творение соединено между собой, что «атом постоянно преобразуется, то разлагается, то создается», сформировалась под влиянием идей основательницы теософии Е. Блаватской (1831–1891), которая в своих философских учениях соединила западную и восточную науку с религией. Именно ее взгляды послужили важным стимулом к открытию Циолковским научной значимости восточной философии (Медведева 2007: 17). Говоря о том, что «жизнь была бы невозможна без Смерти; не было бы ни возрождения, ни восстановления без разрушения» (Блаватская 2009: 423), Е. Блаватская утверждала, что смерть



является лишь отправной точкой трансформации. Так теория Е. Блаватской о человеческом бессмертии стала основой для положительных исследований монизма Циолковского, а это в свою очередь оказало большое влияние на произведения Кима, художественно осветивших учение о жизни и смерти.

#### IV. Отражение идеи будущего К. Циолковского в произведениях А. Кима

Взгляд Циолковского на человеческое будущее оказал немалое влияние на писателя. В свете упоминаемого в научных дисциплинах «закона энтропии», говорящего о неизбежной гибели человечества, его будущее рассматривается пессимистически. Особенно физика и химия, говоря об истощении земных ресурсов, предсказывают, что человечеству не избежать голодной гибели. В своем романе «Отец-лес» Ким пишет, что «все тела и системы, едва родившись, развиваются и движутся только в одну сторону — к распадению, энтропии, к полной аннигиляции» (266). Хотя писатель описывает только одну сторону гибели и разрушения мира, критик Наташа Колчевска указывает, что он видит в разрушении и конце света надежду (Kolchevska 1992: 349). Так Ким, преодолевая закон энтропии, утверждает безграничные возможности развития общества и управляющего смертью человечества.

Оптимистический взгляд Циолковского на человеческую эволюцию исходил из веры в человеческий разум и его силу как один из элементов вселенной. Он был уверен, что наука и технологии, по сравнению с самим человеком, более совершенны и в скором времени изменят мир (Дробжев 1999: 58). Во введении к своему труду «Монизм вселенной» Циолковский пишет, что благодаря своим множественным наблюдениям отдельных атомов и их особенностей, он смог провести аналогию с будущим человечества:

Я хочу привести вас в восторг от созерцания Вселенной, от ожидающей всех судьбы, от чудесной истории прошедшего и будущего каждого атома. Это увеличит ваше здоровье, удлинит жизнь и даст силу терпеть превратности судьбы. Вы будете умирать с радостью и в убеждении, что вас ожидает счастье, совершенство, беспредельность и субъективная непрерывность богатой органической жизни. («Монизм Вселенной», 81–82)

Далее он утверждал, что управляющий Вселенной «разум» ведет каждый отдельный атом к вечному счастью (Циолковский 2011: 102). Эта уверенность позволила ему сделать следующий вывод: «Техника будущего даст возможность одолеть земную тяжесть и путешествовать по всей солнечной системе» (Циолковский 2011: 99). В этом утверждении обнаруживается влияние идей Н. Федорова о том, что в космическую эпоху естественные науки должны стать «единными, цельными, небесными» (Федоров 1982: 359), что природу следует подчинять себе научными технологиями. Такой взгляд Н. Федорова получил свое отражение в идеях Циолковского в том, что именно человеческий разум должен стать движущей космической силой, изменяющей землю.

Фоном всех произведений Кима является весь огромный космос, превосходящий времена и пространства, в центре которого стоит человек, который больше не просто часть истории, а космическое существо, в чем, по мнению писателя, и должны заключаться смысл и призвание жизни человека. В раннем рассказе «Мышь пьет молоко» Ким описывает, как его герой, ранее работавший над соединением земли с космонавтом, начинает понимать, что его главное предназначение в жизни состоит именно в осуществлении связи с космосом, открывает себя с новой стороны как космическое существо. В рассказе Кима «Утопия Гурина» (1981) также явно проступает идея Циолковского о том, что существует возможность реализации потенциально заложенных в человеке космических сил и что благодаря научным технологиям, возможно расширить сферу действия человека до космических размеров, в чем и заключается главная задача человечества.

Главный герой рассказа, Гурин, представляет и описывает себя в будущем. В его утопические планы на будущее писатель вводит элементы своего воззрения на идеальное будущее человечества. В своих записях Гурин указывает на не существующий в реальности район Сарым, где находится похожее на египетскую пирамиду кристальное здание. Это здание полностью оснащено современным оборудованием: солнечными батареями для обогрева, видео-телефонной связью, телевидением и прочим. Нужно учитывать, что этот рассказ увидел свет в 1970 году, когда такие технологии были не доступны. Далее Ким описывает, что жители этой местности уже летают без всяких трудностей на ракетах и на Марс, и на Венеру, в чем реализуется мечта Циолковского о межпланетном передвижении человека (407).

В романе «Отец-лес» Ким пишет о том, что приближается время, когда измененное человечество сможет свободно посещать другие планеты:

И люди научатся существовать наконец без зубной боли и тревоги за завтрашний день, свободно, без громоздких ракетных кораблей перемещаясь по космосу, питаясь не хлебом и мясом, а чистейшими лучами многочисленных солнц Вселенной. («Отец-Лес», 266)

Эти идеи, которые, на первый взгляд, могли бы встретиться только в современном научно-фантастическом романе, уже были описаны в 1895 году Циолковским в научной фантазии «Грезы о земле и небе», где жители других космических миров свободно передвигаются по вселенной и как растения питаются солнцем. Такие же идеи применяет Ким в романе «Отец-лес», чем он подчеркивает упомянутую Циолковским возможность открытия новой космической эры, в которой человек станет настоящим космополитом.

В отличие от обычной теории эволюции, рассматривающей человека конечной стадией эволюции, Циолковский считал, что современный человек — это вовсе не последний пункт творения. По его словам, строение человеческого мозга постоянно изменяется, меняются как физические, так и духовные возможности «человека будущего». Эта идея была художественно отражена

в романе «Белка», где люди будущего свободно перемещаются в пространстве. В этом произведении есть эпизод, когда главный герой, прозванный Белкой, во время своего обучения в художественном училище в доме космического художника Выпулкова встречается с исследователем древних икон, выискивающим в русских и византийских иконах XV века космические темы. Спустя многие годы, во время отдыха на море, Белка снова встречается с этим исследователем, который даже в жаркий летний день одет в толстые одежды. На вопрос Белки, почему он не купается в море, тот ответил, что это ему не нужно, и что это «пройденный этап» в его жизни (655). Таким образом, Анатолий Ким подчеркивает странность поведения исследователя и называет его человеком будущего, который, согласно Циолковскому, если не будет ограничен телесными, физическими законами, т. е. внешним влиянием, мог бы беспрепятственно перемещаться в пространстве. Человека будущего писатель описывает следующим образом:

Человек будущего! Оно уже есть, оно говорит с вами — будущее так же наличествует, как и прошлое. [...] что из-за тесноты пространства нам невозможно быть всем вместе, рядом и всегда, что из-за нехватки места на Земле бессмертные люди вынуждены уходить в более вместительное и обширное. («Белка», 656–657)

В своем романе он использует следующую эволюционную цепочку: «человек прошлого — человек настоящего — человек будущего». Он заимствует точку зрения Циолковского о том, что для сосуществования людей прошлого и будущего земля слишком тесна, поэтому человечеству просто необходимо выходить в просторы космоса. Общей чертой его трудов, таких как «Причина космоса», «Космическая философия», «Воля Вселенной», «Монизм Вселенной», «Будущее Земли и человечества», стала вера в человеческие возможности, способные изменить обычные основы жизни и сферы существования.

Также Циолковский стремится доказать с научной и философской точки зрения, что вся вселенная наполнена органической жизнью и что наиболее совершенные формы жизни находятся не на Земле, а на других, нам пока не известных планетах (Циолковский 2011а: 35). Особенно в «Грезах о земле и небе» он рисует картину встречи человека с инопланетянами и настаивает на том, что вся вселенная уже наполнена разумными, сильными и счастливыми существами. Эту идею Ким выразил в романе «Поселок Кентавров» в образе пришельцев «томсло».

«Поселок Кентавров» описывает стиль жизни Кентавров, обладающих человеческим лицом и телом животных. Нечто среднее между человеком и животными, Кентавры больше следуют своим физическим потребностям, чем духовным наклонностям. На войне погибает более половины Кентавров, остальные погибают от лесного пожара и голода, в процессе чего полностью исчезает человеческая сторона характера и остается природа животных. В этот момент на сцену выходят пришельцы-инопланетяне «томсло», которые пере-

возят вымирающих Кентавров в другой район и советуют им устроить новую достойную жизнь. С точки зрения разума, этики, морали, науки и техники, описанные в произведении Кима инопланетяне стоят гораздо выше человека, что сближает его воззрения с идеями Циолковского.

У Кима также прослеживается отношение Циолковского к концу света:

Эволюция космоса может представлять собой ряд переходов между материальными и энергетическими состояниями вещества. Конечной стадией эволюции материи (в том числе разумных существ) может оказаться окончательный переход из материального состояния в энергетическое, «лучистое». [...] Космос превратится в великое совершенство. (Циолковский 1995: 82)

Конечной фазой эволюции Циолковский видел преобразование духа или разума, в материальном виде энергии заполняющего собой все космическое пространство, в лучевую энергию (Чижевский 1986: 423). Этим он выражает свою идею, что когда материя перейдет в форму света, наивысшей инстанции, человечество станет бессмертным во времени и неограниченным в пространстве, которое он и называет «лучистым человечеством». В романе «Отец-лес» Ким выражает свои идеи о том, что все земное творение после своей смерти будет «существовать в виде лучистой энергии»: и срубленные деревья, и умершие люди после своего воскресения «окажутся в совершенно ином мире, где нет одиночества» (301). Более того, в романе «Онлирия», содержащем описание земного рая, где живут воскресшие люди, Ким художественно описывает преобразованное человечество в виде света.

## V. Заключение

В произведениях Анатолия Кима немало героев, которые либо стоят на грани жизни и смерти, либо преодолели эту границу после своей смерти. С детства он слышал восточные легенды и мифы<sup>4</sup>, повествующие о жизни человеческой души после смерти, на это наложились идеология русской литературы и философии, что и послужило сильным стимулом к его росту как писателя. Научные знания и идеология русской науки, подчерпнутые писателем из трудов Циолковского, вовсе не вытеснили из его творчества оригинальные черты писателя корейского происхождения, а еще больше помогли ему в художественном выражении своих собственных взглядов. Через науку и преодолевая ее, он увидел

<sup>4</sup> Произведениям А. Кима экзотическую атмосферу Востока придают такие понятия, как существование души после смерти, перерождения и некоторые буддистские элементы — все это он унаследовал с детства от своих предков, слушая их старинные легенды. Среди них передаваемые из уст в уста легенды Северо-Восточной Азии о том, что после обидной гибели неутешные души витают над землей; что лиса — это оборотень и может принимать вид человека. В рассказе «Шиповник Меко» и «Лотос» А. Ким описывает существование душ после смерти и сцены метаморфоз лисы. Интерес А. Кима к метаморфозам проявляется и в его романе «Белка», где он разносторонне и глубоко развивает понятие трансформации человека в животного.

в материальном мире духовное. Благодаря Циолковскому он смог соединить в нечто новое различные научные и философские точки зрения, рациональное западное мировоззрение и мистическое восточное.

Ким рассматривал космическое пространство как пространство будущих действий человечества, эти его взгляды, соотносящиеся с уверенностью Циолковского в продолжающейся эволюции человека и трансформации мира, были выражены в повести «Утопия Гурина», в романе «Отец-лес» и других произведениях. В романе «Белка» вера Циолковского в человеческий разум, который можно назвать центром космической философии, становится основой теории эволюции и точкой зрения, выражающей возможность физической и духовной трансформации человечества в будущем.

Циолковский расширил понятие отдельного атома до понимания будущего человека и космоса потому, что считал атом живущим, чувствующим и имеющим душу. Это и стало основой поэтических образов романов «Белка» и «Отец-лес» Кима, который рассматривает природу и материю под углом панпсихизма и гилозоизма, признающих в материи спящую душу. В основу данного исследования легла точка зрения Константина Циолковского об особенностях атома и о том, что человеческая энергия и живые существа бессмертны, а также под этим же углом были рассмотрены такие произведения Анатолия Кима, как «Лотос», «Белка», «Стена», «Сбор грибов под музыку Баха» и другие, в которых был выражен его взгляд на жизнь и смерть. Такое соединение точек зрения стало возможным потому, что Ким в космической философии Циолковского обнаруживает «индуистское-буддийское верование в реинкарнацию» (Семенова, Гачева 1993: 263). Циолковский, в свою очередь находившийся под влиянием Е. Блаватской, соединившей западную и восточную науку и философию, оказал немалое влияние на формирование мировоззрения Анатолия Кима, несущего в себе черты как восточной, так и западной культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

- Арлазоров М. 1967. *К. Циолковский*. М.: Молодая гвардия.
- Бальбуров Э. А. 1997. *Поэтический Космос Анатолия Кима*. Институт филологии СО РАН, Новосибирск.
- Бирюков Ю. В. 2008. Константин Эдуардович Циолковский: от фантастики к основанию научной космонавтики // Циолковский Константин. *Вне Земли: сборник научно-популярных и научно-фантастических работ*. М.: Луч. С. 337–357
- Блаватская Е. 2007. *Разоблаченная Изида*. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард.
- Блаватская Е. 2009. *Тайная Доктрина: Синтез науки, религии и философии*. Т. 1: Космогенезис, М.: АСТ. Т. 2: Антропогенезис, М.: АСТ.
- Блаватская Е. 2010. *Ключ к теософии. избранные статьи*, М.: Эксмо.
- Бондаренко В. 1983. «Образ человека» (Предисловие) // А. Ким. *Собиратели трав. повести*, М.: Известия. С. 562–573.

- Грицанов А. А., Мерцалова А. И. 2010. *Елена Блаватская*, Минск: Книжный дом.
- Демин В. Н., Селезнев В. П. 2011. *К звездам быстрее света*. М.: Книжный дом <Либроком>.
- Дробжев М. И. 1999. Космическая философия К. Э. Циолковского // *Человек и человечество в философии русского космизма*. Тамбов. С. 43–70.
- Дуденков В. Н. 1998. *Философия космизма в России рубежа XIX–XX веков*. СПб.
- Иванова Н. 1990. Пройти через отчаяние // *Юность*, № 9. С. 86–90.
- Ким А. 1983. Лотос. Утопия Гурина // *Повести*. М.: Известия. С. 454–561, 348–453.
- Ким А. 1988. Голубой Остров // *Собрание сочинений*. Корё Сарам. С. 340–541.
- Ким А. 1988. Белка // *Избранное: повести и романы*. М.: Советский писатель. С. 456–717.
- Ким А. 1993. *Отец-лес: роман-притча*. М.: Издательская фирма Ковчег. С. 102–459.
- Ким А. 1993. *Поселок Кентавров: роман-гротеск*. М.: Издательская фирма Ковчег. С. 6–101.
- Ким А. 1995. Онлирия: роман // *Новый мир*, № 2. С. 9–55; № 3. С. 59–112.
- Ким А. 1997. Сбор грибов под музыку Баха: роман-мистерия // *Ясная Поляна*, № 1. С. 57–147.
- Ким А. 1998. *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2*. Издательский дом Корё Сарам.
- Ким А. 1998. Стена: повесть невидимок // *Новый мир*, № 10. С. 4–71.
- Ким А. 2000. Близнец: роман // *Октябрь*, № 2. С. 4–74.
- Ким А. 2002. Мое прошлое // *Современная проза*. С. 321–557.
- Когай Е. А. 1992. Социальная экология. Человек и природа в русском космизме // *Социально гуманитарные знания*, № 2. С. 68–80.
- Любимов Н. 1988. «Печать тайны» // А. Ким. *Избранные: Повести и роман*. М.: Советский писатель.
- Манеев А. К. 1974. *Философский анализ антиномий науки*, Минск.
- Маслеев А. Г. 2001. *Антропологический смысл русского космизма*. Екатеринбург.
- Маслов А. Н. 2009. Введение // К. Э. Циолковский. *Приключения Атома: повесть*. М.: Луч. С. 3–12.
- Медведева Е. 2007. Вестница Света // Елена Блаватская. *Разоблаченная Изида*. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард.
- Немзер А. 1985. О чем же пела белка // *Литературное обозрение*, № 8. С. 29–32.
- Неретина С. С., Огурцов А. П. 1996. Космизм или персонализм антиномии русской историософии // *Философия русского космизма*, М.: Фонд новое тысячелетие. С. 204–230.
- Пак Ен Ын. 2012. Космологическое мировоззрение в творчестве Анатолия Кима. Поэтика восхождения и преображения // *Russian Literature*, Vol. LXXI, No. 1. С. 101–122.
- Семенов В. 1982. Неоконченный портрет с лотосом // *Подъем*, № 5. С. 181–191.
- Семенова С. Г. 1982. Н. Ф. Федоров и его философское наследие // Федоров, Николай Федорович. *Сочинения*. М.: Мысль.
- Семенова С. Г. 1989. Восходящее движение // *Октябрь*, № 2. С. 180–191.
- Семенова С. Г. 1993. Русский космизм // *Антология философской мысли. Русский космизм*. М.: Педагогика-Пресс. С. 3–33.

- Семенова С. Г., Гачева А. Г. (сост.). 1993. К. Э. Циолковский // *Русский космизм: Антология философской мысли*. М.: Педагогика-Пресс. С. 258–281.
- Федоров Н. Ф. 1982. *Сочинения*, М.: Мысль.
- Циолковский К. Э. 2008. *Вне Земли. Сборник научно-популярных и научно-фантастических работ*. М.: Луч.
- Циолковский К. Э. 2009. *Приключения Атома: повесть*. М.: Луч.
- Циолковский К. Э. 2011. Мониизм Вселенной // *Путь к звездам*. М.: Книжный клуб Книговек. С. 81–120.
- Циолковский К. Э. 2011а. Космическая Философия // *Путь к звездам*. М.: Книжный клуб Книговек. С. 26–36.
- Циолковский К. Э. 2011б. О душе, о духе и о природе // *Путь к звездам*. М.: Книжный клуб Книговек. С. 260–276.
- Чаликова В. А. 1991. *Утопия и утопическое мышление*. М.: Прогресс.
- Чижевский А. Л. 1986. Беседа с Циолковским: теория космических эр // К. Э. Циолковский. *Грезы о Земле и Небе*. Тула.
- Чижевский А. Л. 1995. *На берегу Вселенной: годы дружбы с Циолковским. Воспоминания*. М.: Мысль.
- Kolchevska Natasha. 1992. "Fathers, Sons and Trees: Myth and Reality in Anatolij Kim's Otec-les". In: *Slavic and East European Journal*, Vol. 36, No. 3. Pp. 339–52.
- Park Young Eun. 2007. "The Chuang Tzu Philosophy in Anatoly Kim's View of Human Fate". In: *The Journal of Slavic Studies*, Seoul, No. 22-1. Pp. 25–46.
- Peterson Nadya. 1986. *Fantasy and Utopia in the Contemporary Soviet Novel, 1976–1981*. Ph. D. thesis, Indiana University.
- Rouge Charles. 1990. "On the 'Fantastic Trend' in Recent Soviet Prose". In: *Slavic and East European Journal*, Vol. 34, No. 3. Pp. 308–21.

НАОТО ЯГИ

## ЗНАЧЕНИЕ ПАРОДИИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЮРИЯ ТЫНЯНОВА

Известно, что первой опубликованной работой Ю. Тынянова является «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921), а его последней теоретической работой стала статья «О пародии» (она была написана в 1929 г., но увидела свет лишь намного позже). Можно сказать, что на протяжении всей научной деятельности Тынянов интенсивно занимался проблемой пародии. Следовательно, нельзя упускать из виду этот момент при изучении развития его научного подхода к литературе. Мы даже настаиваем на том, что изучение пародии у него не ограничивается анализом соответствующего литературного жанра, а определяет научный подход в целом. Так, для Тынянова понятие «пародия» тесно связано с его знаменитой концепцией литературной эволюции. Здесь уместно привести часто цитируемую исследователями фразу из статьи «О пародии»: «История пародии самым тесным образом связана с эволюцией литературы» (Тынянов 1977: 310). По всей видимости, для Тынянова было невозможно мыслить об истории литературы, не имея в виду феномена пародии.

Цель данной работы состоит в том, чтобы разобрать особенности подхода Тынянова к литературе и истории литературы, представленной им как «литературная эволюция», обращая особое внимание на некоторые его работы о пародии: «Ода Его сиятельству графу Хвостову» (1922), «Достоевский и Гоголь» и «Стиховые формы Некрасова» (1921). Сразу же надо отметить, что в данной работе мы рассматриваем, как под влиянием изучения пародии возникает характерный тыняновский подход к литературному произведению, а не то, какое значение или актуальность имеет теория Тынянова о пародии в теории литературы вообще. Повторим, что мы настаиваем на том, что изучение пародии в значительной степени определяет развитие его теории и подхода. Мы построим настоящую статью следующим образом. Сначала мы рассмотрим представление о комическом при раннем изучении пародии у Тынянова в его рукописях 1919 года и «Оде Его сиятельству графу Хвостову». Хотя «комическое» исчезает из его дальнейших работ о теории пародии, мы покажем, что след «комического» остается и в «Достоевском и Гоголе». Затем, разбирая

«Стиховые формы Некрасова», мы покажем, что проблему комического, неизбежно сопровождающую вопрос о пародии, Тынянов отставляет в сторону именно в тот момент, когда он ставит во главу угла проблему формы. Из этого вытекают особенности его литературоведческого подхода не только к пародии, но и к литературе вообще, которые можно найти в его теоретических работах об истории литературы. Наконец, мы рассмотрим метафору «борьбы», которую Тынянов использует для характеристики связи между пародией и историей литературы и которая в то время была широко распространена как среди «формалистов», так и марксистских литературоведов.

### 1. «Комическое» у Тынянова в его ранних работах о пародии

Как уже говорилось, работа Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» была издана в 1921 году. Когда он писал ее в 1919 году, он читал лекции о пародии в Доме литератора и Доме искусства. Кроме того, тогда же или несколько ранее он занимался проблемой пародии с другой точки зрения, чем в «Достоевском и Гоголе», в основном на материале зарубежной литературы. Эти отрывки остаются в архиве В. Каверина<sup>1</sup>.

Из этих рукописей мы узнаем, что Тынянов стремился определить пародию «эстетически». Рассматривая пародию с ее неизбежным преувеличением и подчеркиванием как своего рода карикатуру, он считает, что «не всякое подчеркивание ценно и художественно» и, таким образом, «важен выбор увеличиваемой или подчеркиваемой детали — именно слабой, именно поддающейся подчеркиванию, и важна относительная соизмеримость ее с прочими частями» (Тынянов 1977: 538–539). Можно сказать, что «относительная соизмеримость» является зародышем его дальнейшего теоретического концепта «соотношения» на разных уровнях. Но здесь мы обратим внимание не на это, а на следующий отрывок:

Пародия зарождается в результате восприятия *напряженности*, данной в литературном произведении. Еще немного усилить эту напряженность — и перед нами получится пародия. Напряженность неизбежна в результате типизирующего творчества вообще, творчества, из некоего живого материала извлекающего ряд основных линий, жестов, речей, что дает неминуемо фигуры схематизированные. (Тынянов 1977: 538)

Пародия представляет собой «типизирующее», «извлекающее» творчество. Как отмечает А. Чудаков, здесь нетрудно увидеть влияние «Смеха» А. Бергсона (Тынянов 1977: 538). Слово «напряженность» соответствует представлению «*gaudeur*», для разрушения которого требуется смех. В результате этого, по мнению Бергсона, напряженность превращается в вызывающее смех «комическое». Очевидно, что при изучении пародии Тынянов основывается на бергсоновском комическом. В рукописях 1919 года Тынянов пишет, что пародия — это

«комическое произведение, имеющее объектом другое произведение или род произведений» (Тынянов 1977: 539). Здесь Тынянов стремится объяснить пародию с точки зрения комического в зависимости от восприятия или ощущения. Подчеркнем, что комическое, как и остранение Шкловского в статье «Искусство как прием», более или менее зависит от индивидуального восприятия.

Обычно в исследованиях о работах Тынянова комическому отводится не очень значительное место, так как эта идея скоро исчезла из его дальнейшего теоретического развития. Однако с точки зрения пересмотра научного развития Тынянова важен тот факт, что он уделял внимание комическому в своих ранних работах о пародии. Рассмотрим его «Оду Его сиятельству графу Хвостову» и покажем, что действительно существовала тесная связь между пародией и комическим.

Статья «Ода Его сиятельству графу Хвостову», опубликованная в сборнике памяти С. Венгерова в 1922 году, была основана на докладе, прочитанном Тыняновым в семинарии Венгерова и написанном около 1916 года (Тынянов 1977: 429; Шубин 1994: 12). Эта статья предшествует работам Тынянова о пародии, которые мы рассмотрели выше. Она показывает пушкинскую «Оду Его сиятельству графу Хвостову» как пародию на Кюхельбекера и Рылеева. Приведем здесь несколько фраз, которые показывают тесную связь пародии с комическим у Тынянова: «“Ода Его сиятельству графу Д. И. Хвостову, с примечаниями автора” является одной из интереснейших *комических пародий* Пушкина» (Тынянов 1922: 75); «Пушкин *комически* подчеркнул рифму Рылеева, (...) и поэтому сильнее эффект *комической* неожиданности; кроме того Пушкин *пародически* инструментовал второй рифмующий стих (...)» (Тынянов 1922: 84); «Пушкин употреблял богатые, неожиданные рифмы (в особенности на имена собственные) обычно с *комической* целью, и употребление богатой рифмы, подобной *пародированной*, где со словом “Фемистокла” рифмует прозаическое “намокла” и “взмокла” — было для него приемом, явно вызывавшим на *пародию*» [выделено нами — Н. Я.] (Тынянов 1922: 85). Очевидно, что для Тынянова пародию непременно сопровождает комический оттенок.

Но какой смысл он придает пародии? Далее Тынянов определяет отношение пародии и комического как «литературную борьбу»:

Остается, однако, вопрос: была ли форма старинной оды более или менее случайным комическим средством пародии, обусловленным исключительно одами на смерть Байрона, или же она имеет еще особое, более общее, *полемическое* значение?

Несомненно, она является одним из интересных эпизодов знаменательной литературной борьбы. (Тынянов 1922: 86)

Как пишет Тынянов, «литература не знает единого, прямолинейного пути развития» (Тынянов 1922: 86). Здесь появляется идея о литературной борьбе как двигателе истории литературы, она же в дальнейшем присутствует и в «Достоевском и Гоголе». Однако в данном случае мы обращаем внимание не на то, что

<sup>1</sup> Далее рукописи из архива Каверина цитируются по: Тынянов 1977: 537–539.

у него возникла такая идея, а на то, что он видит в пародии с комическим лишь однонаправленную полемическую интенцию, направленную на пародируемое произведение, с которым борется произведение пародирующее. Следует отметить, что при такой интерпретации необходимо предположить какую-либо определенную установку автора пародирующего произведения (в данном случае — установку Пушкина)<sup>2</sup>. Значит, Тынянов пока совсем не сомневается в пародирующем субъекте (авторе) пародии.

Однако отношение Достоевского к Гоголю, изображаемое Тыняновым в «Достоевском и Гоголе», не может определяться однонаправленно. Эта неопределенность параллельна тому, как трудно отграничить пародию от стилизации. Иными словами, Тынянов в «Оде Его сиятельству графу Хвостову» не встретился с трудностью определения установки пародирующего субъекта, а в «Достоевском и Гоголе» он столкнулся с неопределенностью или колебанием между пародией и стилизацией.

## 2. «Достоевский и Гоголь» в развитии теории пародии Тынянова

Как указывает А. Чудаков, уже в «Достоевском и Гоголе» была опровергнута идея о пародии, ориентирующаяся на комическое или комизм (Тынянов 1977: 539). Как пишет сам Тынянов, для понятия пародии в «Достоевском и Гоголе» комическое уже не играет первостепенной роли по сравнению с его важным значением в рассмотренной выше «Оде Его сиятельству графу Хвостову». В «Достоевском и Гоголе» представленная Тыняновым теоретическая модель пародии является «невязкой обоих планов», в которую не обязательно включается элемент комического:

Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их. (...) При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. (Тынянов 1977: 201)

Из статьи мы можем узнать о стилизации Достоевского, использующего разнообразные гоголевские приемы, но не можем получить ясного представления о пародии Достоевского на Гоголя. Одним словом, несмотря на то, что

<sup>2</sup> Здесь мы используем понятие «установка», имея в виду тыняновский термин в его последующей работе «Ода как ораторский жанр». Работа была впервые опубликована в 1927 году, но этой темой Тынянов занимался с 1922 года (Тынянов 1977: 227, 490–491). Как мы проследим далее в рассмотрении его других работ о пародии, в этой статье Тынянов уже предлагает исключить оттенок намерения автора из установки с точки зрения «функции»: «Из термина “установка” необходимо вытравить целевой оттенок. Понятие функции исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает “творческое намерение”» (Тынянов 1977: 228). Об этом пишет П. Стейнер: «Действительно, Тынянов включает субъект (особенно автора) в свои теоретические работы, но депсихологизируя и десубъективируя его, Тынянов заканчивает его слиянием с литературной системой» (Steiner 1984: 129).

Тынянов представляет новую модель пародии, т. е. «невязку обоих планов», условия «невязки обоих планов» он определяет не вполне четко. Признавая трудность отграничения пародии от стилизации, Тынянов пишет: «но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» (Тынянов 1977: 201). Следует отметить, что здесь он все-таки использует слово «комически» для того, чтобы определить пародию.

Как было видно из рассмотрения его ранних рукописей о пародии и их связи со «Смехом» Бергсона, если производящая пародию с комическим «напряженность» проявляется в результате «типизирующего творчества» или «извлекающего творчества», то «напряженность» неизбежно возникает и в стилизации. Именно поэтому и здесь Тынянову необходимо определить пародию, используя комическое. Если отличать пародию от стилизации по этому признаку, то нельзя не учитывать установку пародирующего автора на пародируемое, которую Тынянов предполагает в «Оде Его сиятельству графу Хвостову».

Самого Тынянова наверняка не удовлетворял такой подход к пародии. Он снабжает свое замечание «речи Фомы пародируют гоголевскую “Переписку с друзьями”» весьма большим примечанием, которое объясняет сложность «личного» отношения Достоевского к Гоголю. К тому же, вернувшись к основному тексту статьи, он пишет:

Здесь необходимо сделать одно замечание по поводу моего же примечания: враждебность Достоевского к «Переписке с друзьями» нимало не объясняет его же пародии на нее, так же как и отношение к Гоголю не разъяснит нам пародию на его характер. Случайно эти оба момента совпали, но они могли и не совпасть; материал для пародии может быть любой, здесь необязательны психологические предпосылки. (Тынянов 1977: 213)

Здесь Тынянов отчетливо отвергает «психологические предпосылки» как причину для объяснения пародии. С нашей точки зрения, эти «психологические предпосылки» соответствуют установке пародирующего автора. Далее это достаточно большое замечание к своему же обширному примечанию заканчивается так:

Вот почему мы не удивимся, если узнаем, что рядом с враждебным к «Переписке с друзьями» отношением Достоевского, рядом с пародированием ее (что, впрочем, еще предстоит доказать) в «Маленьком герое» (произведении, написанном в крепости) Достоевский пользуется все той же «Перепиской», но не как материалом пародии, а как материалом стилизации. (Тынянов 1977: 214)

Факт, о котором пишет Тынянов, очень прост: одно и то же произведение может становиться как материалом пародии, так и стилизации. Но он не показывает, как отличить пародию от стилизации («что, впрочем, еще предстоит доказать»). Можно сказать, что, кроме комического, он не может найти по-

зитивного фактора для того, чтобы определить данное произведение не как стилизацию, а как пародию, хотя он стремится отказаться от «психологических предпосылок». В противном случае представляется, что не надо было приписывать большое примечание и большое замечание по поводу этого примечания.

В конце этой статьи Тынянов решительно пишет: «Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается» (Тынянов 1977: 226). Он отказывается от комического или комизма как окраски пародии, но надо подчеркнуть, что здесь остается проблема установки пародирующего субъекта-автора. В «Достоевском и Гоголе» пародирующим субъектом является Достоевский так же, как в «Оде Его сиятельству графу Хвостову» — Пушкин. Таким образом, Тынянов, отвергающий «психологические предпосылки» как причины пародии в зависимости от установки пародирующего автора, далее должен включить в научное построение такие факторы, как комическое в его связи с индивидуальным восприятием, «комически мотивированную» установку пародирующего автора и т. д. Представляется, что это стало дальнейшей задачей теории пародии для Тынянова.

### 3. От анализа комического к анализу формы

В «Стиховых формах Некрасова» Тынянов успешно перенес проблему восприятия комического в другой план, введя в свою теорию пародии понятие «формы». С этой точки зрения очень важен следующий фрагмент:

*Сущность его [Некрасова — Н. Я.] пародий не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики. Пока эта форма связана с определенными произведениями («Спи, пострел, пока безвредный!...», «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...»), колебание между обоими реальными произведениями, возникающее в результате такой пародии, вызывает комический эффект. Но как только осязательность другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые формы новых стилистических элементов. Пародия Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия) совмещала ритмо-синтаксические фигуры «высокого» рода с «низкими» темами и лексикой. По уничтожению явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаиванными чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы.* (Тынянов 1977: 19–20, курсив в оригинале)

Как отмечает Чудаков в примечании к последнему предложению этого фрагмента, изложенная здесь Тыняновым идея о пародийности развита в статье «О пародии» (1929). Комическое, вызванное пародией, покрывает проблемы формы, и новые формы открываются именно в тот момент, когда исчезает осязательность пародируемого произведения. Можно сказать, что здесь он исключает из своей теории пародии комическое в связи с осязательностью. Точнее, в результате того, что он ставит вопрос о форме, он отделяет приведенные пародией новые формы от комического пародии в зависимости от индивиду-

ального восприятия. Тынянов переносит объект своего изучения от комически мотивированной пародии в произведенную пародией форму.

Здесь следует отметить, что новаторство теоретического развития Тынянова при изучении пародии в «Стиховых формах Некрасова» состоит во введении в теорию временного измерения, что, действительно, позволяет ему поставить вопрос о форме. Его задача в этой статье заключается не в восстановлении пародийности с комическим эффектом, учитывая современную Некрасову литературную среду или какой-то контекст того же времени, а в анализе новых форм Некрасова, впервые найденных смотрящим в будущее, когда заканчивается комический эффект в данном произведении. Например, Тынянов пишет о Некрасове, что «Некрасов стоял перед двумя крайностями: неорганизованного внесения диалектизмов и прозаизмов и бесплодного эпигонства классического стиля». На самом деле, о еще «неорганизованном введении диалектизмов и прозаизмов» (Тынянов 1977: 25) может рассказать только тот, кто знает о дальнейшем организованном введении этих элементов в литературную среду, т. е. о дальнейшем ходе истории литературы.

Подобный подход к пародии можно найти и в более поздней статье «О пародии». Придавая особое значение пародии в истории литературы и рассказывая о «литературной личности», Тынянов пишет: «Пародия в истории литературы сказывается не только явлениями пародийных жанров, не только, так сказать, готовыми пародиями, но пародия является и процессом, пародийное отношение к литературной системе вызывает целый ряд аморфных, не окристаллизовавшихся литературных явлений» (Тынянов 1977: 303). Значит, о пока еще не организованной и не окристаллизовавшейся пародии в процессе становления можно рассказать только с точки зрения конца этого процесса.

Таким образом, комическое данного произведения может ощущать современник, но он не может найти в нем новые формы, в то время как наблюдатель истории литературы в будущем может обнаружить новые формы, но не может воспринять комизм<sup>3</sup>. Естественно, что эту последнюю позицию неизбежно принимает историк литературы. Об этом пишет и М. Ямпольский: «В истории литературы оказываются значимыми как раз те моменты, которые лишаются значения с точки зрения их исторического генезиса. Только анахронистически-бессмысленное, чистая видимость имеют для Тынянова литературный смысл в качестве функционально значимых элементов» (Ямпольский 2003: 46). К тому же здесь важно отметить, что Тынянов отчетливо осознает эту точку зрения в дальнейших статьях об истории литературы, например в «О литературной эволюции». Именно осознание временного зазора между современником и наблюдателем позволяет Тынянову дальнейшее развитие его теоретических построений об истории литературы.

<sup>3</sup> Упомянув речь Достоевского, в статье «О Хлебникове» (1928) Тынянов пишет: «трудно современнику увидеть величину современности и еще труднее — увидеть новое слово в ней» (Тынянов 1929: 584).

Нужно также подчеркнуть, что Тынянов не совсем оставляет вопрос о комическом, а, скорее, иначе ставит эту проблему, отграничивая комическое пародии от привнесенных пародией новых форм. Обе стороны пародии, т. е. комическое и форма, более определенно оформляются как «пародийность» и «пародичность» в «О пародии». Тынянов под словом «пародийность» имеет в виду функцию пародии, действующую комическим эффектом в данной литературной системе, а под словом «пародичность» — формальный аспект пародии. Мы не будем здесь останавливаться подробно на этой статье, но надо отметить, что в «О пародии» Тынянов максимально редукционно определяет сущность пародии как направленность не только на какое-либо определенное произведение, но и на определенный ряд произведений, жанр, автора и т. д. Направленность воплощается какой-либо функцией в соотношении разных элементов и разных уровней какой-либо литературной системы. Таким образом, используя приобретенное в своем научном развитии понятие функции, Тынянов определяет комическое как одну из функций, воплощающуюся внутри какой-либо литературной системы.

Вернемся к «Стиховой форме Некрасова». Для понимания значения изучения пародии в развитии литературоведческой мысли Тынянова важно не упустить из виду два момента в его подходе к пародии. Во-первых, в отличие от так называемого «формального метода», в работы Тынянова обычно включается много материалов и данных современников (переписка, дневники, воспоминания и т. д.) для того, чтобы они свидетельствовали о комическом восприятии данных произведений в то время. Представляется, что это отношение к пародии становится подходом к изучению литературы вообще, который позволяет Тынянову ввести в свою теорию понятие функции в эпохе-системе, к которой принадлежит данное произведение. Надо подчеркнуть, что в результате этого он успешно разрешает проблему о субъекте пародирующего автора. Во-вторых, он обращает внимание на проблему формы, появляющейся только в будущем, когда уже не функционирует комический эффект пародии. Наблюдатель как историк литературы непосредственно не ощущает этого комического эффекта, но признает производимые пародией новые формы<sup>4</sup>. Через изучение пародии

<sup>4</sup> Эти два аспекта приводят Тынянова к проблематике генезиса/эволюции в дальнейших работах, например, в «Литературном факте» (1924). Кстати, эти аспекты могут напомнить и противопоставление синхрония/диахрония. Действительно, его подход к конкретному произведению с точки зрения функции аналогичен синхроническому анализу вообще. Однако, что касается его «литературной эволюции», то она не соответствует диахроническому анализу. Дело в том, что так называемый диахронический анализ предлагает одну историю вплоть до настоящего времени (особенно в области языкознания). Несмотря на то, что для Тынянова изучать новую форму можно только тогда, когда в будущем закончится эффект данного произведения, он считает эту позицию историка литературы относительной, позволяющей многочисленным историям. Иными словами, Тынянов хорошо понимает, что саму позицию историка литературы ограничивает литературная система в данной эпохе, к которой он принадлежит. Ком-

Тынянов отчетливо осознал эту особенность позиции историка литературы, что позволяет ему создать своеобразную теорию литературной эволюции в зависимости от форм, заново найденных наблюдателем в его эпохе-системе.

#### 4. Смысл метафоры «борьбы» в модели истории литературы

С точки зрения своеобразного подхода Тынянова к истории литературы, основа которого восходит к его изучению пародии, надо уточнить смысл метафоры борьбы, широко распространенной как модель истории литературы не только у «формалистов», но и у марксистских литературоведов.

Как известно, в ранних работах Тынянов определяет историю литературы как историю борьбы младшего поколения против предыдущего поколения. Он пишет в «Достоевском и Гоголе»: «Когда говорят о “литературной традиции” или “преемственности”, обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки — борьба», «но всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов» (Тынянов 1977: 198). Учитывая, что он пишет так именно в «Достоевском и Гоголе», нетрудно понять, что метафора борьбы как двигателя истории литературы тесно связана и с пародией.<sup>5</sup> Таким образом, в ранних работах Тынянова тесно и непосредственно, но очень наивно история литературы связана с пародией через метафору борьбы.

Между тем, марксистское литературоведение также считает пародию борьбой, но классовой, а не литературной. Например, одна из марксистских литературоведов Е. Гальперина пишет: «Дело в том, что если у поднимающейся буржуазии в силу развитости художественной идеологии *классовая борьба* часто осознавалась как *борьба литературная*, борьба литературных стилей, то у нас сейчас литературная борьба *стилей* чрезвычайно остро осознается как борьба общественная, борьба классовая» (Гальперина 1929: 30). Опровергая теорию пародии Шкловского (и «формалистов» вообще) как «самодовлеющую

ментаторы работы «О литературной эволюции» пишут: «Едва ли не первым в литературоведении он понял значение “наблюдательного пункта” (точка зрения) исследователя как фактора, обуславливающего самый тип историко-литературного исследования и влияющего на его результат» (Тынянов 1977: 526).

<sup>5</sup> Кстати, как известно, М. Бахтин в «Проблемах творчества Достоевского» (1929) также использует метафору борьбы, рассказывая о пародии, например: «Здесь [в пародии — Н. Я.] автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но в отличие от стилизации он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. (...) Слово становится ареной борьбы двух интенций. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика» (Бахтин 2003: 90). Здесь легко увидеть сходство между Бахтиным и Тыняновым по отношению к теории пародии. С другой точки зрения, о сходстве мыслей о пародии между ними через Ф. Ницше и Ж. Деррида см.: Kujundžić 1997: 37–51.



игру» и частично оценивая мысль Тынянова о пародии как борьбе в «Достоевском и Гоголе», Гальперина резко критикует Тынянова за то, что он считает комическое, комизм не обязательным моментом для пародии. Гальперина настаивает на том, что именно «комическое осознание» приводит к классовой борьбе в литературе.

Отличие в изучении пародии между Тыняновым и этим марксистским литературоведом, конечно, не в том, кто и зачем пародирует, классовый субъект или писатель как индивид, а в том, что для Гальпериной в пародии-борьбе определенный класс является пародирующим субъектом, Тынянов же не вводит самого субъекта с какой-либо установкой в свою теорию пародии, а использует понятие функции. Надо подчеркнуть, что Тынянов приходит к характерному для него понятию функции, плодотворно введенному в теорию литературы вообще, именно в процессе его постоянного и пристального изучения пародии. Таким образом, можно сказать, что в этом смысле научный подход Тынянова сильно определяется изучением пародии.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. 2000. *Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2.* М.: Русские словари.
- Гальперина Е. 1929. К проблеме литературной пародии // *Печать и революция*, №12. С. 14–30.
- Тынянов Ю. Н. 1922. Ода Его сиятельству графу Хвостову // *Пушкинский сборник: памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. Пушкинист IV.* Под ред. Н. Яковлева. М., Петроград: Гос. Изд. С. 75–92.
- Тынянов Ю. Н. 1929. О Хлебникове // *Архаисты и новаторы.* Л.: Прибой. С. 581–595.
- Тынянов Ю. Н. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино.* М.: Наука.
- Шубин В. Ф. (сост.) 1994. *Юрий Тынянов: Библиографическая хроника (1894–1943).* СПб.: АРСИС.
- Ямпольский М. Б. 2003. История культуры как история духа и естественная история // *Новое литературное обозрение*, № 59. С. 22–89.
- Kujundžić Dragan. 1997. *The Returns of History.* Albany: State University of New York Press.
- Steiner Peter. 1984. *Russian Formalism: A Metapoetics.* Ithaca and London: Cornell University Press.

#### ЧЖИН СОК ЧОИ

### ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ КУЛЬТУРЫ В МЫШЛЕНИИ М. М. БАХТИНА

#### 1. Два «возвращения» Бахтина

После возвращения работ М. М. Бахтина в научное пространство СССР в начале 1960-х годов молодыми литературоведами В. В. Кожинным, С. Г. Бочаровым, Г. Д. Гачевым и другими, бахтиноведение (бахтинология) стало одной из важнейших теоретических основ в современных социально-гуманитарных науках (Clark & Holquist 1984: ch.1). В первую очередь знакомство с работами Бахтина и их осмысление открыло новые горизонты для литературоведения в России.

Этот интеллектуальный импульс принадлежит к общемировому историческому движению, так называемому постмодернизму, возникшему в конце 1960-х годов в Европе. Объясняется это тем, что такие категории и понятия Бахтина, как «полифония», «Другой», «диалогизм», «карнавал», «народная смешовая культура» и другие, были сродни разным тенденциям постмодернизма и тем самым оказали глубочайшее влияние на развитие мировой интеллектуальной истории.

Среди многообразных свойств, отличающих постмодернизм, выделим принципиальный отказ от цельного, всеохватывающего мировоззрения (holistic world view) и больших повествований (grand narrative), поскольку западноцентризм с начала эпохи Нового времени (Modernity) (XVI–XVII вв.), базирующийся на картезианском «сogito», таит в себе опасности, которые, как показала первая половина XX века, ведут к превращению в тоталитаризм — фашизм или сталинизм. В этой ситуации исторического перелома бахтинское мышление заняло важное место в переосмыслении западноориентированных ценностей. Так, понятие диалогизма, исследованное и распространенное французскими литературоведами Ц. Тодоровым и Ю. Кристевой, стало веским теоретическим фактором в опровержении (деконструкции) общей структуры западной субъективности, построенной на абсолютном исключении Другого.

Как историческое явление постмодернизм представляет собой культурное движение, состоящее из различных общественных, интеллектуальных и худо-

жественных течений (конечно, нельзя не учитывать и политико-экономических изменений в эпоху позднего капитализма). Существенная заслуга Бахтина в формировании постмодернистского поворота заключается не просто в развитии отдельной дисциплины (литературоведения), но и в трансформации интеллектуальных основ, охватывающих общие проблемы культуры. Можно сказать, что бахтинское мышление распространялось и проникало во все слои постмодернистского бессознательного, т. е. в «культурологические» инстанции.

Одна из главных его работ — «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965) — посвящена исследованию разных аспектов народной культуры, и потому она сразу же стала рассматриваться как культурологическая работа<sup>1</sup>. Хотя ее непосредственный предмет изучения — литературное произведение одного писателя конкретной эпохи, в ней Бахтин открывает общественно-исторические смыслы и разъясняет их динамику в развитии культуры. В результате многие современные популярные теории культуры, прямо или косвенно, опираются на эту работу Бахтина<sup>2</sup>.

Однако вплоть до 1980-х годов на Западе взгляды Бахтина рассматривались лишь как применимые в области эстетики или теории романа, а изучение Бахтина не выходило за пределы литературоведения. Особой популярностью в Америке пользовалась так называемая индустрия Бахтина (Morson 1986: 81–90). Несмотря на ее большой вклад в распространение идей Бахтина в гуманитарных науках, бахтиноведение рассматривалось скорее как достояние прошлого, истории науки. Другими словами, предложенные Бахтиным понятия и идеи оставались всего лишь принадлежностью одной из многих концепций литературы и культуры. Это явление можно назвать историзацией Бахтина.

Таким образом, Бахтин стал своего рода экспонатом в «музее блестящих теорий»<sup>3</sup>. Дело не в том, что понятия или категории Бахтина не завоевали преимущества над другими, а в том, что они больше не рассматривались как актуальные, соответствовавшие культурной действительности. Произошло это потому, что бахтинская теория применялась в основном абстрактно и безусловно, т. е. просто в качестве теоретического инструмента, что в результате не принесло никакого продуктивного результата. Например, понятие «культура», которое в «индустрии Бахтина» было взято из его работ без должной критической рефлексии, принадлежит к числу наиболее туманных терминов.

По сравнению с ситуацией на Западе бахтиноведение в России после 1980-х годов дает нам основания для нового рассмотрения Бахтина, преодоления указанных проблем восприятия его творчества. Этот новый российский

<sup>1</sup> «Сразу же после выхода в свет книга о Рабле стала событием культурной жизни и повлекла за собой огромную исследовательскую литературу» (Богатырева 1996: 119).

<sup>2</sup> По Эмерсону, эта «легкая усвояемость» принадлежит к числу важнейших достоинств бахтинских идей. Но одновременно она представляет собой и наиболее уязвимое место Бахтина (Emerson 1997: 162).

<sup>3</sup> По выражению Гаспарова, это — «ирония судьбы Бахтина» (Гаспаров 1997: 496).

подход в бахтиноведении основывался на образе Бахтина как философа (Аверинцев 1992: 3–6).

Началом формирования этого нового образа стала опубликованная в 1986 г. работа Бахтина «К философии поступка» (Бахтин 1986: 80–160). Выход этого текста в свет достоин названия «второго возвращения Бахтина». Вспоминая, что Бахтин называл себя и философом, и мыслителем (Дувакин 2002: 47), российские исследователи начали обращать внимание на эстетико-философские аспекты его мышления. Изучение написанных в 1920-х годах работ, в особенности рукописей, известных под названием «философская эстетика», дало им широкую возможность заново осветить идеи Бахтина. Связав эти ранние работы с работами по литературоведению 1930-х годов, исследователи с энтузиазмом принялись разгадывать окончательную тайну идеи Бахтина. По существу же, его новый «философский» образ, как это уже неоднократно отмечали западные исследователи<sup>4</sup>, в первую очередь был необходим для обновления самого бахтиноведения. В этом отношении совсем не случайно бум философии Бахтина в России совпал со временем, когда на Западе с энтузиазмом начала развиваться теория культуры, связанная с наследием Бахтина (Эмерсон 2004: 492).

Однако тезис «Бахтин-философ» разрешает не все вопросы и проблемы. Пересматривая все его работы либо с точки зрения ранней философской эстетики, либо с точки зрения радикальной теории культуры, исследования творчества Бахтина после «второго обнаружения» привели к самым неожиданным последствиям, которые можно назвать «кризисом» в бахтиноведении, своего рода «расколом» или «идолоборчеством».

## 2. Кризис в бахтиноведении и его последствия

В первую очередь определимся, что мы имеем в виду, говоря о «расколе». Здесь есть два аспекта. С одной стороны, это вопрос атрибуции текстов Бахтина. Хорошо известно, что с самого начала развития бахтиноведения постоянно поднимался вопрос об авторстве нескольких книг и статей, возникших в «кружке Бахтина», — например, об авторстве работ «Фрейдизм» (1927), «Формальный метод в литературоведении» (1928), «Марксизм и философия языка» (1929) и др. Авторство Бахтина не раз подвергалось сомнению и становилось предметом резких споров среди бахтинистов. Эта проблема авторства, соединяясь с понятием «незавершенности» самого Бахтина, в результате привела к парадоксальному выводу: проблему авторства у Бахтина окончательно разрешить невозможно, как и в точности определить его философское кредо (Todorov 1984: ch. 1)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Например, уже в 1981 г. Тодоров утверждал, что бахтинская идея в целом представляет собой «философскую антропологию» (Todorov 1984: Introduction).

<sup>5</sup> Тодоров высказывается с большой осторожностью, не вынося окончательного решения. Некоторые же российские исследователи утверждают, что все эти книги, без сомнения, написаны Бахтиным (Иванов 2001: 310; Бонецкая 1985: 61–108). В целом общепринятым можно считать подход, согласно которому, несмотря на важнейшую

Вместе с тем необходимо учитывать проблему различия лейтмотивов между «официальными» книгами Бахтина, например, между работами «Автор и герой в эстетической деятельности» и «Проблемы творчества поэтики Достоевского» или между «Проблемы творчества Достоевского», «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» и т. п. По сути, в бахтинском мышлении присутствуют внутренние разрывы. В книге «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин делает акцент на роли автора в его эстетическом творчестве, однако в книгах о Достоевском он утверждает нечто совсем противоположное — полное освобождение героя от автора. К тому же главные идеи, выраженные в книгах о Достоевском и о Рабле, оказываются взаимно несовместимыми. Исследователи чаще всего рассуждают так: если в «Проблемах творчества поэтики Достоевского» более важно право личности, индивидуального человека, то в «Творчестве Франсуа Рабле...» — право коллективности всего народа. Это видимое противоречие не только между разными идеями, но и между Россией и Западом. По Л. Пинскому, ситуация такова: «Идея личности, вроде бы западная, показана у Бахтина на творчестве русского писателя Достоевского, а идея соборности, вроде бы русская, — на творчестве западного писателя Рабле» (Аверинцев 1993: 344).

Таким образом, в бахтиноведении постоянно возникала потребность собрать и объединить тексты Бахтина разных периодов с тем, чтобы представить себе единый образ мыслителя<sup>6</sup>. Однако возможность такого объединения все чаще вызывала серьезное сомнение<sup>7</sup>, более того, на самом деле нет уверенности в том, что в объединении как таковом непременно имеется некое положительное и продуктивное значение. Возможно, имеет смысл оставить разъединенные фрагменты идеи и постараться найти их связь по-другому, не придерживаясь «целости или единства мысли». Как раз наоборот: чрезмерная страсть объединять разъединенное чаще всего приводит к еще более негативному выводу о том, что, в общем-то, никакой последовательности у Бахтина и не было. Говоря в манере Ж. Бодрийера: «Текстов у Бахтина не было».

А как же обстоит дело с идолоборчеством? Несмотря на некоторое разочарование в бахтинских идеях<sup>8</sup>, Бахтин почитался, особенно у себя на родине,

роль в создании этих работ Бахтина, в разной мере причастными к нему были и члены кружка Бахтина (Кожин 1995: 40–147).

<sup>6</sup> К этому направлению принадлежат исследования, которые рассматривают бахтинскую идею как систематическую мысль в ее временной эволюции (Богатырева 1986; Бонецкая 1985; Осовский 1997).

<sup>7</sup> «Бахтин — нарушенный мыслитель. <...> То, что нас захватывает и оказывается проблематичным, пока мы имеем дело с Бахтиным в качестве мыслителя и сочинителя, заключается в том, что у него нет целого, а лишь существуют нарушенные фрагменты» (Wall 1998: 669–670).

<sup>8</sup> См.: диалог В. Баевского с Л. Я. Гинзбург 14 ноября 1986 г., в котором Гинзбург немного удивилась популярности Бахтина на Западе и высказала следующую оценку: «Одно

почти как святой прошедшей эпохи<sup>9</sup>. Его научное творчество обросло легендами об образе мудреца и жертвы своего времени, и в результате никто не может прямо критиковать его, не ощущая некоторого «кощунства» такой критики. По высказыванию Фалконера — американского литературного критика, по мере изучения творчества Бахтина произошла его «канонизация»<sup>10</sup>. И действительно, в среде шестидесятников, которые «обнаружили» Бахтина и познакомились с ним лично, вокруг его фигуры существовала какая-то святая аура.

С течением времени эта мистическая аура вокруг Бахтина незаметно померкла. С уходом первого поколения, близко знавшего Бахтина, на смену почитанию и восхищению пришло объективное, но весьма радикальное дистанцирование. При этом «второе возвращение Бахтина» не могло играть значительной роли, поскольку исходный пункт новых споров лежал в идеологической установке, известной как «философские аспекты». Интересно, что самая резкая критика все чаще сосредоточивалась на докторской диссертации Бахтина «Творчество Франсуа Рабле...». Показательно, что Н. К. Бонецкая, одна из самых знаменитых исследователей в бахтиноведении, беспощадно критикует эту книгу за ее кощунство и богохульство против христианской метафизики (веры). По ее мнению, безрассудно выдвинутый в работе отказ Бахтина от любого вида метафизики (и особенно христианской) подвергает деобъективации, десакрализации и десубстанциализации нашу традиционную веру в человека, Бога или в личность как гуманитарную ценность (Бонецкая 1998: 118). Не стесняясь в выражениях, она высказывает свои претензии к Бахтину, которого раньше называла подлинно русским мыслителем (Бонецкая 1985: 108)<sup>11</sup>. Разочарование в бывшем идоле, как объясняет Бонецкая, возникло из ее

время он вошел в моду, всюду видели карнавал и полифонию. Он отчасти сам в этом виноват. Сперва показал полифонию у Достоевского, и это было очень интересно. Потом он распространил ее на роман вообще, а это уже не так. И пошло» (Баевский 1995: 11).

<sup>9</sup> «В 50-е годы группа молодых московских аспирантов, знакомых с его работой о Достоевском, к своему удивлению обнаружила, что ее автор каким-то образом выжил в годы сталинщины. С этого момента Бахтин стал объектом поклонения в типично русском духе: «паломничествами» к нему домой в Саранск, с легендами о его мудрости и святой наивности, многие склонялись перед ним как перед новым Буддой или Толстым» (Морсон 1991: 7).

<sup>10</sup> Фалконер приводит один эпизод, очень интересный, но вызывающий какое-то неловкое чувство. На одной конференции люди слушали записанный на магнитофон голос Бахтина — чтение стихотворений и лекцию о литературе. Фалконер был заинтересован различиями в реакции слушателей. Некоторые стояли с очень сосредоточенными лицами, другие хмурили брови, выражая свое неудовольствие, так как они не хотели слушать лекцию «из могилы». При этом первые, по Фалконеру, выглядели как будто дельфийские священники (Falconer 1997: 25–26).

<sup>11</sup> См.: «Бахтин все же — русский мыслитель, чье творчество должно быть понято в его принадлежности «русской идее»» (Бонецкая 1993: 83).

богословской (точнее, православной) точки зрения, и это лишь доказывает, что бахтинское мышление отнюдь не относится к сколь-нибудь традиционному телеологическому мировоззрению.

В связи с этим процитируем ее воспоминание и оценку истории изучения Бахтина в России: «Помнится, в самом начале бахтинологических штудий в нашей стране (рубеж 80–90-х годов), подбирая ключ к Бахтину, исследователи ухватились за богословское понятие “апофатизм”. И тогда казалось, что в таком подходе что-то есть, — что неуловимое бахтинское “бытие”, действительно, может быть понято в качестве реальности, отрицающей какие бы то ни было конкретные характеристики; Бахтин представился в тот момент мистиком-апофатиком, поклонником некоего Неименованного, невыразимого... Теперь нам ясно, что это была ошибка, — как ясно и то, что ее исток — в попытке свести мировоззрение Бахтина к нормальному, метафизическому видению вещей» (Бонецкая 1998: 114–115).

Красноречиво и такое признание Бонецкой: «Помню, когда много лет назад мне впервые довелось читать “Автора и героя...”, меня поразило, как эти построения Бахтина близки святоотеческому взгляду, святоотеческому нравственному императиву: себя считать грешником, ближнего — святым. Да что там, подумалось мне тогда, Бахтин-то и объяснил всем наконец это странное для нас явление. <...> Лишь когда, после многолетних размышлений, мне оказалась уясненной “философская идея” Бахтина, когда открылась антиметафизическая и антихристианская природа бахтинской “первой философии”, — тогда-то только стало ясно: Бахтин не “объясняет” грех и святость, но своим мнимым разрушением разрушает, деконструирует эти фундаментальные для христианской антропологии категории» (Бонецкая 1998: 123–124).

Другими словами, то, что бахтинское мышление лишено метафизического элемента, привело исследовательницу к отходу от прежнего духовного идеала. В конце концов она выражает свое отношение к Бахтину настолько эмоционально, что эту оценку невозможно считать научной. Вернемся к высказываниям Бонецкой, чтобы продемонстрировать истинный дух содержащегося в них идолоборчества: «Люди, в 50-е годы открывшие для себя саранского мыслителя, воистину оказались кроликами, которых загипнотизировал мощный и хищный удав» (Бонецкая 1998: 107); «Опасность Бахтина... Бахтин лукав и прикрывает свою действительную тенденцию множеством искусных средств. <...> Бахтин был виртуозным философом-софистом» (Бонецкая 1998: 110); «Этот софизм — вызов христианству с его неизбывным *memento mori*, вызов метафизике и всякому здравому смыслу. (...) Бахтин — самый последовательный, самый, хочется сказать оголтелый, из диалогистов» (Бонецкая 1998: 111); «Софистические измышления Бахтина вокруг “души” не так безобидны, как могло бы показаться» (Бонецкая 1998: 121); «Не случайно, когда приходится слышать известное русское сквернословие, словно на миг распаивается inferнальный мир и душу обдает ледящим холодом. Бахтин прекрасно понимал и чувствовал мистику и метафизику русского мата и его европейских аналогов. <...>

Бахтин в ссылке наслушался мата от “кустанайских колхозников” и перенес свое “теплое отношение к ним на их лексикон”» (Бонецкая 1998: 141)<sup>12</sup>.

Идолоборчество по отношению к Бахтину не ограничивается религиозной перспективой. Работа «Творчество Франсуа Рабле...» проблематична и в других отношениях. К примеру, уже в конце 1970-х годов А. Ф. Лосев, хотя его и невозможно назвать последователем Бахтина, критиковал бахтинское отношение к Ренессансу с эстетико-художественной точки зрения<sup>13</sup>. Мысли Бахтина о теории культуры часто опровергали за идеальную наивность и концептуальную неясность<sup>14</sup>. Более того, у критиков, которые выступали против бахтинского мышления, присутствовал и политический подтекст (Гройс 1997: 76–80).

Подводя итог всему вышесказанному, можно сказать, что наряду с «историзацией» Бахтина имело место и «идолоборчество», в ходе которого прежний авторитет подвергался суровым испытаниям. С одной стороны, это естественный, даже положительный процесс в истории науки, но, с другой стороны, отражение упадка интереса к Бахтину. Очевидно, что сейчас уже вряд ли можно услышать, как десять лет назад: «Характерная примета отечественной (конечно, не только российской, но и мировой — Ч. С. Ч.) гуманитаристики последних лет — растущий интерес к научному наследию М. М. Бахтина» (Юрченко 1995: 7).

### 3. Бахтиноведение как дисциплина

С 1980-х годов развивается новое, третье, более взвешенное научное рассмотрение бахтинского мышления на материале его текстов с соблюдением строгих методических принципов.

Один из известных российских бахтинистов, В. Л. Махлин, утверждает, что, вне всякого сомнения, наследие Бахтина должно рассматриваться как

<sup>12</sup> В статье «Эстетика М. Бахтина как логика формы» (1995) Бонецкая, чтобы сохранить последовательность мысли, исключила из «подлинного творчества Бахтина» только «Творчество Франсуа Рабле». Но уже в статье «Бахтин глазами метафизика» (1998) она отрицает все тексты Бахтина. Типичное ли это отношение к науке как к вере? Или «All or Nothing»?

<sup>13</sup> «Наконец, совершенно необозримы материалы, относящиеся к той области, которую М. М. Бахтин называет материально-телесным низом. Брюхо, утроба, кишки, зад, детородные органы упоминаются и описываются здесь... <...> Итак, реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости. И если вам угодно считать такой реализм передовым, пожалуйста, считайте» (Лосев 1978: 591).

<sup>14</sup> «Аналогии (между Средневековьем Запада и России. — Ч. С. Ч.) оказываются ложными не столько потому, что на Руси не было сходных явлений, сколько в силу произвольного и необоснованного концептуализирования, свойственного самому построению Бахтина» (Живов 2002: 313). В том же контексте Эмерсон также сомневается в понятиях «Творчества Франсуа Рабле». «Нас не очень прельщает бахтинское понятие карнавала, одно из наиболее опасных и непоследовательных понятий его идейного арсенала» (Эмерсон 1995: 129).

единое «целое» (Махлин 1996: 82). Согласно его подходу с самого начального периода творчества и до последней рукописи у Бахтина существовала единственная, неизменная научно-философская программа — «социальная онтология причастности» (Махлин 1996: 83). Значение вклада Бахтина заключается в положительном преодолении «всей идеологической культуры Нового времени», которая склонна к «безучастной (и потому агрессивной) автономии нераздельно-неслиянных сфер сущего» (Махлин 1996: 82). При этом «автономия» обозначает преобладающую культурную тенденцию рассматривать нечто как безусловную, изолированную монаду либо в самой жизни, либо в искусстве (символизма, формализма или футуризма в конце XIX — начале XX в.), либо в какой-то науке (как отдельной дисциплине в Новом времени), либо в чем угодно еще. Однако она является просто пышной иллюзией нашей исторической ситуации. По существу все историко-культурные явления необходимо обусловлены своего рода комплексом места-времени (в поздней терминологии «хронотоп»), хотя тезис автономии в свое время и был необходим для отталкивания от классической традиции, которая предоставляла привилегию «системе мысли».

На наш взгляд, предварительную задачу составляет выяснение проблем условий и системы (или логики<sup>15</sup>, или формы<sup>16</sup>) бахтинского мышления, необходимое для осознания его актуальности. С точки зрения условий у Бахтина всякое творчество (поступок, причастие к бытию-событию) одновременно и абсолютно не обусловлено (в аспекте принципиальной бесконечности) и необходимо обусловлено (в аспекте исторической конечности). Что касается системы, уже известно, что Бахтин считал систему монологом, как и Гегель<sup>17</sup>. Следовательно, им поставлена задача осуществления творческой силы, с учетом обоих неотделимых аспектов — идеального и действительного.

В соответствии с этим Махлин утверждает: «Бахтинская “первая философия” и есть и не есть система» (Махлин 1996: 83). «С самого начала (если считать началом программную статью “Искусство и ответственность”, 1919) в центре творчества Бахтина — проблема взаимоотношений между элементами такой системы, такого “целого”, элементы которого входят в систему

<sup>15</sup> «Вообще-то говоря, уже сама попытка дать логику идей Бахтина вступает в некий конфликт с самими этими идеями, с исходным пафосом бахтинского творчества (для Бахтина логика обречена на монологичность...) <...> ...я лишь воспроизвожу... логику его концепций, логику бахтинских идей диалогизма. И — только. <...> ...это уже есть в некотором смысле диалог с М. М. Бахтиным» (Библер 1991: 96).

<sup>16</sup> Вопрос «как можно дать форму жизни?» представлял собой одну из злободневных проблем в начале XX в., особенно в русском культурном сознании (Бонеецкая 1995: 51–53).

<sup>17</sup> «Безличная система наук (и вообще знания) и органическое целое сознания (или личности)... <...> Диалог и диалектика. В диалоге снимаются голоса (раздел голосов), снимаются интонации (эмоционально личностные), из живых слов и реплик вылуциваются абстрактные понятия и суждения, все втискивается в одно абстрактное сознание — и так получается диалектика» (Бахтин 1979: 351–352).

не в качестве “системных”, но и не в качестве “внесистемных”, а в качестве причастно свободных, причастно внаходимых своей же системе. В этом смысле Бахтин говорит (в центральном своем тексте по методологии литературно-эстетического исследования) о “конкретной систематичности” всякого явления или акта культуры, принцип которой он определяет в качестве “автономной причастности — или причастной автономии” (Махлин 1996: 84–85). В качестве альтернативы системы Махлин предлагает (на основе бахтинского контекста) использовать понятие архитектоники: «Бахтин утверждает: объективное “изображение-описание” мира жизни и мира культуры как открытой системы, открытого целого — возможно; “бытие-событие” может быть описано “не систематически, а архитектурно”» (Махлин 1996: 86).

Удивительно, что ситуации в мире на рубеже XIX–XX вв. (в эпоху «модернизма») и в эпоху постмодернизма очень похожи. Например, формалисты исследовали чистый вид литературности, независимой от любых социальных условий, а авангардные поэты находили его в идеальном (искусственном) языке: «мечта модерна — мечта об автономии, причем в качестве радикального эксперимента такого утопизма освобождения от “другого” называют “заумь” русских футуристов. <...> ...то есть искусственный язык как утопическую философию радикальной непричастности, фиктивного не-присутствия в событии, алиби в бытии» (Махлин 1996: 87–88). Кроме того, постмодернизм тоже подвергается бурной критике. По Махлину, распад в бахтиноведении, вероятно, происходит от отсутствия понимания «взаимной внаходимости как условия диалога» (Махлин 1996: 83).

Сосредоточимся на постмодернистских интерпретациях бахтинской идеи: «Почти все попытки “поместить” Бахтина в культуру XX века смехотворны не потому, что такого места нет, а потому, что принцип видения и описания (понимания) — объектный и овеществленный». Итак, с нашей точки зрения, предложенная Махлиным попытка интерпретации являет собой пример аккуратного и довольно осторожного подхода к идеям Бахтина: «Я позволю себе сделать один, но, как мне кажется, существенный методологический вывод, который вытекает из заявленного подхода. Именно: сегодня необходимо методическое “воздержание от суждения” в отношении всех наиболее популярных и наименее понятых бахтинских понятий и терминов». Однако это относится не к отказу от понятий и терминов Бахтина, а к «переориентации — правда, радикальной, фундаментально архитектурно-архитектонической». Исследователь имеет в виду «методическое ограничение принципа безграничной автономии, которая обозначает конечность, одностороннюю конечность модерна-постмодерна сознания и гуманитарного познания вообще» и замечает: «Сейчас это важнейшая тема наиболее чутких западных (к сожалению, не постсоветских) аналитиков “постсовременности”» (Махлин 1996: 87).

Так в самом сжатом виде можно охарактеризовать ситуацию в сегодняшнем бахтиноведении. Подобно другим исторически развивающимся дисциплинам Нового времени, связанным с именами великих мыслителей, изучение

творчества Бахтина успешно занимает свое место в науке<sup>18</sup>. Но в том, что касается актуальности бахтинских идей, необходим более тщательный анализ, поскольку любой науке как отдельной дисциплине трудно избежать судьбы «экспоната в музее», в котором она может сохранить себя, потеряв собственную значимость.

#### 4. Культура как совокупность условий/взаимоотношений

Не приходится и говорить, что «воздержание от суждения», т. е. «методическое ограничение принципа безграничной автономии» в исследовании бахтинской идеи, будет весьма небесполезным. Действительно, в наше пост-модернистское время было и будет нужно это воздержанное отношение к текстам Бахтина. Как уже справедливо согласились многие исследователи, вредные последствия в «индустрии Бахтина» происходили во многом из-за неограниченного применения его категорий и понятий почти ко всем областям наук.

Однако мы не готовы допустить всестороннее обобщение этого вывода, поскольку обобщение, как правило, имеет тенденцию оставаться в отвлеченно-универсальном измерении. Тщательное чтение текстов и методичное воздержание от необдуманного расширения категорий и понятий безусловно вещь замечательная. Но, как писал сам Бахтин, скрытые смыслы и ценности в культурных явлениях всегда заперты в ожидании «внезапных», будущих обнаружений, которые наделяют их новыми смыслами и ценностями. (Это, как кажется, доказывает и биография Бахтина.) Таково понятие «большое время» у Бахтина. Рассматривая литературу как неотрывную часть культуры, он пишет: «Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности. <...> Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. <...> Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» (Бахтин 1979: 331).

Смыслы и ценности, укорененные в определенном творчестве (либо в литературе, либо в искусстве, либо в архитектуре), всегда зависят от конкретных историко-социальных условий, т. е. от данного хронотопа. Следовательно, невозможна «сущность» смысла, подобная чистой Идеи в платонизме. То, что

<sup>18</sup> Ср.: «Печально, но факт: в течение последнего десятилетия произошла канонизация Бахтина в качестве философского и методологического знамени русского — и не только русского — “духовного” литературоведения. <...> Диалогизм превращается в формулу русского логоцентризма» (Липовецкий 2006: 7–8).

существует в историческом мире, представляет собой просто «определенный» смысл в «определенных» условиях. Говоря о культурных явлениях, нужно вести речь не о сущности явления, а об условиях его существования. Если мы попытаемся найти сущность как Идею, то лишь встретимся с абсолютным предметом веры, об основах которой любые споры бесполезны. Он будет именоваться Бог, Первый двигатель, Субстанция и т. д., только с прописной буквы и без любых конкретных условий. Очевидно, что эта вера в безусловное составляла немалую часть истории философии и религии человечества.

Это «Неспрашиваемое» имеет неизменное, абсолютное значение за пределами историко-социальных условий, которые способствуют рождению и развитию «определенного» смысла и ценности, и потому не относится к «мышлению как жителю творчеству» в нашем контексте. Конкретные историко-культурные условия не что иное, как катализатор или стимул, которые освещают замкнутый смысл и актуализируют его в действительности. Поэтому «условие», отличное от сущности как Идеи, представляет собой «спрашиваемое». Важнейшее здесь то, что одно условие в качестве условия своего осуществления всегда сопровождается другими условиями. Оно вновь и вновь становится обусловленным другими условиями. Одним словом, условие как таковое не пребывает самостоятельно, как Бог, Субстанция и т. п. Вопрос не в сущности условия, а в «условии условия», т. е. в поисках цепи условий; по выражению М. Фуко, это — «генеалогия условий». Дело в том, что смысл и ценность все время проявляются в определенных условиях.

В принципе Бахтин уже имел дело с проблемами смысла и ценности в действительности, рассматривая связь идеологии со знаками: «Всякий идеологический продукт является не только частью действительности — природной и социальной — как физическое тело, орудие производства или продукт потребления, но, кроме того, в отличие от перечисленных явлений, отражает и преломляет другую, вне его находящуюся действительность. Все идеологическое обладает значением: оно представляет, изображает, замещает нечто вне его находящееся, т. е. является знаком. Где нет знака — там нет и идеологии» (Бахтин 1998: 302).

При этом знак не обозначает просто вещь как таковую. Скорее, он, осуществившись со смыслом и ценностью, будет заключен в определенных условиях: «Знак не просто существует как часть действительности, но отражает и преломляет другую действительность, поэтому-то он может исказить эту действительность или быть верным ей, воспринимать ее под определенным углом зрения и т. п. Ко всякому знаку приложимы критерии идеологической оценки (ложь, истина, правильность, справедливость, добро и пр.). Область идеологии совпадает с областью знаков. Между ними можно поставить знак равенства. Где знак — там и идеология. Всему идеологическому принадлежит знаковое значение» (Марксизм и философия языка. С. 303–304).

Итак, идеология и знаки обусловлены взаимоотношениями между ними. В связи с этим условие, определяющее смысл и ценность, являет собой это «вза-

имоотношение». Иными словами, оно, с одной стороны, замкнуто на потенциальном уровне в ожидании будущего осуществления, с другой — жизненно и актуально в наличной действительности и не предвидит будущего забвения. В любом случае необходимо рассматривать оба аспекта условия / взаимоотношения — и потенциальный, и актуальный. Следует заметить, что первый аспект имеет исключительную смысловую важность, поскольку благодаря ему возникает возможность творческого мышления как жизнотворчества, бегства от механического закона причинности Нового времени.

Можно ли называть такого рода совокупность условий (взаимоотношений) «культурой»? Если да, то культура состоит не только из видимого, овеянного, осознанного измерения, но и из измерения невидимого, абстрактного, бессознательного. В этом отношении культура не может не определяться как всеобъемлющее понятие, которое выходит далеко за пределы нашего «общего чувства» (здорового смысла). Конечно, дело не в том, обладает ли культура некой универсальностью, а в том, в каких условиях она существует.

Замечание Бахтина о культуре справедливо указывает на этот принцип: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. <...> Но и культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе как нечто готовое, вполне завершённое и безвозвратно ушедшее, умершее. Идеи Шпенглера о замкнутых и завершённых культурных мирах до сих пор оказывают большое влияние на историков и литературоведов. Но эти идеи нуждаются в существенных коррективах. Шпенглер представлял себе культуру эпохи как замкнутый круг. Но единство определенной культуры — это открытое единство. <...> Культура не создается из мертвых элементов, ведь даже простой кирпич, как мы уже говорили, в руках строителя что-то выражает своей формой. Поэтому новые открытия материальных носителей смысла вносят коррективы в наши смысловые концепции и могут даже потребовать их существенной перестройки» (Бахтин 1979: 332–334).

Как возможна эта «существенная перестройка» культуры? В каких условиях и каким образом возможно ее воспроизвести? Можно ли называть заново получившую актуальность культуру возрождением устаревшей? Или, что скорее, мы должны считать это созданием совсем другой, новой культуры? И в конечном итоге открывает ли все возобновляющееся (в том числе бахтиноведение) новые измерения в истории культуры? Ведь на каждом новом этапе это происходит в новых условиях, при новых взаимоотношениях, или, можно сказать, в новом хронотопе.

## 5. Динамика культуры как (де)конструирующая сила

Итак, наше рассуждение посвящено проблемам культуры как совокупности условий или взаимоотношений в работах Бахтина. Как уже упоминалось,

в центре бахтинской идеи находится размышление о культуре, хотя он, по-видимому, обращался к этой теме только в косвенном виде. Например, одна из его главных культурологических работ - «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1965) - посвящена проблемам культуры весьма отдаленного времени. Другие работы Бахтина вообще связаны исключительно с литературными проблемами (конечно, литература при этом остается важнейшей частью культуры), кроме так называемой философской эстетики раннего периода. По этой причине в большинстве исследований ТФР в той или иной мере толкуется не столько как культурологическая работа, сколько как завуалированная политическая аллюзия на сталинское время. Разумеется, такое толкование небезосновательно.

На деле Бахтин не отвечает на вопрос, что такое культура. Ни в одной части работы «Творчество Франсуа Рабле...» он не стремится определить сущность культуры или ее Идею<sup>19</sup>. Культура, о которой идет речь, представляет собой лишь определенные «модальности» в определенных «условиях». Бахтин говорит не о всеобщности или универсальности культуры, а о народной смеховой культуре Средневековья и Ренессанса. Поэтому определенная модальность культуры, т. е. обусловленная культура, и является основным предметом исследования в этой книге.

Но культура, которую изучает Бахтин, не является неизменным, абсолютно устойчивым монолитом, хотя она и скована цепями определенных условий. Иными словами, она находится в неподвижных обстоятельствах в качестве последствия данных условий, но одновременно также движется в новые обстоятельства, идущие на смену прежним. Следовательно, народная культура, описываемая Бахтиным, определяется только как нечто бесформенное, аморфное, постоянно изменяющееся, почти чудовищное с точки зрения современного здравого смысла. В силу этой изменяемой природы культура у Бахтина не может быть уловлена формально-логическими понятиями и категориями. Естественно, что в «Творчестве Франсуа Рабле...» не представлены никакие современные культурологические теории, дающие четкое определение культуры<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> «После появления трудов Бахтина уже трудно изучать средневековую культуру, оставаясь на прежних позициях. Но все же приходится признать, что Бахтин скорее привлекал наше внимание к проблеме народной культуры средних веков, чем решил ее. Ибо остается не вполне ясным место народной культуры в общем контексте культуры той эпохи, ее воздействие на официальную культуру, равно как и воздействие на нее этой последней» (Гуревич 1981: 273).

<sup>20</sup> По А. Молю, к 1960-м годам (уже 40 лет назад!) существовали приблизительно 250 различных определений культуры (Моль 1973: 35). Одно из таких определений находим в последнем философском энциклопедическом словаре: «Культура — первоначально обработка и уход за землей (*лат. agricultura*), с тем чтобы сделать ее пригодной для удовлетворения человеческих потребностей, чтобы она могла служить человеку. <...> ...в широком смысле культура есть совокупность проявлений жизни, достижений и творчества народа или группы народов» (Губский 2006: 229).

Вслед за Бахтиным такое познание культуры вовлекает нас в проблематику ее динамики, в частности во всесторонний анализ источников и начал основополагающей силы культуры. Сила эта, непостижимая формальной логикой Нового времени<sup>21</sup>, действительно является первопричиной, которая конструирует культуру в определенном виде, в то же время подвергает ее радикальной деконструкции и, наконец, превращает в нечто совсем другое и новое. Здесь мы должны оговориться, что данное проявление этой силы преобладает во всех ее динамических измерениях. Способность культуры к переходу и коренным трансформациям выходит далеко за пределы сегодняшнего определения. В сущности, культура — это самопревосходящая сила, т. е. сила, обладающая способностью выходить за пределы самой себя. Истинный источник и начало культуры есть становящаяся сила, которая заставляет культуру кардинально изменяться, пребывать в движении. Становящаяся сила — вот главный ключ, который мы будем использовать в данной работе.

Согласно Бахтину, в кажущейся мертвой культуре прошлого присутствуют различные возможности, ожидающие нового обнаружения и оживления. Хотя они неясно осознаны в то время, на деле они принадлежат к творческому созданию нового. Культура всегда является тем, что заново создается, а не тем, что обнаруживается вновь, ибо новое создание (обнаружение) сопровождается внеаходимыми моментами, т. е. внешними по отношению к нему элементами. Понятие «внеаходимость» Бахтина также основывается на таком понимании: «Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это внеаходимость понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять. <...> В области культуры внеаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур» (Бахтин 1979: 334–335).

Нам нужно соединить мышление Бахтина с другим, гетерогенным (скажем, постмодернистским) видением, чтобы вывести это «творческое понимание». И это понимание в определенной мере (но несколько парадоксально) совпадает с подходом Махлина, который собирается осторожно ограничивать территорию бахтиноведения как дисциплины: «Сплошь и рядом современный или постсовременный человек и исследователь исходит из готовой и завершенной “картины мира” — даже там, где старается преодолеть принцип “репрезен-

<sup>21</sup> В нашем контексте «Новое время», или «модерн», конечно, представляет собой время господства над природой физических и механических принципов. В это время определяющим для любого мировоззрения становится закон причинности Ньютона.

тации». Между тем задача состоит в том, чтобы не строить, как прежде, “новый мир”, но и не быть паразитом квазинаучной объективности, а приобщить и приобщиться незавершенному бытию-событию со своего собственного исторического места» (Махлин 1996: 87)<sup>22</sup>.

Можно сослаться на точку зрения М. Фуко, согласно которой сила подлинного мышления проявляется посредством прерывных рядов (Фуко 2004). Кроме того, наш интерес к мышлению Бахтина не состоит в объяснении его идеи с точки зрения ее эволюционного развития<sup>23</sup>. Скорее, мы обращаем большое внимание на поиски (впрочем, и творение) собственной динамики культуры: «Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных)» (Бахтин 1979: 335). Следует сказать, что наш обостренный интерес к мышлению Бахтина, точнее к динамике культуры, связан не столько с проблемами интерпретации текстов Бахтина, сколько с тематикой его взаимодействия с иными способами мышления. И, хотя наши вопросы будут «серьезные и подлинные», наши способы изучения не ограничатся пределами, в которых уже устоялась «правильная» мера интерпретации.

Как отмечают Ж. Делез и Ф. Гваттари, «философия (в довольно широком смысле «мышления» — Ч. С. Ч.) — это искусство формировать, изобретать, изготавливать концепты» (Делез и Гваттари: 1998: 11). Поэтому, на наш взгляд, не только введение новых концептов, но и употребление их в иных контекстах (по терминологии Делеза — «мышление сериациями») часто рождает более плодотворный план мышления, благодаря которому можно открыть новое поле жизнетворчества. Именно этого мы и надеемся достичь в дальнейшем времени.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С. (ред.) 1992. *М. М. Бахтин как философ*. М.  
 Аверинцев С. С. 1993. Бахтин и русское отношение к смеху // *От мифа к литературе*. М.: РГГУ.  
 Баевский В. 1995. Образ М. Бахтина // *Бахтинология: Исследования, переводы, публикации*. СПб.: Алетейя.  
 Бахтин М. М. 1979. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство.

<sup>22</sup> Отношение Махлина к постмодернизму не так благоприятно: «Я в самом сжатом виде остановлюсь на следующих моментах: <...> 3) условия невозможности диалога с Бахтиным в границах “постмодерна”» (Махлин 1986: 83).

<sup>23</sup> Конечно, бессмысленно претендовать на единый и единственно верный образ мыслителя, ибо сила подлинного мышления проявляется только в соединении разнообразных, разнородных мыслительных векторов одной личности или, чаще всего, разных личностей. Именно поэтому для нашей работы не будут иметь особого значения популярные в науке споры, связанные с проблемами авторства Бахтина. Подлинное достоинство его мышления проистекает не из силы личности Бахтина, а из силы резонанса между бахтинскими идеями. С нашей точки зрения, сила мышления является коллективной.



- Библер В. С. 1991. *Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры*. М.: Гнозис.
- Богатырева Е. А. 1996. *Драмы диалогизма: М. М. Бахтин и художественная культура XX века*. М.
- Бонецкая Н. К. 1985. Проблема авторства в трудах М.М. Бахтина // *Studia Slavica Hung.* Т. 31.
- Бонецкая Н. К. 1993. М. М. Бахтин и традиции русской философии // *Вопросы философии*, № 1.
- Бонецкая Н. К. 1995. Эстетика М. Бахтина как логика формы // *Бахтинология: исследования, переводы, публикации*. СПб.: Алетейя.
- Бонецкая Н. К. 1998. Бахтин глазами метафизика // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*, № 1.
- Гаспаров М. Л. 1997. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // *Избранные труды*. Т. 2. М.: Языки славянских культур.
- Губский Е. Ф. (ред.) 2006. *Философский энциклопедический словарь*. М.
- Гуревич А. Я. 1981. *Проблемы средневековой народной культуры*. М.: Искусство.
- Делез Ж., Гваттари Ф. 1998. *Что такое философия?* СПб.: Алетейя.
- Живов В. М. 2002. *Разыскания в области истории и предьстории русской культуры*. М.: Языки славянской культуры.
- Иванов Вяч. Вс. 2001. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // *Михаил Бахтин: pro et contra*. Т. 1. СПб.: РХГИ.
- Кожин В. В. 1995. Книга, вокруг которой не умолкают споры // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*, № 4.
- Липовецкий М., Сандомирская И. 2006. Как не «завершить» Бахтина? // *Новое литературное обозрение*, № 79.
- Лосев А. Ф. 1978. *Эстетика Возрождения*. М.: Мысль.
- Махлин В. 1996. Лицом к лицу: программа М. М. Бахтина в архитектонике бытия-события XX века // *Вопросы литературы*, № 3.
- Моль А. 1973. *Социодинамика культуры*. М.
- Морсон Г. С. 1991. Бахтин и наше настоящее // *Бахтинский сборник*. Т. II. М.
- Осовский О. Е. 1997. *Диалог в большом времени: литературная концепция М. М. Бахтина*. Саранск.
- Эмерсон К. 1995. Против закономерности: Соловьев, Шестов, поздний Толстой, ранний Бахтин // *Бахтинология: Исследования, переводы, публикации*. СПб.: Алетейя.
- Clark K., Holquist M. 1984. *Mikhail Bakhtin*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Emerson C. 1997. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press.
- Falconer R. 1997. Introduction. In: *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*. Sheffield Academic Press.
- Todorov Tz. 1984. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. University of Minnesota Press.
- Wall A. 1998. A broken thinker. In: *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 97, No 3/4.

ВАЛЕРИЙ ГРЕЧКО

## ОТ ОППОЗИЦИИ К ДИАЛОГУ: РАЗВИТИЕ ПРИНЦИПА ДУАЛЬНОСТИ В СЕМИОТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ЮРИЯ ЛОТМАНА

### Введение

Круг тем, входивших в сферу научных интересов Юрия Лотмана (1922–1993), отличался необычайной широтой. Чтобы в этом убедиться, достаточно лишь бросить беглый взгляд на список его научных трудов: в нем представлены работы по русской и западноевропейской литературе, живописи, театру и кино, рассматриваются проблемы философии, семиотики, кибернетики и биологии, а временные рамки охватывают период от древних цивилизаций до конца XX века. Однако при всем разнообразии творческого наследия Лотмана нельзя не заметить определенных предпочтений, которые касаются не столько тематики, сколько общего методологического подхода и видения изучаемых явлений. Рассматривая саму научную деятельность Лотмана как некий культурный феномен, можно говорить об определенных константах и «структурных инвариантах», которые отчетливо просматриваются в его научных исследованиях.

Одной из таких инвариантных идей, без сомнения, является принцип дихотомичности, дуальности. Этот принцип, согласно которому семиотические процессы культуры находят свое проявление как минимум в двух принципиально различных формах, проходит красной нитью через множество работ Лотмана. Достаточно вспомнить в этой связи лишь такие типичные начала названий его статей, как «О двух типах...», «Об оппозиции...», «Роль дуальных моделей...» и т. д. Ниже мы рассмотрим лотмановскую модель коммуникации и на ее примере покажем, как дихотомический принцип, лежащий в ее основе, последовательно развивался и подвергался трансформациям на каждом этапе творчества ученого.

### Этапы развития дуальной модели коммуникации

Одно из наиболее ранних представлений дуальности семиотических процессов у Лотмана мы находим в его статье «О проблеме значений во вторичных моделирующих системах» (Лотман 1965). В этой статье ученый описывает два принципиально различных типа семиотических систем, каждый из которых

характеризуется определенным способом образования значений. В системах первого типа значения образуются путем «внешней перекодировки», т. е. элементы одной системы связываются с элементами, лежащими вне данной системы (как это происходит в языке, где система понятий ставится в соответствие с комплексами фонем, образуя слова). В семиотических системах другого типа значения образуются путем «внутренней перекодировки», суть которой состоит в том, что значения элементов системы выражаются через отношения других элементов внутри той же самой системы (как это происходит, например, в алгебраических уравнениях).

Хотя в этой статье Лотмана понятие «коммуникация» практически не употребляется, в ней уже содержатся основные положения развитой им в дальнейшем дуальной модели коммуникации. Наличие двух типов семиотических систем, в которых процесс семиозиса протекает принципиально различным образом, понимание проблемы значения как проблемы перекодировки, а также указание на то, что информационная ценность перекодировки тем больше, чем более различаются участвующие в процессе перекодировки системы между собой<sup>1</sup> — все это составляет основу коммуникативных моделей, представленных Лотманом в последующие годы.

Однако нельзя не заметить и отличий между этой ранней и более поздними моделями. Во-первых, различные типы семиотических систем представлены здесь как взаимоисключающие, а не функционирующие одновременно. Вопрос о семиотическом взаимодействии между ними и возникающем при этом креативном потенциале на этом этапе еще не ставится. Во-вторых, различия касаются сферы применения этих моделей. На начальном этапе внимание Лотмана было сосредоточено прежде всего на уровне анализа текста; вся область культуры, а также когнитивные процессы индивидуального сознания оставались в этот период в общем за рамками рассмотрения. Таким образом, эта ранняя модель носит тот же ориентированный на текст и несколько формально-статичный характер, который был характерен и для других работ Лотмана и тартуско-московской школы 1960-х годов<sup>2</sup>.

Идея дуальности семиотических процессов, лежащая в основе лотмановской модели коммуникации, находит свое дальнейшее развитие в начале 1970-х годов. В шестом номере тартуских «Трудов по знаковым системам»,

появившемся в 1973 году, были опубликованы сразу две статьи, имеющие в этом смысле фундаментальное значение.

В статье «Миф — имя — культура» (написана Лотманом совместно с Борисом Успенским) принцип дуальности был распространен на область сознания. Наряду с подробной характеристикой «мифологического» и «немифологического» (дескриптивного) типов сознания в статье было выделено два момента, которые заняли важное место в модели коммуникации Лотмана. Речь идет, во-первых, о гетерогенности сознания, т. е. об одновременном наличии в нем как минимум двух механизмов, которые принципиально отличаются друг от друга по типу семиозиса. Во-вторых, в статье развивается идея о неполной переводимости, которая рассматривается как важнейший конструктивный принцип сознания. Как отмечают авторы, «гетерогенность является исконным свойством человеческого сознания, для механизма которого существенно необходимо наличие хотя бы двух не до конца взаимопереводимых систем» (Лотман; Успенский 1973: 292).

В другой статье, появившейся в том же номере журнала под названием «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (Лотман 1973), дуальная модель коммуникации распространяется уже на всю область культуры. Лотман исходит из информационно-теоретического понимания культуры, которую он в одной из своих более ранних работ определяет как «совокупность всей ненаследственной информации, способов ее передачи и хранения» (Лотман 1970: 5–6). При этом, как на уровне индивидуального сознания, так и на уровне коллективного сознания культуры в целом Лотман различает два принципиально различных типа коммуникации: обмен информацией между разными участниками (передача информации осуществляется по каналу «Я — ОН») и случай автокоммуникации, при котором информация передается внутри одного сознания по каналу «Я — Я» (что обнаруживает однозначные параллели с упомянутым выше противопоставлением между внешней и внутренней перекодировкой). Известная схема коммуникации Романа Jakobson (1960), расширяется Лотманом таким образом, что она теперь соответствует дуальному принципу организации культуры. Как подчеркивает Лотман, «в механизме культуры коммуникация осуществляется как минимум по двум, устроенным различным образом, каналам» (цит. по Лотман 1992: 76).

Пожалуй, наиболее разработанный вид лотмановская концепция дуальности семиотических процессов приобретает в работах конца 1970-х — начала 1980-х годов. Отметим здесь статью «Феномен культуры» (Лотман 1978), в которой наряду с указанными выше характеристиками вводятся еще два момента, а именно проблема порождения новых, креативных текстов и вопрос о параллелях между коммуникацией в системе культуры и индивидуальном сознании. При этом Лотман проводит ясные аналогии между гетерогенностью семиотических механизмов культуры и различиями в строении полушарий головного мозга.

<sup>1</sup> См., например, следующий пассаж: «...чем дальше отстоят взаимоуравняемые в процессе перекодировки структуры друг от друга, чем отличнее их природа, тем содержательнее будет сам акт переключения из одной системы в другую» (Лотман 1965: 25).

<sup>2</sup> Данную оценку разделяют и сами представители тартуско-московской школы. Так, Борис Успенский в своем ретроспективном обзоре развития тартуской семиотики характеризует 1960-е годы как период поиска новых путей и констатирует, что в то время школа находилась под знаком структурной лингвистики с ее преимущественным вниманием к тексту и подчеркиванием формальных моментов анализа (Успенский 1994: 274–275).

Эти два момента получают дальнейшее развитие в статье «Мозг — текст — культура — искусственный интеллект» (Лотман 1981). В ней Лотман подробно рассматривает креативный аспект коммуникации, процесс возникновения «новых» текстов. Обобщая и развивая намеченные в его более ранних работах идеи, Лотман постулирует «структурное и функциональное подобие» между индивидуальным сознанием, креативным текстом и культурой. Это подобие позволяет Лотману выделить общие принципы организации «интеллектуального устройства», т. е. механизма, способного генерировать новые тексты: такое устройство «состоит из двух (или более) интегрированных структур, принципиально разным способом моделирующих внележащую реальность» (цит. по Лотман 1992: 29). Порождение новых текстов становится возможным в процессе условно-адекватного («нетривиального») перевода, который обогащает исходный текст за счет привнесения в него внесистемных элементов, которых не было в тексте-источнике.

Существенным моментом данной статьи Лотмана также является введение в схему коммуникации третьей составляющей — посредника между двумя различным образом структурированными системами, которую он называет «блок нетривиального перевода» и характеризует как «двуязычное устройство с жесткими правилами эквивалентностей между языками» (Ibid.: 27). Мы еще вернемся к вопросу об этой опосредующей структуре в связи с интересными параллелями, которые лотмановская теория порождения новых текстов обнаруживает с исследованиями креативности, ведущимися в последнее время в нейронауках.

Обращение к данным нейрональных исследований явно чувствуется и в последующих работах Лотмана. В частности, эта линия получает свое наиболее полное развитие в 16-м номере «Трудов по знаковым системам» (1983 г.), в котором наряду со статьями по семиотике культуры представлены работы исследователей в области когнитивных и нейронаук. В них делается смелая попытка связать семиотические исследования с данными, полученными в результате экспериментальных исследований работы мозговых полушарий.

В статье под характерным названием «Асимметрия и диалог» (Лотман 1983) ученый проводит далеко идущие параллели между коммуникативными механизмами культуры и диалогом полушарий мозга, хотя он и оговаривает, что подобные аналогии имеют условный характер<sup>3</sup>. Тем не менее, Лотман делает вывод, что «в свете новых экспериментальных данных [...] идея культуры как двухканальной (минимально) структуры, связывающей разноструктурные семиотические генераторы, получает нейро-топографический фундамент» (Лотман 1983: 25). В латерализации функций мозговых полушарий и возника-

<sup>3</sup> См., например, следующее замечание: «Со всей решительностью следует подчеркнуть, что понятия “право-” и “левополушарности” применительно к материалу культуры употребляются нами крайне условно, и их следует принимать как бы взятыми в кавычки» (Лотман 1983: 21).

ющей на ее основе коммуникативной асимметрии Лотман видит теперь также решение проблемы возникновения новых, креативных текстов, которая его уже давно занимала: «Состояние, именуемое вдохновением, равно как и некоторые другие психологические аффекты, свойственные творческому мышлению и творческой деятельности, возможно, связаны с целенаправленной дестабилизацией полушарной активности» (Ibid.: 20).

Таким образом, мы видим, что за 20 лет своего развития дуальная модель коммуникации Лотмана прошла через ряд этапов и претерпела существенную эволюцию. Однако, несмотря на все изменения, на каждом этапе она сохраняла основную идею, согласно которой семиотические процессы находят свое проявление в двух принципиально различных формах. Так, с одной стороны, в типичных для поздних работ Лотмана формулировках, в которых речь идет о различных типах сознания или конкурирующих между собой полушариях мозга, «из которых одно ориентировано на предельную десемантизацию и свободную игру знаками, а другое — на столь же крайнюю их семантизацию, сцепление с внешней реальностью» (Лотман 1983: 21), нельзя не заметить очевидное сходство с концепцией внутренней и внешней перекодировки, высказанной ученым уже в начале 1960-х годов. С другой стороны, за более чем 20 лет развития модель включила в себя массу новых аспектов, существенно расширила область своего применения и приобрела динамический характер. Если в начале 1960-х годов она, в основном, оставалась ограничена текстуальным уровнем, то впоследствии Лотман распространяет сферу ее применения на область мыслительных процессов и культуры в целом. Статичная модель, в которой два различных кода противостоят друг другу в бинарной оппозиции, дополняется динамическим аспектом, который предполагает постоянное взаимодействие между ними по диалогическому принципу. Кроме того, указанные Лотманом аналогии, которые обнаруживает данная модель с функционированием человеческого мозга, придали ей солидное естественнонаучное обоснование.

### Основные принципы дуальной модели

При внимательном рассмотрении лотмановской дуальной модели коммуникации можно заметить ряд важных, более или менее имплицитных предпосылок, которые лежат в ее основе. Важную задачу исследования представляет собой выделение этих предпосылок и выяснение того значения, которое они могут иметь для изучения культуры.

Одна из импликаций этой модели — принципиальная важность неправильности, отклонения от нормы в механизме коммуникации культуры. С точки зрения Лотмана, правильный текст, безошибочный перевод не создают условий для порождения новой информации. Отсутствие выходящих за рамки «нормы» внесистемных элементов, представляющих собой структурный резерв системы, тормозит динамику семиотических процессов. Эта динамика еще более замедляется с созданием нормативных грамматик и самоописаний

культуры. Данное положение проводится в работах Лотмана в самых разных формах, например, когда он говорит о диалектической взаимосвязи между кодом и сообщением, подчеркивает важность случайного или противопоставляет динамичную периферию заостренному центру.

Здесь можно отметить, что сама эта идея о внутренней слабости и бесплодности догматического нормообразующего «центра» очень стара, только она, пожалуй, слишком редко звучала в европейском контексте — чаще она встречается у великих мыслителей Востока. Как говорил Лао-Цзы, «Твердое и крепкое — то, что гибнет. Нежное и слабое — то, что начинает жить. [...] Слабые побеждают сильных, мягкое преодолевает твердое. Это знают все, но люди не могут это осуществлять» (цит. по: Лао-Цзы 1972: 76, 78). Кстати, не случайно, что эпиграфом к своей статье «Динамическая модель семиотической системы» (Лотман 1978а), посвященной рассмотрению динамического соотношения центра и периферии, Лотман выбирает цитату из рукописей восточных гностиков Наг-Хаммади: «Покажи мне камень, который строители отбросили! Он — краеугольный камень».

Тесно связанным с этим положением является утверждение, что для успешной коммуникации необходимо наличие «другого», т. е. некой системы, функционирующей по другим законам, но, тем не менее, дающей возможность обмена разнотипными сообщениями — выражаясь по иному, диалога. Лотман видит в динамическом напряжении, возникающем в процессе диалога, конститутивный момент любого «смыслопорождающего механизма» (будь то индивидуальное сознание или культура как целое). Непременным условием функционирования такого механизма является наличие, а в определенных случаях даже специальное конструирование «другого»: «Любое сознание моделирует себе “другого”, собеседника, включенного в систему понимания-непонимания, коммуникативного сотрудничества-борьбы. [...] диалог есть сведение двух к одному и раздвоение единого» (Лотман 1984: 4). Эта установка на «другого», обращенность на партнера по диалогу заставляет нас, конечно же, вспомнить о бахтинской «диалогичности» и о работах таких религиозных мыслителей, как, например, Алексей Ухтомский, с его концепцией подчеркнутого внимания к «другому» (сам Ухтомский употребляет выражение «доминанта на Собеседника» — см. Ухтомский 1997).

Следующим важным моментом является положение о принципиальной разнородности самих семиотических систем — будь то отдельные тексты, индивидуальное сознание или культура в целом. Важно подчеркнуть, что речь здесь идет не просто о возможности существования различным образом структурированных образований, но об их одновременном присутствии в рамках одной семиотической системы. Каждая из составляющих семиотическую систему подсистем (которых у Лотмана обычно две) является одновременно замкнутым в себе целым, но в то же время представляет собой и часть более сложной системы. Так как эти подсистемы находятся в состоянии динамической асимметрии, порой может возникать иллюзия, что какая-либо из подсистем,

доминирующая в данный момент, является единственной. Однако, согласно Лотману, нельзя забывать, что в каждой системе присутствует и ее противоположность — латентная составляющая, которая во многом определяет внутреннюю динамику системы.

Эта точка зрения ясно показывает существенное отличие лотмановского понимания дуальности от принципа бинарных оппозиций в узко структуралистском смысле. Бинарность базируется на принципе дизъюнкции («или — или») и предполагает выбор одного из элементов оппозиции, что в то же время означает отказ от другого элемента (идеальным случаем подобного противопоставления являются оппозиции различительных признаков в фонологии или выбор между «0» и «1» в компьютерной логике). В противоположность этому, дуальная модель у Лотмана не требует подобного выбора, хотя она также основана на противопоставлении различных членов оппозиции. Наоборот, функционирование системы как целого представляется возможным лишь при условии одновременного наличия и динамического взаимодействия между противоположными членами оппозиции. Таким образом, дуальность понимается Лотманом как отказ от дизъюнктивного принципа «или — или» и переход к более комплексному принципу «и — и».

Следующим важным положением в лотмановской теории коммуникации является наличие «третьего элемента» — посредника между двумя разнотипными подсистемами. Как уже было сказано выше, этот элемент появляется в схеме Лотмана не сразу, а лишь с начала 1980-х годов — вначале под названием «блок нетривиального перевода». Затем идея посредника была сформулирована Лотманом в более общем виде, в частности, в рассуждениях о границе, которую он характеризует как «блок перевода» или «сумма билингвальных переводчиков-фильтров» (см. Лотман 1984а: 8). Таким образом, граница в понимании Лотмана превращается из простой поверхности, оболочки, механически разделяющей двух участников коммуникативного акта, в компоненту со сложной структурой, выполняющую функцию посредника и имеющую решающее значение для осуществления коммуникации.

Здесь можно отметить, что первые два из названных выше положений — а именно о важности периферии и внесистемных элементов, а также о необходимости диалога с «другим» — носят не дескриптивный, описательный, а оценочный, даже несколько предписывающий характер. Они не просто описывают структуру коммуникативной системы, а указывают на то, как должен быть организован оптимальный коммуникативный процесс с точки зрения Лотмана. Критики могли бы справедливо указать на то, что за этими положениями стоит не что иное, как психологические, этические и даже политические установки самого Лотмана, которые были обусловлены частными обстоятельствами его жизни на краю огромной империи и его воспитанием в среде интеллигенции (с ее уважительным отношением к «другому»). Действительно, например, Александров отмечает, что «вполне вероятно, что на его [Лотмана] культурные предпочтения оказало влияние неприятие монологазма, принуждения, риту-

ализации и жестокости, типичных для бывшего Советского Союза» и характеризует лотмановское понимание культуры как «излишне оптимистичное» (Alexandrov 2000: 358–359)<sup>4</sup>.

В отличие от обоих вышеназванных пунктов, положения о гетерогенности (точнее — дуальности) семиотических систем и о роли билингвальных посредников-переводчиков являются менее умозрительными и связанными с идеологией. Эти положения характеризуют важнейшие компоненты самой коммуникативной системы и могут поэтому быть обоснованы эмпирически. Действительно, в последнее время данная модель получила поддержку из неожиданного источника — из области нейронауки. Модель коммуникации и порождения новых текстов, разрабатываемая Лотманом с начала 1960-х годов, обнаружила интересные параллели с открытиями, которые были сделаны при исследовании функциональной асимметрии полушарий головного мозга. Выделяемые Лотманом оппозиции между внутренней и внешней перекодировкой, мифологическим и немифологическим сознанием, иконическим и вербальным принципами обработки информации находят довольно прямые соответствия в различии когнитивных стилей правого и левого полушарий. Более того, лотмановская теория порождения новых текстов, в которой важная роль отводится билингвальному посреднику («блоку нетривиального перевода»), имеет много общего со взглядами, высказываемыми в последнее время в нейрональных исследованиях креативности. В частности, в теории креативности, выдвинутой одним из пионеров исследования мозговой асимметрии Джозефом Богеном (Joseph Bogen), креативность также объясняется динамикой коммуникативных процессов между правым и левым полушариями мозга. Роль центрального регулятора и координатора в этой теории отводится мозолистому телу (Corpus Callosum) — пограничному образованию, связывающему два мозговых полушария и обеспечивающему обмен информацией между ними (см., напр., J. Bogen; G. Bogen 1988 и 1999). Таким образом, эти аспекты лотмановской модели коммуникации получают в последнее время солидный экспериментально обоснованный фундамент в естественных науках.

### Заключение

Как мы видели, принцип дуальности, являющийся одной из основ научного мышления Лотмана, претерпел в ходе своего развития значительные изменения и трансформации. Если в ранних работах Лотмана этот принцип понимается в духе классических для структурализма бинарных оппозиций,

<sup>4</sup> Теоретические аспекты вопроса о связи методологической позиции ученого, его «глубинных психологических установок» и «конфигурации прагматических устремлений» рассматриваются в интересной статье Исаака Ревзина (1971). Попытку объяснить специфику и методологическую перспективу всей тартуско-московской школы исходя из тогдашней идеологической ситуации в Советском Союзе предпринял Борис Гаспаров (1989). Как известно, его статья вызвала во многом сдержанную реакцию Лотмана и других представителей школы (см. Лотман 1994; Егоров 1994).

предполагающих выбор одного элемента оппозиции и отказ от другого, то в последующем этот принцип приобретает динамический характер и включает в себя элементы синтеза. На первый план выдвигается не противопоставление, а взаимодействие между противоположными по своей структуре элементами системы. Ключевыми словами для Лотмана становятся не оппозиция, а перевод и диалог, в процессе которых осуществляется коммуникация и порождение новых, креативных текстов в рамках различных семиотических систем.

В развитии своей дуальной модели коммуникации Лотман последовательно проходит уровни текста, индивидуального сознания и культуры в целом. Это оперирование объектами различной природы и различного уровня сложности основывается на еще одном положении, которое имплицитно содержится в модели Лотмана — положении об изоморфизме семиотических систем разных уровней. Все эти уровни представляют собою как бы расширяющиеся концентрические окружности, включающие в себя предыдущие уровни и репродуцирующие принципы их строения на следующую ступень. Так как каждый из этих уровней традиционно является объектом изучения разных наук, то и в работах Лотмана находят свое отражение данные и методы исследования из области лингвистики и искусствоведения, психологии и нейронауки, философии и исследования культуры. Установление параллелей и проведение аналогий, постоянный перевод элементов исследовательского аппарата одной науки на язык других наук составляют (при всех неточностях, которые неизбежно возникают при подобных аналогиях) сильную сторону, fascination научного стиля Лотмана, во многом обеспечивающую его новизну. Таким образом, дуальная теория коммуникации Лотмана сама является хорошим примером той продуктивности и креативного потенциала, которые может дать нетривиальный перевод и диалог между различно устроенными кодами культуры.

### ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров Б. М. 1989. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // *Wiener Slawistischer Almanach*, 23. С. 7–21.
- Егоров Б. Ф. 1994. Полдюжины поправок к научной статье Б. М. Гаспарова // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, М.: Гнозис. С. 304–308.
- Лао-Цзы. 1972. Дао дэ дзин. Перевод: Ян Хин-шун // *Древнекитайская философия*, М.: Мысль.
- Лотман Ю. М. 1965. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // *Труды по знаковым системам*, 2, Тарту. С. 22–37.
- Лотман Ю. М. 1970. *Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы*. Вып. 1, Тарту.
- Лотман Ю. М. 1973. О двух моделях коммуникации в системе культуры // *Труды по знаковым системам*, 6, Тарту. С. 227–243.

- Лотман Ю. М. 1978. Феномен культуры // *Труды по знаковым системам*, 10, Тарту. С. 3–17.
- Лотман Ю. М. 1978а. Динамическая модель семиотической системы // *Труды по знаковым системам*, 10, Тарту. С. 18–33.
- Лотман Ю. М. 1981. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // *Семиотика и информатика*, 1, М.: ВИНТИ. С. 13–17.
- Лотман Ю. М. 1983. Асимметрия и диалог // *Труды по знаковым системам*, 16, Тарту. С. 15–30.
- Лотман Ю. М. 1984. От редакции // *Труды по знаковым системам*, 17, Тарту. С. 3–4.
- Лотман Ю. М. 1984а. О семиосфере // *Труды по знаковым системам*, 17, Тарту. С. 5–23.
- Лотман Ю. М. 1992. *Избранные статьи: В 3 т.* Т. 1. Таллинн: Александра.
- Лотман Ю. М. 1994. Зимние заметки о летних школах // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, М.: Гнозис. С. 295–298.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. 1973. Миф — имя — культура // *Труды по знаковым системам*, 6, Тарту. С. 282–303.
- Ревзин И. И. 1971. Субъективная позиция исследователя в семиотике // *Труды по знаковым системам*, 5, Тарту. С. 334–344.
- Успенский Б. А. 1994. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, М.: Гнозис. С. 265–278.
- Ухтомский А. А. 1997. *Заслуженный собеседник: Этика. Религия. Наука*. Рыбинск: Рыбинское подворье.
- Alexandrov V. 2000. Biology, Semiosis, and Cultural Difference in Lotman's Semiosphere. In: *Comparative Literature*, 52 (4). Pp. 339–362.
- Bogen J., Bogen G. 1988. Creativity and the Corpus Callosum. In: *The Psychiatric Clinics of North America*, 11 (3). Pp. 293–301.
- Bogen J., Bogen G. 1999. Split-Brains: Interhemispheric Exchange in Creativity. In: M. Runco; R. Pritzker (Eds.) *Encyclopedia of Creativity*. Vol. 2. San Diego: Academic Press. Pp. 571–575.
- Jakobson R. 1960. Linguistics and Poetics. In: Th. Sebeok (Eds.) *Style in Language*, Cambridge, Mass.: MIT Press. Pp. 350–377.

## Литература и язык

## К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОВЕСТВОВАНИЯ В «КОТИКЕ ЛЕТАЕВЕ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

### 1.

Цель настоящей статьи — представить одну из точек зрения на проблему повествования в орнаментальной прозе Андрея Белого.

Одна из самых ярких особенностей творчества Андрея Белого, несомненно, состоит в чрезвычайной стилизации прозаических произведений. Ряд критиков и исследователей отмечают выдающееся использование им таких литературных приемов, как подчинение прозы поэтическому ритму, повтор лейтмотивов и звуков, преувеличение метафор и образов, нагромождение эпитетов и т. д. Эти приемы у Белого так бросаются в глаза, что внимание читателей невольно фокусируется на стилистике, а не содержании произведения.

Текст романа Белого, написанный с помощью перечисленных выше приемов, является своего рода скоплением автономных метафор и образов, где слова расположены в соответствии с имманентным стилистическим правилом, независимо от сюжета. У Белого сюжет настолько отрывочный, что не может играть главную роль в построении текста романа. Именно поэтому повествование становится смутным и сумбурным.

Как можно охарактеризовать субъект запутанного повествования в романе Белого? Бахтин утверждает, что повествование «Серебряного голубя» ведется от лица гоголевского рассказчика, отчасти заимствованного у Достоевского. По мнению Бахтина, у рассказчика этого произведения «нет настоящего положения, он не может занять определенную позицию» и «у него сумбурная точка зрения на происходящее, срывы, неровности» (Бахтин 2000: 329) Бахтин называет такой тип рассказчика «шутником» или «сплетником», который оказывается «потерявшимся интеллигентом». Представленная Бахтиным характеристика субъекта повествования убедительно объясняет причину отрывочности сюжета, но не проливает свет на проблему стиля. Бахтин, в общем, подчеркивает преимущества Гоголя и Достоевского в традиции русской художественной прозы XIX–XX веков, но проза XX века в стилистическом отношении все-таки отличается от прозы XIX века орнаментальностью и изо-

бразительностью, хотя у нескольких ведущих писателей XX века, в том числе и Белого, наблюдаются некоторые заимствования фразеологии и приемов изображения у предшественников.

Кроме того, не похоже, что рассказчик, ведущий повествование в остальных произведениях Белого, особенно в поздних романах, обладает некой личностью. Правда, в «Серебряном голубе» можно допустить существование такого рассказчика, хоть и в не явном, смутном виде. Но уже в «Петербурге» структура повествования сильно усложнена и запутана, так что трудно предположить, что повествование ведется от лица единого субъекта. И дело даже не в том, что рассказчик изменяет свою позицию или точку зрения на происходящее, а происходит какое-то неестественное чередование мест действия в повествовании. Даже если наблюдается гоголевское отклонение и гипербола в тексте романа Белого, они служат лишь подражанием или пародией на авторскую мимику Гоголя. Как бы то ни было, предположить последовательный образ рассказчика в романе Белого не представляется возможным.

Но текст представлен нам как цельное художественное произведение, несмотря на всю его отрывочность. В таком случае, в нем, быть может, сохраняется некое организующее начало, которое существенно отличается от обыкновенной повествовательной структуры. Следовательно, для того, чтобы постигнуть структуру романов Белого, необходимо утвердить перспективу на основании анализа текста конкретного произведения. В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть проблемы повествования в произведении «Котик Летаев», обращая внимание на взаимоотношение между становлением образа «Я» и стилистическими чертами повествования.

## 2.

Повесть «Котик Летаев» была написана в течение 1915–1916 годов в Швейцарии и опубликована впервые по частям в сборнике «Скифы» № 1 в 1917 году и в № 2 того же сборника в 1918 году с подзаголовком «Первая часть романа “Моя жизнь”». Как известно, в ней изображено детство самого автора. В этом смысле ее можно назвать автобиографическим произведением, но вот структура повествования здесь является совсем не автобиографической.

В этой повести мы наблюдаем два типа повествования, иначе говоря, один и тот же предмет описан двумя различными способами — предметным, объективным повествованием и беспредметным повествованием, наполненным необычными словосочетаниями, неясными метафорами и звуковой инструментальной. Ряд исследователей, опираясь на автобиографическую схематизацию повествования, объясняет это явление чередованием двух точек зрения: точки зрения взрослого «Я» — автора, вспоминающего свое детство, и точки зрения детского «Я» — героя<sup>1</sup>. В то же время некоторые из них проницательно

<sup>1</sup> См.: Николина 2005: 58–60, 63; Alexandrov 1985: 156; Anschuetz 1976: 345; Elsworth 1983: 120. Эти авторы обращают свой интерес к антропософской основе образования героя,

отмечают необыкновенную множественность и неоднородность образа «Я» в «Котике Летаеве». Действительно ли возможно размотать чрезвычайно запутанный клубок повествования этой повести и разделить его на нити, на две манеры речи с соответственно различных точек зрения?

Вспомним о том, что сам автор не подразумевал автобиографическую форму. В ноябре 1915 года в письме Иванову-Разумнику о замысле «Котика Летаева» он писал: «приходится черпать материал, разумеется, из своей жизни, но не биографически» (Белый; Иванов-Разумник 1998: 57). Автор не задумывал эту повесть как автобиографическую, так что она не должна обладать соответствующей структурой. Бахтин называет эту повесть «биографией, понятой вне обычных биографических рамок» и отмечает, что «этой особенностью обусловлены другие черты произведения» (Бахтин 2000: 334). Поскольку «Котик Летаев» написан вне биографических рамок, то автобиографическая схематизация повествования здесь вряд ли применялась, а значит своеобразие стиля повествования должно толковаться иначе. Кроме того, образ «Я» в этой повести также не обладает типичным биографическим характером. Но все-таки повествование ведется от лица «Я». Итак, рассмотрим сначала, из чего складывается образ «Я» в этом произведении.

«Я» — герой этой повести — младенец-ребенок, которого зовут Котик Летаев. В «Котике Летаеве» образ этого «Я» обладает трансформирующимся характером. Повсюду в тексте подчеркивается множественность, разнообразность и неоднородность этого «Я». В «Котике Летаеве» все вещи и персонажи изображаются в становлении, на котором отражается становление сознания ребенка:

Я стал жить в пребывании, в с\_т\_а\_в\_ш\_е\_м (как я ранее жил в становлении); в нем держу нить событий; не все еще стало мне; многое установится на мгновение; и потом — утечет.

Так с\_т\_а\_н\_о\_в\_и\_т\_с\_я мне тетя Дотя; с\_т\_а\_н\_о\_в\_и\_т\_с\_я папа; устанавливается; и уже — протечет: станет паром. (Белый 1997: 48)

Тему становления мира Белый выражает, как известно, противопоставлением двух полярных мотивов: сформировавшегося «строя» и формирующегося в данный момент «роя»<sup>2</sup>. «Рой» — это мотив текучести мира, «строй» — стабильности. В «Котике Летаеве» всевозможные вещи и лица попадают в этот

а не поэтической области произведения. Антропософия, несомненно, оказывает заметное влияние на творчество Белого, особенно в период после «Петербурга», но мы здесь не имеем возможности рассмотреть такую обширную тему.

<sup>2</sup> Мотивы «рой» и «строй» впервые подробно рассмотрел В. Шкловский в статье «Орнаментальная проза». Он дал этим мотивам следующие определения:

Объективно «рой» — это ряд метафор, «строй» — это предмет, лежащий в ряду, закрепленном фабулой.

Субъективно «рой» — становление мира, «строй» — мир ставший. «Рой» всегда дается прежде «строя» (Шкловский 1929: 216).



становящийся между «роем» и «строем» мир и сами бесконечно пребывают в процессе становления. У них у всех сохраняется текучесть образа.

Становление мира является не однонаправленным переходом от «роя» к «строю», а двусторонним, много раз повторяющимся движением. Например, тетя Дотя возникает из «звукохода» рояля (переход от «роя» до «строю»), а молодой человек, учащийся у отца Котика, превращается в отвлеченный образ буквы «икс» (переход от «строю» до «роя»), а потом превращается еще и в другие существа — собаку, дерево.

Граница между двумя началами легко преодолевается. Когда ребенок скашивает глаза, то вещи сливаются друг с другом, потеряв собственную предметность. Согласно Шкловскому, скашивание глаз — это «снятие вещей с места, разрушение строя, переход, возвращение в рой» (Шкловский 1929: 218). Эпизод скашивания глаз повторяется три раза:

По утрам из кровати, бывало, смотрю: на узоры стоящего шкапчика; я умею *скашивать глазки* (смотреть себе в носик); узоры, бывало, снимаются с мест: прилипают мне к носу линии деревянных волокон двумя темнородными пятнами перепиленных суков; и мне кажется: две фигуры склонились своими неясными ликами, как два Мавра, — из разлетевшихся складок: над маленьким мальчиком; пальчиком трогаю их; но легко и воздушно сквозь лики проходит мой пальчик; моргну — (Белый 1997: 55) [здесь и далее курсив мой — Т. М.]

Из кровати смотрю: на букетцы обой; я умею *скашивать глазки*; и стены, бывало, снимаются: перелетают на носик; легко и воздушно сквозь стены проходит мой пальчик; ах, туда бы головку; но — непроглядные стены! — моргну: перелетают на место. (Белый 1997: 63)

По утрам из кровати смотрю: на букетцы обой.

Я умею *скашивать глазки* (смотреть себе в носик): и уж стены, бывало, снимаются — прилипают мне к носу; пальчиком протыкаю я их: легко и воздушно сквозь стены проходит мой пальчик; туда бы просунуть головку: стена непроглядна. (Белый 1997: 98)

Таким образом, и вещи и лица непрерывно трансформируются в мире «Котика Летаева», и само «Я» не является исключением. Оно, так же как и остальные персонажи, постепенно проходит несколько фаз становления, на протяжении всей повести нередко переходя границу между «строем» и «роем». «Я» в этой повести — изменчивый образ, который формируется в становящемся мире.

Становление образа «Я» изображается до его рождения:

В то далекое время «Я» не было... —

— Было хилое тело; (Белый 1997: 28)

Из этого отрывка становится ясно, что образ «Я» не обязательно совпадает с ребенком по имени Котик Летаев. Текучесть образа «Я» выражается также

в необыкновенном употреблении местоимений. На него указывают самые различные местоимения: я, «я», ты, не-я и другие:

Первое *«т\_ы — е\_с\_и»* схватывает меня безобразными бредами;

и —

— какими-то

стародавними, знакомыми искони: невыразимости, небывалости лежания сознания в теле, ощущение математически точное, что *ты — и ты, и не ты*, а... какое-то набухание в никуда и ничто, которое все равно не осилить,

и —

— «Что это?»...

Так бы я стусил словом неизреченность восстания моей младенческой жизни:—

— боль сидения в органах;

ощущения были ужасны; и — беспредметны; тем не менее — стародавни: исконно знакомы: —

— не было разделения на «Я» и «н\_е — Я», не было ни пространства, ни времени... (Белый 1997: 27)

Это самое начало вступительной части первой главы повести. Речь идет о возникновении жизни младенца, но здесь не употребляется местоимение «я». Вместо него на младенца указывает местоимение «ты». Здесь также наблюдается несовпадение местоимения с предметом. Местоимения не могут отразить предел объектов (ты — и ты, и не ты / не было разделения на «Я» и «не — Я»). Такое несовпадение и неопределенность объекта в других местах подчеркивается при указании на героя с помощью вариаций написания местоимения «я» (Я, «Я», я, «я», «не-я», «не я») и имени собственного (Кот Летаев):

Это кажется мне ненормальным: и — странный мир поднимается во мне — из меня: набегает во мне — на меня самого. —

— Как же так?

Кто тут «Я»? Я — не я: я — не Котик Летаев! — (Белый 1997: 100)

Мне казалось: —

— ничего внутри: все во мне — все во вне: проросло, излилось — существует, танцует и кружится; «я» — «не-я»: все, что было мне мною когда-то, — теперь —

— безголовое, проседает во мрак; (Белый 1997: 144)

Сидит безголовое тело; сложило оно мертвеневшие ручки на креслице; сидит себе — так себе, вне себя; и — само по себе: —

— вот оно: Кот Летаев.

Где «я»? И — как так? —

— И почему это так, что у него: «не я» — «я»?

(Белый 1997: 144)

Ни местоимение первого лица, ни имя собственное не может служить прочным обозначением героя. Образ «Я» относится к различным местоиме-

ниям: я, не-я, ты. Но он имеет отношение к ним только временно. Все установившиеся отношения и совпадения между ними в какой-то момент подойдут к концу, ибо образ «Я» непрерывно трансформируется в бесконечном становлении. Таким образом, в «Котике Летаеве» образ «Я» не обладает никакой определенной личностью. А значит, это «Я» не может служить, в автобиографическом смысле, ни автором, ни героем.

## 3.

Попробуем теперь установить позицию повествования и выявить функцию «Я» в повествовательном плане, рассматривая геометрическую характеристику этого образа. В «Котике Летаеве», как и в других романах Белого, встречаются различные геометрические изображения. Геометрические фигуры служат не только манерой изображения предметов, но также структурным принципом построения самого текста произведений. Главной геометрической фигурой в «Котике Летаеве» является, согласно Янечку (Janecsek 1976: 357), расширяющаяся спираль. В самом деле, становление образа «Я» описывается как восхождение по расширяющейся спирали, ведущей «Я» к его распятию на кресте в эпилоге произведения:

Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир — лестница расширений моих; по ступеням ее я восхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к крестным мукам моим; на вершине ее — ждет распятие; (Белый 1997: 154)

В процитированном отрывке спираль относится к расширению сознания «Я», а также к временному и пространственному расширению повествовательной сферы. Однако здесь появляется еще одна геометрическая фигура, которая тоже имеет тесную связь с повествовательной структурой «Котика Летаева». Это «распятие» на кресте.

Крест, иначе говоря, пересечение двух линий, играет значительную роль в становлении образа «Я», хотя эта геометрическая фигура проявляется в тексте не так отчетливо, как спираль. В своем влиянии на становление образа «Я» пересечение линий описывается в следующем месте:

Мне не нравились разговоры: о воспитанье ребенка; *пересекались на мне тут две линии (линия папы и мамы): пересечение линий есть точка; математической точкою становился от этого я: я — немел; все — сжималось; и — уходило в невнятицу; говорить — не умел и придумывал, что бы такое сказать; и оттого-то я скрыл свои взгляды... до очень позднего возраста; оттого-то и в гимназии я прослыл «дурачком»; для домашних же был я «Котеником», — хорошеньким мальчиком... в платице, становящимся на к\_а\_р\_а\_ч\_к\_и: повилать им всем хвостиком. (Белый 1997: 118)*

Крест состоит из двух линий — линии папы и линии мамы, а сын «становился математической точкою». Особенное внимание следует уделить тому,

что здесь использованы глаголы, обозначающие то или иное речевое действие: «неметь»<sup>3</sup>, «говорить», «сказать». Следовательно, фигура из двух линий, пересекающихся в «математической точке», имеет некоторую связь с повествовательной функцией. «Я» ищет свое средство повествования именно здесь, в этой «математической точке». В отношении этого стоит упомянуть еще о том, что та же самая фигура встречается также в прологе романа «Петербург» и там она тоже связана с повествованием:

Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается — на картах: *в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкою в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он — есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр. (Белый 2004: 10)*

Здесь изображается «математической точкой» город Петербург. Из этой точки — из города Петербурга — вытекают потоки слов книгами и циркулярами. «Математическая точка» в «Котике Летаеве» состоит из двух линий, а в «Петербурге» она окружена двумя кружками. Но на самом деле две схемы оказываются одинаковыми, ведь обе схемы являются траекторией спирального движения, нарисованной на плоской поверхности.

Что касается «математической точки» в «Котике Летаеве», две линии, которые пересекаются в данной точке, принадлежат отцу и матери. Родители ребенка противопоставляются друг другу. Это противопоставление является одним вариантом антиномии «роя» и «строя». Отец стоит на стороне «строя», а мать — на стороне «роя» (Janecsek 1974: 154–155). Таким образом, здесь пересекается линия «роя» с линией «строя», и образ «Я» стоит в точке, на которой пересекаются «рой» и «строй».

В отношении геометрических фигур, к «рою» относятся круговые фигуры с включением шара, а к «строю» — фигуры с прямыми линиями. Следовательно, над образом «Я» пересекаются прямая и кривая линии.

Белый трактует спираль как пересечение прямой и кривой линий в своей статье «Линия, круг, спираль — символизма»<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> По мнению Белого, немота как «негодное средство» служит одной из специфических форм речи в романе, о чем он пишет в «Записках чудака» (Белый 1997: 304–305).

<sup>4</sup> Эта статья с еще одной статьей Белого («Круговое движение») на ту же тему об исторических моделях человеческой культуры была написана в 1912 г. одновременно с «Петербургом». В романе наблюдается тематическое совпадение с двумя статьями (Maguire; Malmstad 1987, Шталь 2008). В своей статье Белый моделирует мистическое мировоззрение геометрическими образами под влиянием Р. Штейнера (Шталь 2008: 467, Шталь 2011: 619). Между тем, толкование спирали как синтезирующей линию и круг фигуры встречается уже в ранних работах Белого. См.: «Символизм как миропонимание» (1903) (Белый 2012: 180) и «Возврат. III симфония» (1905) (Белый 1905: 82–83).

Спираль исходит из точки; л\_и\_н\_и\_я ее, крутятся вокруг линии, проведенной из точки, бегают на расширяющихся к\_р\_у\_г\_а\_х: спираль — к\_р\_у\_г\_о\_л\_и\_н\_и\_я; (Белый 1912: 17)

С другой точки зрения спираль выглядит концентрическими кругами:

Теперь станем спереди на нас бегущей спирали. Мы увидим к\_р\_у\_г\_с\_т\_о\_ч\_к\_о\_ю\_п\_о\_с\_р\_е\_д\_и\_н\_е; в точке — сжатая линия эволюции; окружность же нарисована ближе лежащими к нам спиральными поворотами; в этой окружности только есть одно место, где линия воображена; спираль не вовсе замыкает окружность; но в спирали есть и окружность — окружность воображаемая. (Белый 1912: 17–18)

Таким образом, и в «Петербурге», и в «Котике Летаеве» повествование возникает из «математической точки», которая находится в центре спирали. В «Котике Летаеве» спираль состоит из прямой линии «строя» и кривой линии «роя». Но как пересекаются две линии в тексте этой повести? Для того, чтобы постигнуть взаимоотношение «роя» и «строя» в «Котике Летаеве», рассмотрим теперь, как определил «рой» и «строй» сам автор в повести:

Первое мои миги — рой; и «рой, рой, — все роится» — первая моя философия; в роях я роился; (Белый 1997: 49)

Этот строй мне знаком; противопоставлен он р\_о\_ю; с\_т\_р\_о\_й оковывал р\_о\_й; с\_т\_р\_о\_й — твердыня в бесстройце; все остальное — т\_е\_ч\_е\_т, как например... дети Ветвиковы: притекают откуда-то к нам — колесить и дразнить. (Белый 1997: 59)

Ребенок воспринимает мир сначала «роем», а потом этот «рой» оказывается в оковах «строя». «Рой» и «строй» не только противопоставлены, но «строй» включает в себя «рой». Такое отношение «строя» к «рою» намекает и на псевдоморфологическое строение слова «строй»: «ст-рой» содержит в себе «рой» как составную часть. Вспоминая детскую игру, Белый в другой работе использует подобную пару противопоставленных мотивов для объяснения функции символа:

вспоминаю себя в одной из игр; желая отразить существо состояния сознания (напуг), я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю ее в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет, я прохожу мимо пунцового пятна и восклицаю про себя: «НЕЧТО БАГРОВОЕ»; «НЕЧТО» — переживанье; багровое пятно — форма выражения; то и другое, вместе взятые, символ (в символизации); «НЕЧТО» неопознано; крышка картонки — внешний предмет, не имеющий отношения к «НЕЧТО»; он же, видоизмененный тенями (багровое пятно) итог слияния ТОГО (безобразного) и ЭТОГО (предметного) в то, что ни ТО и ни ЭТО, но ТРЕТЬЕ; символ — это третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотичное состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира); оба мира не действительны; есть ТРЕТИЙ мир; (Белый 1982: 7–8)

Здесь Белый извлекает безобразное «ТО» из предметного «ЭТО» и диалектически создает «ТРЕТЬЕ», сливая безобразность с предметностью. Это «ТРЕТЬЕ» он называет «символом»<sup>5</sup>. Недаром и здесь он использует пару слов, состоящих из общего набора букв: «ТО» и «Э-ТО». «ТО» совпадает с «роем», а «ЭТО» — со «строем» в «Котике Летаеве». Следовательно, «математическая точка» в «Котике Летаеве», в которой пересекаются линии «роя» и «строя», должна быть местом, где возникает символ. И если крест, на котором распят «Я», и спираль, по которой расширяется образ «Я», создаются диалектическим пересечением «роя» со «строем», то сам образ «Я» служит «ТРЕТЬИМ» в «Котике Летаеве». Кроме того, в предисловии к этой повести появляется еще одна схема-пересечение, которая подводит нас к выводу, что сам текст произведения был создан пересечением прямой линии «строя» и кривой линии «роя»:

Здесь на *крутосекущей черте*, — в прошлое я бросаю немые и долгие взоры... Мне — тридцать пять лет: самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство; я с разорванным мозгом смотрю, как дымятся мне клубы событий; как бегут они вспять... (Белый 1997: 24)

Место, из которого бросает взоры в прошлое 35-летний поэт, является тем самым местом, где воскресает память о детстве, суть, фабула «Котика Летаева». Это место находится «на крутосекущей черте». Словосочетание «крутосекущая черта» напоминает нам об одном геометрическом термине — «секущей линии». «Секущая линия» — это «прямая линия, пересекающая кривую в двух или более точках». Таким образом, пересечение прямой и кривой линий появляется в самом начале рассматриваемой повести. Текст «Котика Летаева» построен на основе спирали, которая состоит из пересечения прямой линии «строя» и кривой линии «роя». В центре же этой спирали стоит «Я» в виде «математической точки». Это и есть искомая схема повествовательной структуры. Какое же средство повествования нашел «Я» в «математической точке»? И какое влияние имеет противопоставление «роя» и «строя» в его повествовании?

#### 4.

Как уже было отмечено, особенность «Котика Летаева» состоит в дуализме повествования. Он выражается в двух типах повествования — безобразном и предметном. Или, другими словами, в проявлении в повествовательном плане двух противоположных начал — предметного «строя» и безобразного «роя». Повествование в этом произведении ведется при помощи двух типов речи — речи «роя» и речи «строя». Их отличие проявляется в разных наборах изобразительных средств. Речь «роя» изображает происходящее звуком, а речь «строя» излагает буквой. Сначала рассмотрим, как речь «роя» изображает все звуками и какую роль играет «Я» в этом типе повествования:

<sup>5</sup> Интересно, что здесь символ создан игрой зрения, подобно скашиванию глаз в «Котике Летаеве».

«Р\_у\_п\_р\_е\_х\_т\_ы», —

— это вот... как —

— жизнь во мне звука; но жизнь звука

во мне — не моя: принадлежит она миру звука, который во мне опускается: мной играть, как бы... клавишем; переживши тот звук, пережил я его не в себе, а в существе страны звука, в которую был приподнят — не вовсе, а до открытой возможности (двери!) подсмотреть звуковую квартиру со всеми домашними принадлежностями комнат звука; я их не успел рассмотреть; и по образу и подобию копии комнат в моем впечатлении тотчас же сфантазировал: образ; и этот образ себе начинаю рассказывать я; и рассказик мой — сказочка. (Белый 1997: 112)

В данном отрывке объясняется, как ведется повествование речью «роя». Здесь «Я», подобно музыкальному инструменту, издает звук своим телом. Издавать телом звук, опустившийся извне — это манера изображения с помощью речи «роя». Речь «роя» не излагает предметной действительности, а рассказывает «сказочку», возникшую во впечатлении ребенка. Поэтому повествование речью «роя» обладает беспредметными и непостижимыми чертами.

А речь «строая» ведет повествование научными словами без звука, чтобы объективно изложить происходящее. Беззвучным словам учит ребенка его отец:

Он меня обещает учить: он дарит мне букварик: —

— букварик — не шарик: —

— катается шарик; букварик откроешь — беззвучно пурпурится буква: наука... —

— без звука! (Белый 1997: 139)

Средством речи «строая» служит буква. Речь «строая» состоит из научных слов, которые выучивает ребенок из «букварика», подаренного отцом-математиком со стороны «строая».

Таким образом, один тип повествования, который объективно передает происходящее, принадлежит научной речи «строая», а другой тип с отвлеченными выражениями и непостижимыми фразами — музыкальной речи «роя».

Как доказывает воспоминание Белого о детской игре на тени, мотив «строая» обозначает повседневную предметность мира, в котором мы живем. Внутри этого мира существует и иной мир — мир «роя». Отношение между речами «строая» и «роя» можно описать точно так же. Речь «строая» — это обыденная речь как коммуникативное средство. Внутри этой речи Белый создает иную речь — речь «роя», увеличив функцию звучания слов. Речь «роя» приобрела творческую силу по причине увеличения смысловой нагрузки звучания, зато потеряла семантическую точность повествования. В такой ситуации речь «строая» дополняет ее конкретной предметностью. В этом смысле «строй окоывает рой», «строй» дополняет «рой» твердой предметностью. Речь «роя»,

пожалуй, можно иначе назвать «словом-образом», а речь «строая» — «словом-термином» на основании толкования о становлении слов в статье Белого «Магия слов» (Белый 2010: 320). Без речи «роя» — повествование бледнеет, а без речи «строая» — невозможно аккуратно передать точный смысл слова читателям. Следуя этой логике, речь «строая» и речь «роя», дополняя друг друга, способствуют смене фаз повествования. Таким образом, дуализм повествования в «Котике Летаев» подразумевает взаимодействие и переплетение двух противоположных мотивов — «строая» и «роя»<sup>6</sup>.

## 5.

Особенность повествования в «Котике Летаев» обусловлена своеобразной характеристикой повествовательного субъекта — «Я». В этой повести образ «Я» совсем не обладает автобиографическим характером, несмотря на то, что ее фабула основывается на личных детских переживаниях автора. В «Котике Летаев», в отличие от типичных произведений этого жанра, например, «Детства» Льва Толстого, отсутствует автобиографическая модель повествования. Детская жизнь у Толстого дана в конкретном биографическом контексте и описана с определенной точки зрения вспоминающего писателя. У Белого жизнь младенца представлена бессвязными отрывками, а вспоминающий поэт бросает лишь «немые взоры» в прошлое. Он не может стать повествователем. Зато повествование ведет младенческое «Я» — непрерывно становящийся и, в следствии этого, ни с чем не совпадающий образ.

Текст «Котика Летаева» представляет собой спираль-крест — фигуру, созданную пересечением прямой линии «строая» с кривой линией «роя». Образ «Я», как носителя повествования, стоит именно на таком пересечении, неоднократно переходя из «строая» в «рой» и обратно в течение своего становления: он то издает звук речи «роя» своим телом, то описывает предметы с помощью букв речи «строая». Взаимодействие двух речей придает повествованию дуализм и делает его запутанным. Кроме того, это «Я», восходя по расширяющейся спирали в своем становлении, расширяет временную и пространственную сферу своего повествования. Так устроен механизм повествования «Котика Летаева».

В речи «строая» каждое слово непосредственно указывает на свой предмет. А в речи «роя» предметы указаны косвенно через образ или метафору. При указании на предмет речь «строая» идет по прямой линии, а речи «роя» — по кривой. Один и тот же предмет описывается этими двумя разными речами. В результате этого получилось повторное, иначе говоря, спиральное повествование. Эти линии повествования исходят из одной точки. Поэтому «Я» становится

<sup>6</sup> Ю. М. Лотман различает два типа языка в творчестве Белого: поэтическое косноязычие «пророка» и метаязык научных терминов «истолкователя». Он считает, что «в определенные моменты взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности» (Лотман 1988: 438).

«математической точкой». Но что имеется в виду под прилагательным «математический»?

В «Петербурге» «математическую точку» определяют как «точку, не имеющую измерения» (Белый 2004: 10). С другой стороны, в «Котике Летаеве», как мы уже указывали выше, слово «математически» употребляют для изображения возникновения младенческой жизни: «ощущение *математически* точное, что ты — и ты, и не ты» (Белый 1997: 27). Здесь «математически» передает распад идентификации. Слушаясь родителей, противоречащих друг другу в воспитании сына, ребенок разрывается и становится «математической точкой».<sup>7</sup> Таким образом, «математическая точка» не имеет ни измерения, ни идентичности. Под словом «математический» Белый выражает безличность повествования.

Повествование у Белого лишается личности. Безличность повествования характеризует его прозу. Так обезличивание повествования встречается и в ранних рассказах Белого. Например, заглавие рассказа «Адам. Записки» снабжено следующим примечанием автора:

Записи найдены в сумасшедшем доме; по наведенным справкам, один из нервнобольных лечебницы доктора Халдина, обладая склонностью к литературной деятельности, записал исповедь своего недавно умершего друга, страдавшего круговым помешательством, свободно обработав исповедь в литературной форме. (Белый 1995: 282)

Исповедь — по существу чисто личную речь — украли у героя и записали, «свободно обработав» от третьего лица. В тексте не сохранился личный тон героя. Слова никому не принадлежат. Так обезличивается повествование рассказа «Адам. Записки».

В литературе XIX века реальность романа обеспечивается личным тоном рассказчика. В этом смысле Белый вполне сумел обновить жанровые основы романа. У Белого, за счет различных приемов в тексте повествования, невозможно выделить одного рассказчика. В «Котике Летаеве» и в следующих за ним прозаических произведениях повествование также обезличивается, несмотря на то, что эти произведения созданы на базе автобиографического материала. Выведа формулу безличного повествования, Белый ввел новую форму в художественную прозу.

<sup>7</sup> Белый пишет в воспоминаниях «Между двух революций» о таком же распаде идентичности от разногласия родителей в воспитании:

«Боренька» до того жил в отказе от себя, что вынужден был года подставлять фабрику «паиньки» — отцу, «ребенка» — матери, так боявшейся «развития»; косноязычный, немой, перепуганный, выглядывал «Боренька» из «ребенка» и «паиньки»; не то чтобы он не имел жестов: он их переводил на «чужие», утрачивая и жест и язык; (Белый 1990: 11)

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. 2000. *Собрание сочинений*. Т. 2. М.: Русские словари.
- Белый А. 1905. *Возврат. III симфония*. М.: Гриф.
- Белый А. 1912. Линия, круг, спираль — символизма // *Труды и дни*, № 4–5. С. 13–22.
- Белый А. 1982. *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*. Ann Arbor: Ardis.
- Белый А. 1990. *Между двух революций. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 3*. М.: Худож. лит.
- Белый А. 1995. *Собрание сочинений. Серебряный голубь. Рассказы*. М.: Республика.
- Белый А. 1997. *Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака*. М.: Республика.
- Белый А. 2004. *Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом*. Изд 2-е, испр. и доп. СПб.: Наука.
- Белый А. 2010. *Собрание сочинений. Символизм. Книга статей*. М.: Культурная революция; Республика.
- Белый А. 2012. *Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей*. М.: Республика; Дмитрий Сечин.
- Белый А., Иванов-Разумник, Р. 1998. *Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка*. СПб.: Atheneum; Феникс.
- Лотман Ю. М. 1988. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // *Андрей Белый. Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. Сборник*. М.: Советский писатель. С. 437–443.
- Николина Н. А. 2005. Образ «Я» в повести А. Белого «Котик Летаев» // *Русский язык в школе*, № 5. С. 58–64.
- Шкловский В. 1929. *О теории прозы*. М.: Федерация.
- Шталь Х. 2008. «Оккультные письмена» в романе Андрея Белого «Петербург»: заметки к генезису образа «бомбы» // *Андрей Белый в изменяющемся мире*. М.: Наука. С. 465–488.
- Шталь Х. 2011. Спираль или ритмический жест истории: рисунок к «История становления самосознающей души» Андрея Белого // *Миры Андрея Белого*. Белград; М.: Филологический факультет Белградского университета; Государственный музей А. С. Пушкина, Мемориальная квартира Андрея Белого. С. 618–637.
- Alexandrov V. E. 1985. *Andrei Bely, the major symbolist fiction*. Cambridge: Harvard U. P.
- Anschuetz C. 1976. "Recollection as Metaphor in Kotik Letaev", in: *Russian Literature*. Vol. 4, No. 4. Pp. 345–355.
- Elsworth J. D. 1983. *Andrey Bely: A critical study of the novels*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Janecek G. 1974. "An acoustic-Semantic Complex in Belyj's Kotik Letaev", in: *The Slavic and East European Journal*. Vol. 18, No. 2. Pp. 153–159.
- Janecek G. 1976. "The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's Kotik Letaev", in: *Russian Literature*. Vol. 4, No. 4. Pp. 357–364.
- Maguire R. A., Malmstad J. E. 1987. "Petersburg", in: Malmstad John E. (ed.) *Andrey Bely: Spirit of Symbolism*. Ithaca; London: Cornell University Press. Pp. 96–144.

BORA CHUNG

SYNCRETISM IN PASTERNAK'S *DOCTOR ZHIVAGO*

## I. INTRODUCTION

In Book II of Boris Pasternak's *Doctor Zhivago* (Доктор Живаго, 1945–1955) there are two notable scenes where folkloristic spells (заговоры) and magical thinking play an important role. The first is the battle scene in which Iurii Zhivago is involved in a combat situation after witnessing the partisan telephonist's death. Psalm 90 is presented as a protective spell of sorts in this scene. The author gives a comparison of the original text and the folk version, together with Iurii Zhivago's thoughts and impressions on them. The second is the scene where Kubarikha, the resident partisan sorceress, attempts to treat a cow with traditional magical spells so that the cow would produce milk. In this scene Iurii Zhivago again recognizes a historical text that has turned into a magical spell. Zhivago is just a bystander in this situation, but the spell somehow has a magical effect on him and leads to Zhivago's hallucination of Lara.

In both instances written texts of known origin are partly cited and changed to fit the intended magical purposes. There is also animal imagery and symbolism throughout the novel that reflects Slavic folklore or Pasternak's own mythical symbolism based on such tradition. These scenes in *Doctor Zhivago* represent crucial moments in Zhivago's life when he comes to understand death, fate, love and his own desire, with Russian history and Russian culture in the background. Folk beliefs and mythology relate to the topic of spirituality as they reveal the unique worldview of the nation. The use of folk imagery and symbolism in *Doctor Zhivago* expresses the universal human experience in a quintessentially Russian way through a uniquely Russian view of the world.

There is a plethora of research delving into the topic of religion, especially Christianity, in *Doctor Zhivago*. However, not many researchers focus on the folkloristic elements in the novel. This study attempts to interpret the uniquely Russian mixture of religion and magic, history and folklore in *Doctor Zhivago* in order to show how Pasternak represents the universal elements in human life in a particularly Russian way.

## II. THE PSALM AT THE BATTLE

Chapter 4 of Part 11 in Book II begins with the acknowledgment that “according to the International Convention of the Red Cross, military doctors and medics do not have the right to arm themselves and participate in combat.” Before describing the battle scene, the author explains very clearly that Zhivago is drawn into combat against his will, solely in order to defend himself. Zhivago does so while in shock after witnessing the partisan telephonist is shot to death in front of him. He picks up a rifle and intentionally shoots at random mainly towards a dead tree, but inadvertently hits a White soldier. Acting on his trained instinct as a doctor, Zhivago approaches the two fallen soldiers, the partisan telephonist and the White Guard, to examine them. While doing so he finds a piece of paper on each soldier's person with identical contents: Psalm 90.<sup>1</sup> The one on the telephonist seems to have been dictated and written down by someone who is not familiar with Church Slavic:

В псалме говорится: «Живый в помощи Вышнего». В грамотке это стало заглавием заговора: «Живые помощи». Стих псалма: «Не убоишься... от стрелы летящая во дни (днем)» превратился в слова ободрения: «Не бойся стрелы летящей войны». «Яко позна имя мое», — говорит псалом. А грамотка: «Поздно имя мое». «С ним есмь в скорби, изму его...» стало в грамотке «Скоро в зиму его». (Пастернак 1990: 328)

The Psalm says: “He who dwells in the shelter of the Most High.” In the letter it became the title of the spell: “Dwell in the Shelter.” The line in the Psalm that says “You will not fear the terror of night, nor the arrow that flies by day,” turned into words of encouragement: “Do not fear the flying arrows of war.” “For he acknowledges my name” is the line in the Psalm. But in the letter: “Later my name.” “I will be with him in trouble, I will deliver him...” became “Soon will be winter him” in the letter.

The author then explains that “the text from the Psalm was considered miraculous, protecting one from bullets,” and that “soldiers of the Russian Empire in the past used to wear it as a talisman.” Vinogradov, in his 1908 collection of spells and prayers, also includes the aforementioned Psalm 90 in its folk version, or the orally transmitted form. Similarly to what Iurii Zhivago sees above, in the introduction to the compilation and in the footnote to the specific text Vinogradov repeatedly explains that he has reflected the incomprehensible parts as they are dictated and that he has written them down literally (Виноградов 1908: 41–42, 49–50).

Lotman and Uspenskii, in their study of dualistic thinking in Russian culture, explain the particularities of ritualistic speech and singing in Church. According to Lotman and Uspenskii, Russian Church singing (хомовое пение) is meant to be incomprehensible because it is addressed towards Higher Being and not towards human audience. Church service itself is first and foremost for God and not for the human audience. Therefore the objective meaning of words in the human sense does

<sup>1</sup> In the King James Version this is Psalm 91. The English translation of the citations given in this study reflects the difference.

not matter. According to Lotman and Uspenskii, the principal importance of ritualistic speech is achieved at the moment it is sung in the sacred language (Лотман и Успенский 1977: 23). In this sense, it does not matter whether the text of the Psalm in the above passage is correct and comprehensible or not. What is important is the purpose of the text, and the goal may be achieved more effectively if the “sacred language” remains incomprehensible in the human sense. Here the logic of cause and effect, that the very act of keeping a specific text may protect the person keeping it, is by definition closer to magic than religion (Frazer 1998: 24).

The Psalm as a magical protective spell shows a good example of Russian syncretism. “Double faith” (двоеверие) is usually defined as the “preservation of pagan beliefs and rituals along with Christian ones” (Живов 2002: 306). However, Irving Anellis, in his study of Russian spirituality, suggests a third part in the dichotomy: a middle ground or “the synthetic double faith of the ancients, in which pagan context occurs with Orthodox structures” (Anellis 1984: 1). In the above passage, part of the Scripture is being used as a protective spell. And judging by the mistakes that the author points out, neither the person dictating it nor the person writing it down seems to understand the full meaning of the original text. So in this way religiosity is lost and only the “pagan” or superstitious function of magical protection remains.

The same text found on the White Guard is hanging from the same chain with a cross and a medallion and is kept inside a locket (футлярчик) of sorts. Unlike the telephonist's, the White Guard's text of Psalm 90 is printed in its full length and is in the original Church Slavic with correct orthography. What shocks Zhivago is the fact that the two soldiers from either side of war have the same prayer, one that is believed to protect soldiers in combat, and yet both are apparently dead. The irony of the situation goes further when the White Guard, Serezha Rantsevich, suddenly moans and moves. Zhivago duly treats him and then releases him, “although he [Rantsevich] did not hide that he would return to Kolchak's division and would continue to fight the Reds.”

Many scholars point out the Christian influence or the religious elements in *Doctor Zhivago* but seem to gloss over the remnants of uniquely Russian “double faith” that are so saliently depicted in the work. Among the Christian elements, most often discussed is the 17<sup>th</sup> section of the book: the poems of Iurii Zhivago. Researchers tend to focus especially on the religious reference from “Hamlet” (Гамлет), the first of Iurii Zhivago's poems, as well as on poems № 18, “The Star of Nativity” (Рождественская звезда), № 23 and 24 titled “Magdalene” (Магдалина) and the last poem, № 25 titled “The Garden of Gethsemane” (Гетсиманский сад). Based on the Christian motifs of these works, researchers have debated whether Zhivago is a “Christ-like figure” or simply an “apostle” and whether the fundamental meaning that *Doctor Zhivago* conveys is essentially religious (de Mallac 1973: 360). In relation to this topic researchers have also delved into the author's religious and cultural background, declaring that Pasternak was a Christian (Moreau and Wagner 1970: 237) or emphasizing that his Jewish cultural heritage was as equally important as the Russian Orthodox influence (de Mallac 1973: 364–367).

In the above passage, however, the depiction of the “folk use” of the Psalm, or the representation of it as a magical spell of sorts, seems to defy all these religious interpretations. The Psalm as a religious text is turned into magic and then reduced to pure superstition that has no power whatsoever on reality. Of the two soldiers who have the text on their persons, one dies and one lives. The one who survives is the one with the correct text in full length and wearing it with a cross. Such description only further emphasizes the superstitious aspect. Religious texts are by principle not meant to be used as talismans that have immediate supernatural powers for concrete use in real life, as one is reminded in *The Third Commandment*.

Here the author puts the immediate and existential matter of life and death in the foreground, pushing the political question of the Reds and Whites and the socio-historical question of civil war to the background. For this reason Irene Masing-Delic defines *Doctor Zhivago* as a “religious-philosophical novel,” using the word “religious” in a more general sense. Masing-Delic, in her discussion of this very scene, contends that Iurii Zhivago is a “soldier” in the Fedorovian sense: the one fighting for life against death. According to Masing-Delic, with this basic understanding, *Doctor Zhivago* should be read as a symbolist novel and that “every episode in this episodic novel is symbolic to the smallest details.” And at the center of this symbolism, according to Masing-Delic, lies the religious philosophy of Nikolai Fedorov: that the “common cause” of humankind is not to kill each other but to fight death, and even to “kill death,” borrowing the Fedorovian expression (Masic-Delic 1981:300–305).

Masing-Delic's interpretation is very useful when trying to see *Doctor Zhivago* as an organic whole, encompassing all the seemingly contradictory elements in the novel. What is important is to understand that the symbols and motifs in this novel come from various sources in various contexts. A single keyword, such as “Christianity” or “Jewish background,” will not unilaterally open up all the symbols in this rich and complicated work. The common denominator in these symbols is the Russian-ness they represent. The author very clearly strives to depict Russian life in every part of the Russian society at the time. The characters in this novel include the revolutionist and the philosopher, the workers and the Intelligentsia, the Whites and the Reds, the Jewish minority and the Orthodox Russians, and so forth. As one can see through the depiction of these characters, “Russianness” itself is a rich and complex concept and is manifested accordingly in many different ways. The persistent coexistence of religion and folk beliefs, which are often merged in a uniquely Russian fashion, represents one fundamental aspect of Russianness. A later scene where Zhivago encounters a traditional Russian sorceress (знахарка) will further prove the point of this study that *Doctor Zhivago* is first and foremost about the “Russian soul.”

### III. THE SORCERY AND THE HALLUCINATION

The scene of Kubarikha's sorcery is perhaps one of the most interesting scenes in the novel where magic, history and folklore all come together and lead to Zhivago's own hallucination. Here Kubarikha talks to Agafia, one of the partisan soldiers' wife, and casts a spell on Agafia's milk-less cow, Krasava. Iurii Zhivago recognizes that parts

of Kubarikha's spell come from "some chronicle, Novgorod or Hypatian." Her spell then leads to Zhivago's hallucination, in which he sees Lara:

Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые ее душою тайны. Чужие посещенные города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами, раскатывающимися мотками лент, вываливающимися свертками лент наружу. (Пастернак 1990: 362)

Lara's left shoulder opened up. As a key is inserted into a secret steel door to a secret compartment inside a wardrobe, the twist of a sword opened her shoulder blade. In the depth of the open cavity of the soul one could see the secrets her soul kept. Strange cities she visited, strange streets, strange houses, strange vastness of space that stretched like a tape, rolls of unwinding tape, bundles of tape falling out.

The depiction of Lara's life experience and memories rolling out like tape obviously reminds the reader of film and cinematic devices. Although the image seems modern, the first part of Zhivago's hallucination actually corresponds to a related historical text.<sup>2</sup> On the other hand, the following images of metallic objects, such as those of the key, a steel door and a sword, often appear in traditional Slavic charms and spells. Vladimir Dal', in his book *On Beliefs, Superstitions and Prejudices of the Russian People* (О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа, 1845–1846), gives some recorded examples of Russian or East-Slavic incantations. Dal' seems to believe that "secret" or incomprehensible elements are the core of incantations: in other words, spells are magical because one cannot understand them in plain, everyday language (Даль 1846/2014: 21–22). Thus in Dal's examples, a spell against imprisonment includes the image of three crows flying, bringing three gold keys and three gold locks, then locking "water and rivers and the blue sea."<sup>3</sup> A spell against

<sup>2</sup> According to the *Primary Chronicles*, in 1071 in Rostov region two magicians (волхвы) appeared during a bad harvest. The magicians blamed the local women for crop failure and pointed out which women were holding the crop, which ones honey, which ones the fish and which ones were responsible for fur. The townspeople fell under their spell and began to bring female members of their families to these magicians. The magicians then cut the women's shoulders with a sword and pulled out the said items: grain, fish, honey, fur and so forth. Later it was revealed that the magicians held apocryphal beliefs and were followers of the Antichrist. The townspeople take revenge for the death of their mothers, sisters and daughters. Лихачев, Д. *Памятник литературы древней Руси: Начало русской литературы. XI — начало XII века*. М.: Художественная литература, 1978. С. 187–188.

<sup>3</sup> Встану я благословясь, лягу я перекрестясь, пойду стану благословясь, пойду перекрестясь во чистое поле, во зеленое поморье, погляжу на восточную сторону: с правой, со восточной стороны, летят три врана, три братеника, несут трои золоты ключи, трои золоты замки; - запирали они, замыкали они воды и реки и синие моря, ключи и родники; заперли они, замкнули они раны кровавые, кровь горячую. Как из неба синего дождь не канет, так бы у раба божьего N. N. кровь не канула. Аминь. Даль, С. 23.

firearms end with the words "key in heaven, lock in the sea."<sup>4</sup> A Ukrainian incantation against bone injuries describes the typical image of a blue sea where a white rock floats, and on the white rock there is somebody sitting with "yellow bones" which are "the lion's soul."<sup>5</sup> These examples show that Pasternak is drawing the distinctive images and basic elements in Zhivago's hallucination from spells and incantations that actually exist in Russian and Slavic folklore tradition.

Joseph L. Conrad, in his analysis of Russian incantations, explains that the most common structure of a charm has four parts: Introduction, Exposition, Expulsion and Ratification. According to Conrad, the images of metallic objects, most notably those of lock and key, usually appear in the Ratification part, after the problem is presented in the Exposition part and the spell is cast and/or the negative forces are sent to a different realm in the Expulsion part. The Introduction may be omitted but the Ratification often survives (Conrad 1989: 422–426).

If the part with the lock and key is the conclusion in most charms, one may consider Zhivago's hallucination as ratification, or the psychological approval by a magical authority, of his love towards Lara. Then it is logically understandable that the hallucination leads Zhivago to realize once again how much he loves Lara. The scene that comes directly before Zhivago's hallucination, however, depicts Kubarikha's conversation with Agafia and the casting of spell on Krasava, the cow, for milk. Since this entire sequence does not involve Zhivago, except that he is there to observe, one is left to find the beginning of Kubarikha's spell on him elsewhere. The true beginning of Kubarikha's love spell on Zhivago is in the previous part, in the very end of Chapter 6 of Part 12. Here Kubarikha, believing that she is completely alone, "half-sings and half-speaks" a song that Zhivago has never heard of but can readily understand:

Там затворица укрывается,  
Милая моя, желанная.  
[...]  
Я томлюсь во плену, солдат ратничек,  
Скучно мне солдату на чужбинушке.  
А и вырвусь я из плена горького,  
Вырвусь к ягодке моей красавице.  
(Пастернак 1990: 358)

<sup>4</sup> На море, на окиане, на острове на Буяне, гонит Илья Пророк на колеснице гром со великим дождем: над тучей туча взойдет, молния осядет, гром грянет, дождь польет, порох зальет. Пена изыде и язык костян. Как раба-рабица N. мечется, со младенцем своим не разрезается, так бы у него раба N. бились и томились пули ружейные и всякого огненного орудия. Как от кочета нет яйца, так от ружья нет стрелянья. Ключ в небе, замок в море. Аминь, трижды. Даль. С. 24.

<sup>5</sup> Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Гдесь-недесь на сынему мори лежить камень бильий, на билому камени кто-сь седеть, высижая, из жовтой кости цвиль выкликакая; жовтая кость левов дух; як у льву дух не держитя, то щоб так у жовтой кости раба Божьего N. звих не держався. Миколаю угоднику, скорый помощнику, мисяцю ясный, князю прекрасный, стань мени у помощь, у первый раз, у третий раз. Аминь. Даль. С. 25.



There hides a she-hermit,  
My dear, my desire.  
[...]

I wither in captivity, a soldier-warrior,  
It is lonely for me, a soldier on foreign soil.  
And I will break away from bitter captivity,  
I will break out to go to my beautiful little berry.

Of course Iurii Zhivago has never told Kubarikha about Lara. In the novel, Zhivago mostly observes Kubarikha as a kind of representative of folk traditions and a living relic of the ancient Slavic ways of life. The two characters do not seem to interact directly, but have much in common. The most typical role that a traditional *znakhar* or *znakharka* played and has been playing in Russian folk life is the healer of physical ailments. Russell Zguta, in his well-known study of medicine and witchcraft in pre-Petrine Russia, concludes that in pre-modern Russia medicine was not much different from witchcraft. Zguta explains that the magical healer was usually a woman, although there were male healers or sorcerers as well. As for the kinds of spells these sorcerers cast, Zguta cites L. N. Maikov's compilation of Russian spells to enumerate the kinds of incantations intended for different purposes. According to Zguta, among the 375 incantations in Maikov's collection, 197 incantations, which is more than half, are for various diseases ranging from gynecological problems to rabies (Zguta 1978: 440–446). In this sense Kubarikha's profession is the folkloristic or pre-modern equivalent of Zhivago's as a doctor. And it is described in the novel that medical supplies are dwindling, so that Zhivago is denied medical transport and is left with only quinine, iodine and Glauber's salt. In this situation what Zhivago can do for his patients in reality may not differ much from what Kubarikha has to offer.

In addition, the traditional Russian *znakhar* or *znakharka* is also a healer of animals, the one who reverses evil spells cast by *koldun*, and the one who offers solutions for love problems. Conrad explains in his study that a *koldun* may cast evil spell to typically steal milk from another's cow, while it was the *znakhar*'s or *znakharka*'s job to reverse such spell. Conrad also devotes a separate chapter for love spells: the sorcerer or the sorceress may cast a spell to make someone fall in love with a designated person or, on the contrary, make someone stop loving a certain person. According to Conrad, such love charms often has a full narrative and symbolic imagery to amplify the power (Conrad 1989: 423, 430–433).

In the novel, this is exactly what Kubarikha does: she cures Agafia's cow so that it would produce milk again, counsels Agafia in the process about marital problems, and reminds Zhivago of his love for Lara. And Kubarikha's incantation in the novel quite faithfully follows the traditional formula of magical charm. In the beginning the main character, a "small rabbit" (заюшка) runs in the "white world" (по белу свету). The subject of the incantation going out into or moving towards an open space seems typical in the formulaic beginning of non-religious incantations.<sup>6</sup> The rabbit is scared,

<sup>6</sup> Zguta gives examples of both religious and non-ecclesiastical formulas. Zguta, pp. 446–447.

and begs the rowan tree to hide him from the "evil enemy," the crow. The images of red berries (красны ягоды) and white snow (по белу снѣгу) give a striking color contrast. According to Conrad's explanation, colors such as white and black are introduced to indicate various qualities, e. g., goodness, evil, dark / suspicious / doubtful; red, yellow, gold or blue colors may symbolize attributes such as beautiful, sickly, and rich (Conrad 1989: 426–427). Kubarikha's incantation incorporates all these elements of a traditional spell and tells the story of the timid rabbit, the protagonist, being held captive and breaking out to find his beloved. Using this spell, styled in the quintessentially traditional Russian folk formula, Kubarikha reminds Zhivago of his lost love and foreshadows his future escape and return to Lara.

In the scene where Kubarikha casts a spell on the cow, Pasternak is known to have used Afanasiev's work for reference. However, Kubarikha's incantation in Part 6 is entirely of Pasternak's own creativity (Пастернак 1990: 707). Therefore one must understand that Kubarikha's incantation is not only a characterization of a folkloristic *znakharka* or a historical representation of peasant life during the revolutionary years. It serves an aesthetic and philosophical purpose as part of the creative work that is the novel *Doktor Zhivago*.

Ultimately the scenes of the folkloristic incantation and Zhivago's magical or surreal experience emphasize individual human life over history and society. It may seem like a rather trite literary device, but Kubarikha's magical insight and Zhivago's hallucination and the following re-discovery of love all indicate that it is possible for two individuals to have a truly meaningful, spiritual union in spite of social turmoil or historical events of the times. Susan Layton contends that "Pasternak equates Zhivago and Lara as a unified poetic consciousness and projects the fully human as a kind of personal reciprocity with the universe" (Layton 1979: 196). And this "personal reciprocity with the universe" in the novel is represented in the most uniquely Russian way: in the form of folk magic.

#### IV. HORSES, WOLVES AND MAGPIES

Zhivov, in his study of Russian "double faith," comments that in the Russian village "the priest and the fortune-teller" (поп и ворожей) represented the two centers of spirituality (Живов 2002: 307). Such a description may be applied to the scenes discussed above in *Doctor Zhivago*. In addition, there are animal symbols throughout the novel. Most conspicuous are horses, wolves and magpies, and these animals represent the Russian literary tradition as well as the cultural one.

The role of animal symbolism is summarized quite succinctly in Part 13 of Book II.

«Сороки к снегу», — подумал доктор. В ту же минуту он услышал из-за портьеры:

— Сороки к вестям, — обращалась Сима к Ларе. — К вам гости собираются. Или письмо получите.

Спустя немного снаружи позвонили в дверной колокольчик на проволоке, который незадолго перед тем починил Юрий Андреевич. (Пастернак 1990: 409)

“Magpies mean snow,” thought the doctor. At the same moment he heard from behind the drapes: “magpies mean news,” Sima said to Lara. “Guests are coming your way. Or you will receive a letter.”

After a little while, the doorbell on a wire outside started to ring, which Iurii Andreevich had repaired not long ago.

Just as Sima Tuntseva has predicted, directly after the mention of magpies Zhivago receives a letter from his wife Tonia. In the letter he is informed that his family is being deported from Russia and Tonia and his children are probably going to Paris. Sima Tuntseva is the closest to a holy fool (юродивый) in the town of Varykino who preaches her own version of Orthodoxy. She seems to find it perfectly natural to believe in God, or her own version of it, and to interpret omens and supernatural signs that she sees in the world, such as magpies bringing news or letters. This kind of attitude is another example of “double faith.”

Other animal imagery appears easier to interpret. For example, the image of horse in *Doctor Zhivago* is definitely a positive one. Following the Tolstoian tradition, horses in *Doctor Zhivago* are often presented as a symbol of life or a fresh start, as opposed to trains, the symbol of death and destruction. So when Lara is finally married to Pavel Antipov, after the wedding when the festivities have finally subsided, all of a sudden she sees a horse outside her kitchen window.

По двору хромающими прыжками передвигалась стреноженная лошадь. Она была неизвестно чья и забрела во двор, наверное, по ошибке. Было уже совершенно светло, но еще далеко до восхода солнца. Спящий и как бы совершенно вымерший город тонул в серо-лиловой прохладе раннего часа. Lara закрыла глаза. Бог знает в какую деревенскую глушь и прелесть переносило это отличительное и ни с чем не сравнимое конское кованое переступание. (Пастернак 1990: 100)

Across the courtyard a hobbled horse moved around in a limping jump. It was unclear whose horse it was and she [the horse] probably wandered into the courtyard by mistake. It was already completely light, but far before the sun came up. The sleeping city, as though it had completely died out, sank into the grayish lilac cool of the early hours. Lara closed her eyes. God knows to which countryside depth and enchantment this distinctive and incomparable step of wrought horse hooves took her.

The horse is “hobbled,” meaning its legs are bound for training or other practical purposes. That is why the horse appears to be “limping.”<sup>7</sup> However, although the horse is not entirely free and cannot move in a natural fashion, Lara feels that its steps are “distinctive” and “incomparable.” The horse gives Lara a sense of “country charm,” which she obviously enjoys. The horse also appears as a symbol of good news: in the passage directly following this scene, Lara’s schoolmate Nadia Kologrivova comes to visit.

<sup>7</sup> I express my deepest gratitude to Dr. Valerij Gretchko for his invaluable advice on specific terminology.

There are many other instances where horses are quite literally depicted as a symbol of life. In a later scene during World War I, Iurii Zhivago and Misha Gordon pass by a bombarded village. Houses are destroyed and the only living thing is a riding horse tied to a tree. Later it turns out that the horse belongs to Galliulin, the son of a railway worker and a childhood friend of Pavel Antipov’s. Galliulin unties the horse from the tree and rides away, not knowing that his own father has arrived at the field hospital severely wounded.

Directly after the description of the horse and the officer who takes it, there follows a scene where all the main characters are gathered in one place: Zhivago and his friend Gordon, Lara Gishar and her husband’s friend and brother-in-arms Galliulin. This scene, as the scene of Zhivago’s hallucination did in the discussion above, suggests that there is an inexplicable force that unites or divides people. The author himself comes out to explain as much, and he seems to suggest that socio-historical events do not make up the force of fate itself but function as background or stages where the characters meet or part. And horses and other animals play the role of foreshadowing what kind of characters would meet or part and what kind of positive or negative experiences await them.

While horses represent life, hope and good news, wolves symbolize the opposite: parting and loss. To give an example, Part 14 of Book II begins with the arrival of Komarovskii. At the end of Chapter 8, Iurii Zhivago sees four wolves around Mikulitsyn’s house. In Chapter 9, the image of wolves, rather than the actual wolves or the realistic threat they may pose, begins to haunt Zhivago. The image of wolves, in Zhivago’s mind, is related to “unpleasant news” and to the feeling that he is about to lose Lara and everything that he had hoped for in life. Soon enough Komarovskii comes again with bad news: he informs them that Pavel Antipov has been arrested and sentenced to death, and in such a situation Lara and Katenka would also be in danger. Zhivago initially agrees to Lara’s departure, but soon after Lara leaves he regrets bitterly. As he has predicted after seeing the wolves, Zhivago never meets Lara again in his life. In addition, it is suggested in the Epilogue that Komarovskii may have taken Tania, Zhivago and Lara’s daughter, from Lara against her will.

The sinister image of wolves that foreshadow these negative events in the novel reflects folkloristic symbolism of the animal. Aleksandr Afanasiev, in his study of Slavic mythology and folklore, explains that wolves in Slavic folklore usually symbolize “hostile demons.” They also symbolize night, darkness and inactivity (Афанасьев 1869/1995: 377–378). For Iurii Zhivago, the image of night and darkness would describe his state of mind, as he is left alone in the house, falling into inactivity and slowly going insane. The symbolic “darkness” reaches its high point when Antipov-Strelnikov comes to Zhivago’s house and shoots himself after one night’s long and intense conversation. Antipov-Strelnikov’s death marks the end of everything that had any meaning in Iurii Zhivago’s life. At this point Zhivago’s wife Tonia has left the country with his family; Komarovskii has taken Lara away. Antipov-Strelnikov is Zhivago’s last link to Lara, although a loose and twisted one, but he has also perished. Afterwards what awaits Zhivago is a process of slow deterioration that leads to his death.

In this sense one may say the wolves symbolize a turning point in Zhivago's life and the novel. And it is a tragic turn towards darkness and death.

In relation to animal imagery, it is also worthwhile to note that when Komarovskii is persuading Zhivago to let Lara leave with him, the means of transportation that he emphasizes for himself is the train while the one he repeatedly emphasizes for Lara is a horse. Komarovskii clearly states that "I must ride in that train (Я должен ехать в этом поезде)," and then asks Zhivago if he still has Samdeviatov's horse saddled for Lara (Пастернак 1990: 441–442). Komarovskii does suggest that eventually they would ride the train together, but he seems to intentionally and specifically emphasize that he himself would be on a train while Lara would be on a horse-drawn sleigh. This subtle connection, that the most negative character rides the train while the heroin is transported by a horse, clearly reflects Tolstoi's influence. Tolstoi most famously expressed his disdain with the train and the kind of Western materialism it symbolizes in *Anna Karenina* (Jahn 1981: 1–10). In *Doctor Zhivago*, in Part I of Book I the suicide at the railroad that Misha Gordon witnesses is a clear reminder of the well-known ending of *Anna Karenina*. Of course, *Doctor Zhivago* deals with the age of revolution and other social changes, when railroad had already become an integral part of everyday life. Therefore the depiction of railroad and the role it plays in the novel is much more complex and cannot be labeled simply as "good" or "bad." However, as Roger Anderson puts it in his study of the railroad in *Doctor Zhivago*, Pasternak "especially resembles Tolstoi in fashioning opposed models of perception." Anderson discusses the resemblance in terms of historical crisis (Anderson 1987: 503), but Pasternak also seems to resemble Tolstoi when he consistently depicts horses as positive symbols while the first image of the railroad in the entire novel is related to death and specifically to a suicide. One must admit that the train or the image of railroad have basically nothing to do with "double faith." However, the ominous implications of the train and the railroad in the novel also fit into the general mythical framework of symbols in *Doctor Zhivago*.

## V. CONCLUSION

The main purpose of the studies that define Iurii Zhivago as a Christ-like figure or focus specifically on the Christian elements of the novel is perhaps to place *Doctor Zhivago* in the tradition of general Western literature or in the wider category of World Literature. The urge may have been strengthened by the fact that Pasternak was awarded the Nobel Prize in Literature in 1958 and the much deserved recognition was taken away from him by the Soviet government.<sup>8</sup> In relation to this one must remember that Pasternak was awarded the Nobel Prize in Literature "for his important achievement both in contemporary lyrical poetry and in the field of the great Russian epic tradition."<sup>9</sup> The exact meaning of the phrase "great Russian epic tradition"

<sup>8</sup> [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1958/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1958/) Last searched Dec. 27th, 2014.

<sup>9</sup> Ibid.

may be open to various interpretations, but no one could debate that *Doctor Zhivago* falls in the great Russian literary tradition. Pasternak himself has dubbed the work "novel in prose" (роман в прозе), which no doubt refers to Pushkin's "novel in verse" (Пастернак 1990: 659–660). *Doctor Zhivago* spans the first half of 20<sup>th</sup> century in Russian history and covers Russia's vast territory from Moscow to the Urals. And as for Zhivago's poems, the author describes them as "a cross between myself and Blok, Esenin and Maiakovskii" (Пастернак 1990: 660). These explications all indicate that *Doctor Zhivago* is most influenced by Russian Symbolism, as Masing-Delic points out (Masing-Delic 1981: 300), and has its roots in Russian Romanticism. The supernatural and the transcendent in the novel represent the ontological relation between man and the universe. Religious elements in the novel, just like elements of folklore, should be understood as cultural background that enriches the narrative with deeper context. After all, religion and pagan beliefs are the two poles of Russian spirituality.

## REFERENCES

- Афанасьев А. Н. 1995. Собака, волк и свинья. // *Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. В 3 т. Т. 1. М.: Современный писатель.
- Виноградов Н. Н. 1908. Псалом 90. Заговоры, обереги, спасительные молитвы и проч. Вып. II. // *Живая старина: Периодическое издание отделения Этнографии Императорского Географического Общества*. Год XVI. Вып. I. Отд. II. СПб.: Тип. Мин-ва Путей Сообщения (Т-ва И. Н. Кушнерев и К°).
- Даль В. И. 2014. *О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа*. Ногинск: Aegitas Media.
- Живов В. М. 2002. Двоеверие и особый характер русской культурной истории. // *Разыскания в области истории и предистории русской культуры*. М. С. 306–316.
- Лихачев Д. С. 1978. *Памятник литературы древней Руси: начало русской литературы. XI — начало XII века*. М.: Худож. лит.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. 1977. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). // *Труды по русской и славянской филологии*. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 3–36.
- Пастернак Б. Л. 1990. *Доктор Живаго // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3*. М.: Худож. лит.
- Anderson Roger B. 1987. "The Railroad in Doktor Živago." *The Slavic and East European Journal*. Vol. 31, No. 4. Pp. 503–519.
- Anellis Irving H. 1984. "Perun's Revenge: Understanding the 'Duxovnaja Kul'tura.'" *Studies in Soviet Thought*. Vol. 27, No. 1. Pp. 1–24.
- Conrad Joseph L. 1989. "Russian Ritual Incantations: Tradition, Diversity, and Continuity." *The Slavic and East European Journal*. Vol. 33, No. 3. Pp. 422–444.
- Frazer James G. 1998. *The Golden Bough*. Oxford: Oxford University Press.

- Jahn Gary R. 1981. "The Image of the Railroad in Anna Karenina." *The Slavic and East European Journal*. Vol. 25, No. 2. Pp. 1–10.
- Layton Susan. 1979. "The Search for the Primitive in Russian Literature: From Tolstoi to Pasternak." *Dialectical Anthropology*. Vol. 4, No. 3. Pp. 179–203.
- Mallac Guy de. 1973. "Pasternak and Religion." *Russian Review*. Vol. 32, No. 4. Pp. 360–375.
- Masing-Delic Irene. 1981. "Zhivago As Fedorovian Soldier." *Russian Review*. Vol. 40, No. 3. Pp. 300–316.
- Moreau Jean-Luc, Wagner Constance. 1970. "The Passion According to Zhivago." *Books Abroad*. Vol. 44, No. 2. Pp. 237–242.
- Zguta Russell. 1978. "Witchcraft and Medicine in Pre-Petrine Russia." *Russian Review*. Vol. 37, No. 4. Pp. 438–448.

ТАДАСИ НАКАМУРА

**МЕЧТА О МИРЕ КАК ОРГАНИЧЕСКОМ ЦЕЛОМ  
В ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА:  
АНАЛИЗ «КРАСНОЙ ПТИЦЫ» Ю. КАЗАКОВА,  
«ДНЕВНЫХ ЗВЕЗД» О. БЕРГГОЛЬЦ И ДР.**

**1.**

Юрий Казаков (1927–1982) является одним из писателей, представлявших так называемую «лирическую прозу» 1960–70 годов. Так как стиль Казакова простой, но очень ясный и красивый, в Японии в 1970–80-х годах «Двое в декабре», «Голубое и зеленое» и другие его рассказы часто использовались как тексты для чтения на уроках русского языка.

В этих рассказах очень лирически и тонченно схвачена и изображена тонкая психология городской молодежи. Казаков написал также много очерков о природе, особенно природе Севера. В традиции описания пейзажа в русской литературе его, пожалуй, можно назвать преемником Михаила Пришвина или Константина Паустовского. Жаль, что он на закате жизни мало печатался и умер, когда был еще довольно молодым.

В нашей статье коротко анализируются не главные произведения Казакова, а маленький рассказ для детей «Красная птица», вышедший отдельной книжкой в 1963 году. Это произведение трудно назвать великим. «Красная птица» — хороший рассказ, но не шедевр. При этом, однако, в нем отчетливо отражается одно из скрытых «подводных» течений, характерных для словесности и мысли периода, принятого называть «советским». Через анализ «Красной птицы» нам хочется подумать об этом течении в советской литературе.

Герой рассказа — мальчик Миша. Он живет вдвоем с бабушкой, потому что его родители уехали на Дальний Восток, очевидно, на заработки. Миша скоро будет школьником, родители прислали ему школьную форму, портфель, пенал и т. п. Он с нетерпением ждал дня, когда пойдет в школу. Наступил сентябрь, но в его классе не оказалось знакомых детей, обучение алфавиту было скучным и неинтересным для Миши, который уже знал буквы. Он перестал ходить в школу, днем играл сам с собой в сарае или с друзьями на улице после их возвращения из школы. Ему нравилась такая жизнь, но однажды учитель Алексей Павлович посетил Мишу. Это был высокий молодой человек, только рука его была скрючена, а на щеке был глубокий шрам.

Миша спросил учителя о его шраме, и Алексей Павлович сказал, что раньше был полярным летчиком: на «Яке» (тип самолета) он возил почту, летал за больными, искал в море рыбаков и т. д. Но однажды в результате катастрофы он получил тяжелое ранение и был вынужден оставить эту работу.

Алексей Павлович пригласил Мишу к себе домой. Дома он делал маленькие планеры из пластмассы. Учитель показал ученику свои изделия, и они решили запустить самое новое из них. Алексей Павлович и Миша с обрыва над рекой запустили красный планер. Сперва планер покачивался, но потом его подхватили воздушные потоки, поднимавшиеся от реки, и он полетел, поднимаясь все выше и выше.

## 2.

В этом маленьком рассказе нам надо обратить внимание на пейзажи и изображение пространства. Мы уже сказали, что Казаков был мастером-пейзажистом, и в рамках маленькой «Красной птицы» пейзажи, тесно связанные друг с другом, функционируют как необходимый составной элемент рассказа.

Пейзаж, каким он видится Мише после того, как он перестал ходить в школу, изображается следующим образом:

Длинное-длинное лето кончилось, и стояла осень. В садах облетали листья, и стали видны большие яблоки. Разжиревшие гуси еле ходили по сырой траве. Часто шли дожди, и мокрая земля тогда краснела, а трава зеленела. Девчонки и ребята тащили из лесу полные ведра грибов.

«Зачем учиться, — думал Миша, — когда можно просто так жить? Разве и без школы не известно, что трава растет, а потом ее косят и осенью желтеют листья? И что над заречными полями летят гуси и журавли? И что в березовых лесах растут подберезовики, а там, где осины, — подосиновики?» (Казаков 2009: 424)

Бросая школу, Миша желал замкнуться в своем маленьком повседневном мире, а учитель Алексей Павлович посетил Мишу и показал ему широкое пространство. Следующие цитаты — описание вида с обрыва, откуда Алексей Павлович и Миша запускают планер:

За оврагом сразу начинался лес, а в лесу уже было желто, и на черной дороге везде желтели опавшие березовые листья. А небо наверху было голубое, даже не похоже, что стояла осень. (Казаков 2009: 427)

Алексей Павлович и Миша вышли на обрыв к реке. Река текла глубоко внизу, и ивы по ее берегам были похожи на маленькие серебристые облачка. А за рекой, до лесистых холмов на горизонте, шли поля. На полях везде росли капуста и картошка, и колхозники уже начали убирать их. Видны были маленькие сверху грузовики, приехавшие в поля, и точками розовые и зеленые косынки девушек, и еще сизые кучи срезанной капусты. (Казаков 2009: 428)

Эти пейзажи вместе с первой цитатой как бы дышат той же самой осенью. Правда, есть разница: в первой цитате дети собирают дикие грибы, а в этих

сценах колхозники убирают сельскохозяйственные культуры. Но, с другой стороны, можно сказать, что в обоих случаях люди живут в гармонии с природой.

«Красная птица» — это не *Bildungsroman*, где мальчик, желавший замкнуться в своем маленьком мире, выходит в люди под влиянием учителя. Если бы это было так, необходима была бы качественная разница в пейзажах *до* и *после* изменения Миши. А в «Красной птице» маленький мир Миши и поля колхоза — однородное и неразрывное пространство.

Расширение пространства «Красной птицы» не ограничено этими пейзажами. Название рассказа указывает на планер, который герои запустили в небо, и в воображении Миши планер достигает космоса. Взрослый Алексей Павлович не отвергает фантазию ребенка, а скорее соглашается:

— А далеко улетают? — спросил Миша.

— Далеко.

— А может он долететь до солнца?

— Он, наверно, полетит к голубой звезде, — сказал Алексей Павлович, хотя знал, что этого не может быть. Но ему хотелось, чтобы так было. И Мише тоже.

— Может, он полетит к голубой звезде, — сказал Алексей Павлович.

— К какой звезде?

— Ну, я не знаю. К Сириусу. Или к Канопусу.

— О! — сказал Миша, хоть и не знал, где эти звезды. — А можно его на ракете догнать? — неуверенно предложил он.

— Я как раз об этом думал. Знаешь, сделаем мы ракету и запустим ее тоже к солнцу. И тогда она, может быть, догонит наш планер, и им не скучно будет лететь вместе. А ты знаешь, что в нашей области родился Циолковский?

— Нет. А кто это? Летчик?

— Циолковский был изобретатель. Он изобрел ракету и написал много интересных книг про космос. (Казаков 2009: 428)

Здесь сфера рассказа внезапно расширяется до космоса, и эта внезапность мотивирована упоминанием о Циолковском, изобретателе, родившемся «в нашей области». Отсюда читатели могут догадаться, что события рассказа происходят около Рязани. Для Константина Циолковского (1857–1935), который известен как основоположник теоретической космонавтики и «отец ракеты», космос был не столько загадочной и тайной сферой, сколько пространством, ожидающим заселения людьми в будущем. Как бы в соответствии с таким взглядом Циолковского, в «Красной птице» космос представляется не как неизвестное пространство, а как неразрывное и однородное продолжение пространства Земли, на которой дети собирают грибы, а колхозники занимаются уборкой урожая.

Нам еще надо принять во внимание то, что в разговоре Миши с Алексеем Павловичем планер и ракета персонифицируются. Правда, эта персонификация происходит как бы в детской фантазии, но сопоставляя эти сцены со следующей цитатой, в которую несколько принудительно введен мотив полета паучков, мы замечаем, что искусственный планер и живые паучки находят-

ся в аналогичном отношении. В мире нет разрыва. Все в мире непрерывное и однородное — движение:

— ...там зелено. И паутина летает.

— А почему она летает?

— А это такие маленькие паучки. Осенью они выпускают паутинку, и ветер несет их с севера на юг, а когда стихает, паучки опускаются на землю и сидят на траве. А потом летят. Все летит, Миша, все, брат ты мой, летит — и жизнь наша, и птицы, и ракеты, и сама земля, и солнце — все летит! (Казаков 2009: 429)

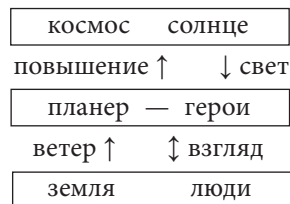
Сплошная непрерывность мира концентрированно выражается в конце «Красной птицы»:

Сияло неяркое, сентябрьское солнце, все заливало своим ласковым светом, и ветры, которые тихонько дули над землей, были легкими и теплыми. А там, за рекой, в полях, люди, увидев планер, прикрывали глаза от солнца рукой и смотрели на красную птицу, стремительно несущуюся к недоступной высоте, как на чудо.

— О! О! Смотрите! — говорили они друг другу.

А планер летел все дальше! И хотя Алексей Павлович с Мишей остались далеко на обрыве, они тоже как бы летели вместе с ним и вместе с ним озирали землю и радовались ласковому дню и тому, что внизу идет мирная работа и что люди замечают их планер. (Казаков 2009: 430)

Здесь летающий планер и герои почти отождествлены. На земле люди смотрят на их безграничный подъем вверх. Как бы отвечая на это, они — Алексей Павлович и Миша — тоже с высоты планера озирают землю и радуются тому, что люди смотрят на них. И космос благословляет их и их планер. Неяркое сентябрьское солнце все время заливает их своим ласковым светом. Герои / планер поднимаются вверх, как бы отвечая на приглашение или тягу космоса. При этом подъем планера / героев поддерживается ветром с земли. Если схематизировать эти элементы в концовке рассказа, вырисовывается такая картина:



В то время, когда был опубликован этот рассказ, Советский Союз занимал лидирующие позиции в области освоения космоса. Но «Красная птица» не простой гимн победителям: в рассказе космос для людей не является объектом преодоления или покорения. Космическое пространство — продолжение пространства нашей повседневной жизни. Оно как бы ожидает и приглашает людей. «Красная птица» не является и гимном колхозу: это не рассказ о мальчишке, замкнутом в своем мире и выведенном учителем в общество — колхоз. Я уже

отметил, что мир Миши, пейзаж колхозных полей, лес, небо и даже космос, в основном, составляют однородное целое.

Как показано на схеме, в этом рассказе существуют три уровня, и между ними нет разрыва. Планер Алексея Павловича и Миши устремляется вверх, отвечая на приглашение космоса, благословляемый солнечными лучами и поддерживаемый ветром с земли. За ним внимательно следят люди, а герои, как бы слившиеся с планером, тоже со своей стороны смотрят на землю и людей. Три уровня как бы переключаются друг с другом, проникают друг в друга. В этом смысле можно сказать, что в «Красной птице» мир представляется как органическое целое.

### 3

Ощущение мира как органического целого, в частности, взаимное скрещение взглядов с неба и с земли — не редкость в произведениях 1960-х годов.

В качестве примера приведем стихотворение «Журавли», написанное аварским поэтом Расулом Гамзатовым (1923–2003) около 1965 года. Русский перевод этого стихотворения лег в основу одноименной песни в исполнении Марка Бернеса, получившей всеююзную известность в 1968 году.

В этом стихотворении солдаты, павшие на войне и превратившиеся в журавлей, и мы, люди на земле, представляют собой органическое целое:

Мне кажется порою, что солдаты,  
С кровавых не пришедшие полей,  
Не в землю эту полегли когда-то,  
А превратились в белых журавлей.

Они до сей поры с времен тех дальних  
Летят и подают нам голоса.  
Не потому ль так часто и печально  
Мы замолкаем, глядя в небеса?

(Гамзатов 1981: 322)

Концепция стихотворения — мертвые, превратившиеся в журавлей, с неба окликают живых на земле. А живые, услышав голоса мертвых, поднимают глаза к небу. Правда, в конце стихотворения смерть представляется как неизбежное и необратимое явление для лирического «я» (Настанет день, и с журавлиной стаей / Я поплыву в такой же сизой мгле, / Из-под небес по-птичьи окликаю / Всех вас, кого оставил на земле), но сама схема или порядок вещей, когда мертвые на небе, а живые, стоящие на земле, направляют взгляды и чувства друг на друга, будет существовать вечно.

Подобные мотивы и образы присутствовали в творчестве многих литераторов этого поколения, которое сформировало свое «я» при советском режиме. Как пример вспомним строки из песни Владимира Высоцкого (1938–1980), считавшегося в то время олицетворением русскости, «Он не вернулся из боя» (1969).

В пятом куплете этой песни «я» по ошибке окликает покойного друга, «а в ответ — тишина». Здесь отношение живого с мертвым выглядит как бы односторонним. Но сразу за этими строками следует продолжение: «Наши мертвые нас не оставят в беде». Хотя живые не знают этого, «наши павшие — как часовые» заботливо следят за нами, то есть живыми. В следующих двух строках такое отношение мертвых и живых символично выражено отношением неба и земли:

Отражается небо в лесу, как в воде,  
И деревья стоят голубые.

(Высоцкий 1991: 265)

Сфера мертвых, то есть небо, отражается в лесу на сфере живых, то есть земле, и в результате этого деревья окрашены в цвет неба.

#### 4

«Журавли» и «Он вчера не вернулся из боя» были очень популярны и как стихи, и как песни в 1960-х годах. В этих произведениях небо и земля переключаются друг с другом. В них небо соответствует мертвым, а земля — живым. Поэтому можно сказать, что смерть и жизнь тоже переключаются. Так как отношение живых с мертвыми — это проблема, касающаяся памяти, в этих стихотворениях мир представляется как органическое целое не только в пространственном отношении, но и в отношении времени.

Одним из самых известных произведений течения «лирической прозы», к которому, как принято считать, принадлежит Казаков, является автобиографическая проза Ольги Берггольц (1910–1975) «Дневные звезды» (1959). В этой повести, как нам кажется, нашли свое воплощение идеи и устремления одного из поэтических течений так называемого советского периода.

Что такое «дневные звезды», которые являются и названием автобиографии Берггольц, и ее ключевым мотивом? Это образ из детских воспоминаний поэтессы, восходящий к сильно увлекшему ее рассказу деревенского учителя Петра Петровича:

[...] и вот Петр Петрович сказал, что будто бы звезды никогда не исчезают с неба: кроме звезд ночных и вечерних, есть еще и дневные звезды. Они даже ярче и красивее, чем звезды ночные, но никогда не видны в небе: их затмевает солнце. Дневные звезды можно увидеть только в очень глубоких и тихих колодцах: высоко стоящие над нами, недоступно-невидимые нам, они горят в глубине земли в малом черном зеркале воды, венчиком разбрызгивая вокруг себя коротенькие острые лучи... Правда, про лучи учитель не говорил, но я сразу представила это — ведь так обязательно должно было быть. (Берггольц 2000: 65)

Звезды сияют на небе и днем, но не видны с земли, потому что затмеваются солнцем. Но они отражаются на поверхности воды в глубоких колодцах, недоступной для солнечных лучей. Будущая поэтесса, которая таким образом

поняла Петра Петровича, обходила старые колодцы, заглядывая на их дно, но не находила там дневных звезд и очень огорчалась.

Став взрослой, поэтесса вдруг узнала, что она неправильно поняла рассказ учителя. Дневные звезды не отражаются в глубоких колодцах. Он сказал: если человек стоит на дне колодца, до которого не доходит солнечный свет, и смотрит вверх на небо, то ему видны звезды. Но все-таки поэтесса решительно придерживалась ее давнего и неправильного представления о дневных звездах. Вопреки действительности, она предпочла верить, что звезды, невидимые на дневном небе, отражаются на дне глубокого колодца:

[...] мне и сейчас хочется верить, что есть у нас на земле звездные колодцы, и не только старые, тихо обступаемые сказочными лопухами, но и новые, возникшие при нас, стройно и жестко бетонированные, стремительно уходящие в такую земную глубь, хранящие такое тихое и темное зеркало воды, какое старым колодцам и не снилось. Я не только уверена, что такие колодцы есть, — больше того: я хочу, чтобы душа моя, чтобы книги мои, то есть душа, открытая всем, была бы такой, как тот колодец, который отражает и держит в себе дневные звезды — чьи-то души, жизнь и судьбы... нет, точнее: души и судьбы моих современников и сограждан. (Берггольц 2000: 69–70)

Один японский ученый в своей монографии упомянул об этих строках и сказал, что они являются символом русской интеллигенции, верящей в невидимую душевную ценность (Хакамада 1995: 101–106). Но если исходить из стремлений самой поэтессы, правильнее, наверное, будет сказать, что дневные звезды скорее являются метафорой сохранения прошлого в памяти:

Быть может, так дневная звезда томится своей невидимостью и <жаждет обнаружения>, жаждет не только увидеть себя, но хочет знать, что ее увидели и узнали другие, хочет поделиться с другими своим заветнейшим, своим невидимым, своим глубинным светом. Советский же человек с его титанической биографией не только хочет поделиться своим духовным опытом с современниками-соотечественниками, но и с людьми всего мира, но и с потомками. (Берггольц 2000: 70–71)

Для Берггольц дневные звезды не что иное, как символ самых разных мыслей и чувств, испытанных неисчислимым множеством людей, а глубокий колодец это и сама поэтесса, и метафора ее стихотворений. В этом образе отражается ее убежденность в том, что поэт умеет выражать или воплощать жизни неизвестных людей в слова.

#### 5

В «Дневных звездах» мы можем найти разнообразные вариации темы соотношения жизни людей со словами поэта. Довольно большой удельный вес занимают описания Углича, расположенного на реке Волга в Ярославской области. Во время гражданской войны, последовавшей за революцией, отец поэтессы был в Красной армии в качестве военного врача, а сама поэтесса

вместе с матерью и сестрой эвакуировалась из Петрограда в этот старый город. Их жизнь в Угличе продолжалась с 1918 г. по 1921 г., и ее собственные воспоминания того времени и история этого города связаны поэтическими ассоциациями с темой «дневных звезд».

В Угличе в конце XVI века жил последний сын Ивана Грозного царевич Дмитрий, трагически погибший в 1591 г., когда ему было только 9 лет. Хотя причина его смерти до сих пор точно не известна, к этому событию обращались многие писатели и художники задолго до Берггольц<sup>1</sup>.

При этом, однако, Берггольц в «Дневных звездах» подробно рассказывает не столько о судьбе самого царевича Дмитрия, сколько о страданиях народа Углича после его смерти. Когда был обнаружен труп Дмитрия, потрясенные горем люди, подозревая о тайном покушении на царевича, поднялись на колокольню и ударили в колокол, чтобы сообщить всем о его смерти. Потом за этот поступок они все были признаны мятежниками и высланы в Сибирь. Мало того, даже колокол, сообщивший о смерти царевича, был отправлен в Сибирь с предварительным удалением языком. Этот колокол был реабилитирован и возвращен в Углич только в XIX веке, но звонить в него все еще не разрешали. По этому поводу Берггольц пишет:

Однако на колокольню корноухий поднят не был: даже духовенство понимало, что возвращена и торжественно принята не религиозная реликвия, а бунтарская, народная. Духовенство и правительство вынуждены были вернуть колокол на родину и почетно встретить его, но к богослужениям этот колокол призывать народ не мог, ему не доверяли этого! (Берггольц 2000: 127–128)

Берггольц говорит о том, что этот колокол, однажды выразивший скрытую волю народа, уже превратился в символ народного сопротивления тирании, и его святость была уже не религиозной, а народной.

После Второй мировой войны Берггольц посетила Углич и попросила разрешения позвонить в этот колокол, хранимый теперь в городском музее. Заведующий музея дал на это свое разрешение, хотя и очень удивился странной просьбе известной поэтессы:

И я встала под колокол и с силой дернула за веревку. И он запел и загудел над моей головой, как *тогда*, но звук этот для меня все-таки был полон теперь новой силы и нового значения: это был голос, предупреждающий всех, кто вновь вздумал бы обидеть дите войной, голодом, сиротством, что возмездие на страже, что колокол-поэт первым призовет к нему. (Берггольц 2000: 129)

В конце цитаты звук колокола ясно отождествлен со словами поэта: Берггольц думает, что колокол, совершенно так же, как поэт, умеет выражать отношение народа к войне и другим мучениям.

<sup>1</sup> Например, картина Михаила Нестерова (1862–1940) «Дмитрий — царевич убиенный» (1899).

В «Дневных звездах» мотив Углича вставлен в сеть еще более широких поэтических ассоциаций. После Второй мировой войны в результате строительства гидроэлектростанций на Волге старый участок Углича большей частью ушел под воду. По этому поводу Берггольц пишет:

[...] и строилась Угличская гидростанция [...], и часть древнего Углича безвозвратно ушла в воду [...], но и она, эта гидростанция, лишь одна из первых ступеней великой <волжской лестницы>... И вот не светлое чувство счастья, которое мечтала я встретить здесь, но нечто большее — почти грозное, открытое чувство своей живой *сопричастности*, кровной, жизненной связи со всем, что меня окружает, с тем, что уходит в землю и в воду, и с тем, что воздвигнуто и воздвигается над землей и водой сейчас; с теми, кто в разные годы погиб за Родину, за коммунизм; с теми, кто строил Угличскую гидростанцию; с теми, кто рождается, растет и трудится здесь, в Угличе, в Ленинграде, во всей стране, — это всеобъемлющее сильное чувство, знакомое многим и многим советским людям, охватило сознание и сердце. (Берггольц 2000: 43)

К нашему удивлению, Берггольц вовсе не жалеет о том, что тонет старый Углич, связанный с мыслями народа и ее воспоминаниями детства: то, что новые обстоятельства привели к затоплению и уходу под воду старого города, не означает для поэтессы исчезновения старого или прошлого. По Берггольц, старое все еще существует, но только переносится в другую, невидимую сферу: современное строительство в СССР не перечеркивает прошлое России. В представлении поэтессы современные мероприятия Советского Союза и старый русский город Углич соответствуют друг другу, взаимно перекликаются либо с земли, либо из-под воды, и составляют целостный мир.

Советский период, лозунгом которого был «социализм», в истории России был таким же процессом модернизации общества, как реставрация Мэйдзи в истории Японии. В поэтическом мировоззрении Берггольц крайне слабо ощущается сознание и опасение о прекращении традиции, разрушении коллективной памяти и т. д., которые неизбежно сопровождают модернизацию страны. Всеми признается, что это был не страх поэтессы перед цензурой, а истинная ее убежденность в правильности своего мироощущения, потому что подобные представления мы находим и в ее дневниках не для печати, и в записках, написанных для неосуществленного дополнения «Дневных звезд».

Для Берггольц колодец, отражающий в своей воде дневные звезды, не обязательно должен быть «старым, тихо обступаемым сказочными лопухами». Скорее она представляет себе, что если колодец будет бетонным, он еще глубже уйдет в землю и в результате сможет еще ярче отражать дневные звезды. Можно сказать, что видеть не разрыв, а связь и резонанс между прошлым и настоящим, между физической действительностью и невидимой метафизической сферой, между «до» и «после» модернизации — это главная и важная черта мировоззрения, заявленного в «Дневных звездах».



## 6

По замыслу Берггольц, образ погружения Углича под воду в чем-то переключается с легендой о Китеже. Если изложить коротко, содержание легенды таково: в XIII веке во время монгольского нашествия бог пожалел город Китеж, в котором жили набожные люди, и погрузил его в озеро Светлый Яр, спрятав от глаз врагов. «И досель тот град невидим стоит, — открывается перед страшным Христовым судилищем. А на озере Светлом Яре, тихим летним вечером, виднеются отраженные в воде стены, церкви, монастыри, терема княжеченские, хоромы боярские, дворы посадских людей. И слышится по ночам глухой, зачуханный звон колоколов китежских»<sup>2</sup>.

Эта легенда стала широко известна благодаря П. И. Мельникову-Печерскому (1818–1883), описавшему ее в романе-эпопее «В лесах» (1871–1874), и часто фигурировала в литературных произведениях, живописи и музыке XX века<sup>3</sup>. У Берггольц был замысел поэтическими ассоциациями связать историю Углича с этой легендой. Такой замысел в самих «Дневных звездах» только намечен одним стихотворением, а в записях, написанных после издания книги для ее дополнения, выражен ясно. Например, во фрагменте «О Китеже», написанном в 1961 г., есть такие строки:

Я — о том, что слышим колокольный звон.

Он — если он, Китеж, погружен на большую глубину, — а это так, — то там нет никакого течения и, следовательно, ничто не колышет колокола. Следовательно — они не благовестят, и их не слышно.

— А мы их слышим.

— Я говорю — он погружен так глубоко, что колоколов его больше не слышно.

— А вы — слышите!

— Я слышу потому, что он — во мне, он погружен в меня, он моя заветная святыня, что бы ни было! (Вот он — русский характер, кержачий, революционный, ленинский). (Берггольц 2000: 251–252)

В качестве еще одного примера приведем запись с заглавием «Память»:

Углич — Китеж. Калязинская колокольня. [...] и вот произошло трагическое (о, неужели необратимое?! — разрушение русского характера, — (точные его слова) — распад русского характера... Но быть может, он тоже, как град Китеж, опустился куда-то глубоко и иногда благовестит оттуда?... (Берггольц 2000: 291)

Таким образом, Берггольц намеревалась в своей автобиографии составить многослойные поэтические ассоциации: образ дневных звезд, перенесенный

<sup>2</sup> П. И. Мельников-Печерский. В лесах (1871–74), кн. 1, ч. 1, гл. 1.

<sup>3</sup> Как пример: опера Н. А. Римского-Корсакова (1844–1908) «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1907).

из детских воспоминаний поэтессы, связывается с историей Углича, а образ поэта, уподобленный глубокому колодцу, — с образом колокола. Погружение старого города Углича в воду в результате строительства гидроэлектростанции вызывает ассоциацию с подземным колодцем и переключается с легендой о невидимом подводном городе Китеже. Из цепи этих ассоциаций возникают как бы параллельно друг другу отражение невидимых на небе дневных звезд в воде колодца, представление воли народа колоколом и воплощение жизни людей в словах поэта. Можно сказать, что главной проблематикой автобиографии Берггольц является ее стремление объединить прошлое и настоящее, действительность и ее представление.

При этом, однако, в «Дневных звездах», опубликованных только через 14 лет после окончания войны, наибольшая важность придается памяти блокадного Ленинграда, в котором сама поэтесса потеряла мужа и, пережив бесчисленные смерти знакомых и земляков, писала и читала свои стихи. Вышеуказанная цепь поэтических ассоциаций постепенно, но совершенно сливается с главным мотивом «Ленинграда», с памятью о страдавших и ушедших, вербализацией их жизни в тексте — такова основная структура этой лирической прозы.

Кстати, это намерение Берггольц еще отчетливее проявляется в фильме «Дневные звезды» (1968), в написании сценария которого она сама участвовала. Там поэтесса, роль которой играет Алла Демидова (род. 1936) из Театра на Таганке, находясь над временем и пространством, всматривается в тяжелое путешествие людей Углича в Сибирь в конце XVI века. Люди падают один за другим. В какой-то момент кругом только трупы, это уже блокадный Ленинград, и среди мертвых мы видим мужа поэтессы.

## 7

В 1924 году, когда ей было только 14 лет, Берггольц, услышав о смерти Ленина, объявила своей православной семье о своих атеистических убеждениях и вступила в комсомол. Похоже, что она, хотя и была арестована в 1938–39 гг. по обвинению «в связи с врагами народа», всю жизнь поддерживала идею советского социализма. А с другой стороны, показанное в «Дневных звездах» стремление к невидимой связи прошлого с настоящим и к резонансу жизни и ее представления не столько материалистическое, сколько мистическое или даже почти религиозное.

В «Дневных звездах» есть два ключевых выражения, одновременно являющихся названием главы и разделов произведения. Одно из них — «Главная книга». По Берггольц, разрыв между прошлым и настоящим, между жизнью и ее представлением преодолевается путем припоминания прошлой жизни и воплощением ее в слова. Она называет этот процесс «Главной книгой». Здесь нам надо принять во внимание то, что у нее «Главная книга» не означает написанное и завершенное произведение:

Поэтому Главная книга как бы всегда в черновике, вечный черновик. Потому что она находится в непрерывном движении, совпадающем с движением жизни, с ростом и движением сознания писателя. О чем бы она ни была, она по мере движения жизни и сознания вбирает в себя все больше и больше, все время требует дополнений даже задним числом, даже дополнений из прошлого, встающего по-новому. (Берггольц 2000: 33–34)

Для Берггольц «Главная книга» является самым динамическим процессом творчества. То, что этот термин пишется с большой буквы, вызывает ассоциации с Библией.

Второе ключевое выражение — «день вершины». Нам также надо принять во внимание, что этот термин означает почти мистическое преодоление времени:

Нет, я не вспоминала, я жила тем, что было, есть, будет. [...]

Сказали когда-то: времени больше не будет. Верите ли вы, что это верно, — я знаю это, я знаю, как не бывает времени! В тот день его не было — все оно сжалось в один лучевой пучок во мне, все время, все бытие. И весело рухнули перегородки между жизнью и смертью, между искусством и жизнью, между прошлым, настоящим и будущим. О, как хрупки они оказались, как условны, как легко было мне наслаждаться *всей жизнью сразу*, всей поэзией и всей трагедией ее на самом ее краю, на краю жизни [...] (Берггольц 2000: 99)

[...] времени нет и жизнь — одно мгновение, мы знаем теперь, но оно вмещает *все*, и оно бесконечно.

Так рухнула грань между жизнью и смертью, между искусством и жизнью. Они слились в одно — в полную, торжественную свободу. (Берггольц 2000: 118)

В этих словах уверенность и вера в существование особого мгновения, в котором рушатся перегородки, отделяющие прошлое от настоящего, мертвых от живых. Это мгновение Берггольц называет «днем вершины». Нам надо обратить внимание на то, что поэтесса пишет, что «рухнули» не только «перегородки между прошлым, настоящим и будущим», «между жизнью и смертью», но и «грань между искусством и жизнью». В цитатах Берггольц настаивает на том, что нет разрыва не только между прошлым и настоящим, но и между прошлой жизнью и ее представлением в настоящем. Мировоззрение «Дневных звезд» никак не марксистско-ленинское, а бергсоновское: в самом деле, процитированные выше описания о «дне вершины» явно напоминают нам философию Анри Бергсона (1859–1941) — интуицию и чистую длительность.

При этом, однако, между Бергсоном и Берггольц есть решающая разница. Бергсон считал созерцание чистой длительности непосредственным опытом погружения в жизнь как таковую. Следовательно, представить ее словами невозможно. Берггольц же настаивает на том, что слова — это не представление чего-то. Она говорит, что сами слова являются жизнью. По крайней мере, «Дневные звезды» для нее не были воспоминанием, а были самым процессом жизни, в котором она идет вперед вместе с ушедшими и прошлым. В ее записи, датированной июлем 1960 г., есть такие строки:

«Д. З. [Дневные звезды]» стали всеобъемлющей для меня формой, как жизнь. И как жизнь, они простираются вперед. Очень мечтаю о путешествии к двум Китежам. (Берггольц 2000: 282)

С одной стороны, Берггольц, используя выражения типа «как бы», располагает жизнь и свое представление о ней в метафоричном отношении. Но с другой стороны, видно, что поэтесса почти верила (или желала верить) в невидимую связь настоящего с прошлым, жизни с ее представлением, а также в их слияние в словах.

## 8

Историк социальных идей Исая Берлин и литературовед Хилари Финк указывают на то, что в русской мысли и словесности, в частности, начала XX века господствовала тенденция, не различающая, а отождествляющая жизнь и искусство и считающая приобретение нового ощущения или познания посредством искусства и мысли практикой в жизни и ее реформой (Berlin 1979: 116; Fink 1999: xv). Можно сказать, что Берггольц тоже принадлежала к этой тенденции, хотя ее творчество приходится на советский период.

В предыдущей главе мы непосредственно сравнивали описания Берггольц и философию Бергсона. Если сказать точнее, считается, что прямым источником мировоззрения Берггольц являются идеи русского философа Николая Лосского (1870–1965), который в начале XX века, с одной стороны, знакомил русских читателей с философией Бергсона, а с другой стороны, критиковал французского философа.

Разница между Лосским и Бергсоном состоит в том, что Бергсон различал ум и интуицию и считал, что ум умеет выражать явления и вещи посредством слов или понятий, но они не являются самой жизнью, так как по Бергсону жизнь — движение, а слова и понятия статичны. Человеку возможно интуицией непосредственно испытывать самую жизнь, жизнь как таковую, или «чистую длительность», но нельзя представить ее словами или понятиями. Эта его мысль четко проявляется как отрицание «идеи» древнегреческой философии в четвертой главе «Творческой эволюции».

Лосский, напротив, считал, что субстанция жизни является «идеей (в платоническом смысле)» (Лосский 1922: 106) или Логосом, и поэтому ее можно постичь умом и представить словами. Для Лосского именно идея в платоническом смысле — первичная субстанция, а длительность — ее развертывание во времени. Жизнь является не движением, а вечной, то есть неподвижной идеей, которую можно понять и представить разумом.

В этом отношении представление Берггольц о словах в цитатах предыдущей главы очень интересно. Как будто колеблясь между Бергсоном и Лосским, жизнь для Берггольц это движение, но эта жизнь является текстом.

Связь поэтессы, с большим энтузиазмом участвовавшей в строительстве социализма, с религиозным философом, изгнанным из Советской России в 1922 году — это, наверное, звучит довольно странно. Но в короткой авто-

биографии поэтессы, написанной в 1952 году, есть следующие строки, на которые нам стоит обратить внимание:

После школы пришлось поступить в ГИИ (Государственный институт искусствознания), т. к. для университета была слишком молода. [...] Это было очень колоритное учебное заведение: там учились в основном нэпманские сынки и доченьки, затем какие-то допотопные студенты-волосатики, главным образом «убежденные идеалисты», «философские интуитивисты», поклонники Лосского, Бергсона и, конечно, Фрейда. [...] Нас, комсомольцев, в ГИИ было очень мало, и мы приняли на себя всю, так сказать, тяжесть борьбы с «накипью нэпа». (Берггольц 1990: 482)

Берггольц как комсомолка и член ленинградского отделения РАППа выступила против поклонников Лосского и Бергсона, но, похоже, перед этим предварительно прочитала много книг этих философов. В другой автобиографии (1972) написано следующее:

В то же время мы, комсомольская часть института (нас было восемь человек), проводили там диспуты. Так, мне было поручено провести диспут с одним «убежденным идеалистом» на тему «Материализм или идеализм?». [...] Ужасно сложно было мне овладеть тонкостями идеализма, но, несмотря ни на что, я одолела премудрости Лосского, предшествующих ему неофихтеанцев и даже — о! — неогегельянство, и с присущей нам тогда безапелляционностью доказала, что идеализм — вздор, подлежащий распылению. (Берггольц 1983: 52)

Хотя и с целью критики «идеализма» или «интуитивизма», молодая Берггольц все-таки читала Лосского и Бергсона. Нам кажется, что повторные упоминания о них в этих автобиографиях, написанных в 1950–1970-х годах, указывают на то, что поэтесса в то время, может быть, несколько своеобразно, но настойчиво обращалась к интуитивистской философии. В уже цитированных нами описаниях «Дневных звезд» отражаются отголоски интуитивизма и его собственное понимание поэтессой.

## 9

В мировоззрении Берггольц и как литератора, и как человека сосуществовали или даже были слиты противоречивые с современной точки зрения элементы. Вспомним об уже цитированном нами фрагменте «О Китеже» 1961 года: «Вот он — русский характер, кержачий, революционный, ленинский». Берггольц не считала противоречивым поместить рядом эти четыре прилагательных.

Литераторы, к которым она чувствовала самое глубокое уважение и симпатию, были писатель Александр Фадеев (1901–1956), генеральный секретарь и председатель правления Союза писателей СССР при Сталине, и Анна Ахматова (1889–1966), поэтесса, символизирующая Серебряный век и подвергнутая резкой критике при советском режиме. Берггольц сердечно любила обоих литераторов, а они, в свою очередь, ценили ее произведения и поддерживали с ней дружеские отношения.

Берггольц и сегодня привлекает к себе внимание. Все еще публикуются новые рукописи поэтессы, посвященные ей монографии и статьи. При этом, однако, в трудах исследователей ее творчества нет единого образа поэтессы. Одни настаивают на том, что Берггольц, на самом деле, была благочестивой православной, другие — что она всю свою жизнь была упорной сталинисткой. Нам же кажется, что оба эти мнения искажают жизнь и мировоззрение поэтессы.

Берггольц, разумеется, не была верующей, но нет сомнения в том, что в ее творчестве присутствовало почти религиозное чувство. С другой стороны, является очевидным фактом и то, что она до конца своей жизни не потеряла убежденной веры в идеи советского социализма, хотя и написала пессимистические заметки о сталинизме и его действительности в своем дневнике уже в начале 40-х годов.

Среди советских литературных интеллигентов несомненно существовали такие мировоззрения и ценности, в которых были связаны и даже слиты марксизм-ленинизм и философия интуиции, прошлое и настоящее, действительность жизни и ее представление и т. д. Можно сказать, что это было одним из скрытых течений в так называемой советской литературе. Следующее за Берггольц поколение, которое родилось в 1920-х — 1930-х годах и сформировало свое литературное «я» уже при советском режиме (например, Казаков, Гамзатов и Высоцкий), выходя за пределы национальностей и так называемого «социалистического реализма», унаследовало от предыдущего поколения это стремление к целостности мира, так отчетливо проявившееся в «Дневных звездах».

Мы не можем разделить с Берггольц ее стремление к «миру как органическому целому», но в то же время не решаемся оценивать прошлое с точки зрения современных ценностей, с собственной позиции: наше мышление и мировоззрение жестко определены условиями и ситуацией настоящего времени, совершенно так же, как мечты Берггольц, Гамзатова или даже Высоцкого были обусловлены эпохой, называемой «советской».

Между «Журавлями» Гамзатова, «народного поэта Дагестана», и «Он не вернулся из боя» Высоцкого, олицетворения русскости, можно найти очевидное сходство темы, структуры и мировоззрения. Данная общность, выходя за национальные и языковые пределы, была унаследована от поколения Берггольц, которое, в свою очередь, хотя и не явно, а, скорее, косвенным образом получило духовное наследство от интеллигенции Серебряного века.

## ЛИТЕРАТУРА

Берггольц О. Ф. 1983. Попытка автобиографии // *Избранные произведения*. Л.: Советский писатель. С. 49–60.

Берггольц О. Ф. 1990. Автобиография // *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3*. Л.: Худож. лит. С. 478–496.

- Берггольц О. Ф. 2000. *Встреча. Дневные звезды*. М.: Русская книга.
- Высоцкий В. 1991. *Сочинения: в 2 т. Т. 1: Песни*. М.: Худож. лит. С. 265.
- Гамзатов Р. 1981. *Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы*. М.: Худож. лит. С. 322.
- Казаков Ю. 2009. Красная птица. // *Соловецкие мечтания*. М.: Русский миръ.
- Лосский Н. 1922. Недостатки гносеологии Бергсона и влияние их на его метафизику // *Интуитивная философия Бергсона. 3-е издание*. Петроград: Учитель. С. 224–235.
- Хакамада С. 1995. *Реальность культуры: глубокий пласт в душе японской и русской интеллигенции*. Токио: Тикума шобо (на японском языке).
- Berlin Isaiah. 1979. A Remarkable Decade, in: *Russian Thinkers*. Penguin Books. Pp. 114–209.
- Fink Hilary L. 1999. *Bergson and Russian Modernism 1900–1930*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

БОРИС ЛАНИН

## ЧУЖАКИ ФРИДРИХА ГОРЕНШТЕЙНА: ЕВРЕИ В СЛАВЯНСКОМ МИРЕ<sup>1</sup>

Есть писатели, которым отчаянно не везет при жизни. Горенштейн среди них — один из первых. Его не печатали и не замечали. Горенштейн был выдающимся мастером киносценариев, писал для Тарковского, Никиты Михалкова, Хамраева, но, часто голодавший в детском доме и выросший в бедности, он удовлетворялся лишь подработкой, плата за которую выплачивалась из рук в руки, а в титрах снятых по своим сценариям фильмов чаще всего даже не появлялся. Какое-то время его это устраивало.

Интерес к творчеству Фридриха Горенштейна пробудился лишь в начале нынешнего века. Из последних работ следует в первую очередь упомянуть книги Мины Полянской «Берлинские записки о Фридрихе Горенштейне» (СПб., 2011), живущего в США биофизика Григория Никифоровича «Открытие Горенштейна» (М., 2013), а также кандидатскую диссертацию пермской исследовательницы Ольги Чудовой (Пермь, 2010).

Мина Полянская опекала Горенштейна в последние годы его жизни. Она не только исключительно одаренный в литературном отношении человек. Ее перу принадлежат талантливо написанные книги «Foxtrot белого рыцаря. Андрей Белый в Берлине» (2008), «Классическое вино» (1996), «Музы города» (2000), «Брак мой тайный...» Марина Цветаева в Берлине» (2001), «Я — писатель незаконный». Записки и размышления о судьбе и творчестве Фридриха Горенштейна» (2003), «Плацкарты и контрамарки. Записки о Фридрихе Горенштейне» (2006), «Флорентийские ночи в Берлине. Цветаева, лето 1922» (2009), романы «Синдром Килиманджаро» и «Медальон Мэри Шелли» (2008).

Ученица видного литератора-методиста В. Г. Маранцмана и автора известного учебника по литературе Д. К. Мотольской, сотрудница знаменитого ленинградского экскурсионного бюро, в котором проводились — и сейчас по-

<sup>1</sup> Работа над статьей была поддержана грантом Института перспективных гуманитарных исследований и технологий при Московском государственном гуманитарном университете и грантом Японского общества содействия науке (JSPS).

рой проводятся — фантастические экскурсии по литературному Петербургу, основала в 1995 г. в Германии журнал «Зеркало загадок». Именно в ее журнале и публиковал свои последние эссе и статьи Фридрих Горенштейн. Это ей он признался, что оплакивает смерть своих героев как уход близких людей, когда горевал по Василию Блаженному...

Книга Полянской — исключительно ценный материал по истории русской литературы рубежа веков. Будущие исследователи творчества Горенштейна исполосуют ее и разделят на цитаты: ведь только Полянская смогла донести до нас последние годы, месяцы и дни таинственного писателя, постаравшись не расплескать при этом ни одной фразочки, ни одного жеста, которым она была свидетелем.

Дело не только в том, что книга посвящена выдающемуся писателю, который со временем непременно займет одно из первых мест в истории русской литературы и культуры. Мине Полянской удалось показать его в диалоге — никогда толком не складывавшемся — с писательской судьбой. Категория писательской удачи не выглядит эстетической категорией. Достаточно прочитать Горенштейна внимательно, и станет ясно, что мало найдется крупных писателей, которые могли бы настолько зависеть от судьбы.

Это старая история, когда дома нет ни компьютера, ни даже печатающей машинки. Есть только чернила и хорошая немецкая бумага. Герой «Попутчиков» Феликс Забродский знает, что ему нужно, чтобы быть самим собой: «Мне для праздничного свидания моего нужна только бумага высшего качества, только первого класса. Бумага гладкая, упругая, как молодая женская кожа, с крепкими волокнами из чистого хлопка или чистого льна. Эта бумага должна обладать также всасывающими способностями, купленная по привилегии, заграничная, северная, сделанная по старому скандинавскому рецепту, так что ею, возможно, пользовался и Кнут Гамсун, возненавидевший разум и воспевавший освобождение человеческой личности через безумие, через утонченное безумие». Медленно скрипит авторучка, заполняя отвратительным нечитабельным почерком белые листы, и вдруг — удар неведомой силы выбивает из рук писателя чернильницу! До самой смерти Горенштейн не мог понять — как могла нечистая сила вспомнить о нем, обратить на него внимание. Разгадку он находил в замысле пьесы о Гитлере, которую он решил написать в ответ на фильм Александра Сокурова «Молох». Гитлер в фильме показался ему окарикатуренным, и он решил написать иную пьесу, которая бы разоблачила весь невероятный масштаб зла. Силы зла заступились за своего любимца, решил писатель.

Книга М. Полянской написана великолепным профессиональным слогом. Замечания о произведениях Горенштейна метки и четко сформулированы: «Горенштейн предостерегал от длинных названий. Чем короче название, тем лучше. “Ну, например, ‘Место’, — говорил он, — чем плохо?”» (Полянская 2011: 82).

Есть вещи, которые можно узнать только от *этого* автора, только из *этой* книги. Где и когда воздастся Мине Полянской и ее семье за дружескую, даже

родственную опеку одинокого стареющего писателя? Кто-нибудь знает, как меняется образ жизни, когда нужно ходить *каждый уикенд* в течение двух лет к писателю домой и на старом магнитофоне записывать надиктованные страницы? Потом фонограмма расшифровывалась, появлялся текстовый файл. Горенштейн прочитывал его, вносил правку. Затем кассета и правленая распечатка отсылались в США владельцу издательства «Слово/Word» Ларисе Шенкер. После проверки файл возвращался Горенштейну, тот вносил последнюю правку и возвращал в Америку. Это длилось два долгих года, прежде чем появился пока еще не известный в России роман «На крестцах. Хроники времен Ивана Грозного». Роман на 800 с лишним страниц вышел в двух книгах, и Л. Шенкер успела сообщить о выходе книги умирающему писателю по телефону.

Знавшая Горенштейна, пожалуй, лучше всех его современников, М. Полянская утверждает: «Разумеется, он был “писателем незаконным” и благодаря религиозным построениям, чуждым не только нынешнему христианству (в особенности же православному), но и иудаизму. Отношение его к личности Христа не многим отличалось от отношения к Христу Достоевского, сказавшего, что если бы пришлось выбирать между верой и Христом, то выбрал Христа, тем самым, отрицая его божественную суть. Горенштейн выбрал бы веру...» (Полянская 2011: 234).

Книга Г. Никифоровича «Открытие Горенштейна» — серьезный научный труд. Одна лишь библиография является очень полезным подспорьем для занимающихся творчеством Горенштейна исследователей. Живущий в Сент-Луисе (США) ученый по своей основной профессии — биофизик, кандидат физико-математических и доктор биологических наук. В Америке он работал в разных университетах, как, впрочем, и до отъезда из России. Написав полторы сотни научных статей и три монографии, Г. Никифорович не забывал о художественной литературе, печатался в журналах «Знамя», «Нева», «Вопросы литературы», в «Зарубежных записках» и в «Иерусалимском журнале», даже детективный роман «Сорвать банк в Аризоне» выпустил в 2005 г. под псевдонимом!

Никифорович умеет выстраивать книгу, знает, как писать для широкого читателя. Еще в давнее советское время он публиковал в издательстве «Молодая гвардия» научно-популярные книги. Однако легкость пера отнюдь не делает его книгу о Горенштейне легковесной. Напротив, она полна литературоведческих открытий и самых глубоких и основательных размышлений о неузнанном выдающемся писателе.

В книге 12 глав, которые охватывают весь творческий путь писателя. Неслучайно не пронумерованная «Глава последняя» называется «После жизни»: смерть завершила его земной путь, но не в ее силах оборвать путь творческий. Сейчас только и наступает время объективного рассмотрения творчества Горенштейна.

Уже в первой публикации Никифорович находит стилевую особенность, которая лишь крепла и утверждалась в дальнейшем творчестве Горенштейна: «Горенштейн, перевоплощаясь в своих героев, все же не отождествлял себя

с ними, оставляя за автором право смотреть на них издали, а иногда и сверху. Порой это вызывало раздражение читателя: он успевал полюбить героя, сродниться с ним, но вдруг автор какой-то фразой или эпизодом снижал образ, показывал совсем другие его черты. Тогда-то и обнаруживался трагизм противоречий внутри человеческого характера — даже мальчик из «Дома с башенкой», любимый герой, способен был, оказывается, одобрить и несправедливость, и жестокость...» (Никифорович 2013: 34).

Эта внутренняя противоречивость горенштейновских героев несет в себе зародыш трагизма. Соцреалистическая эстетика требовала цельности характеров, а внутренние противоречия пыталась сглаживать. Для эстетики Горенштейна это было неприемлемо — многие его герои трагически погибают. Кроме того, как замечает Г. Никифорович, Горенштейн нарушил одну из заповедей русской реалистической литературы: изображать маленького человека несправедливо обиженным страдальцем. Маленькие люди Горенштейна порой испорчены и злобны, завистливы и бездарны, но в них есть Божья искра, способная воскресить их к добру. И все же человек в советском мире Горенштейна способен на все. Вот как мать трогательно подкармливает школьницу Сашеньку в голодное послевоенное время: «Мать левой ладонью схватила себя за согнутое, обтянутое ватными штанами колено, держа ногу на весу, а пальцами правой руки, упираясь в задник, тянула изо всех сил. Сапог упал, и из портянки посыпались на пол смерзшиеся куски пшенной каши. Мать подобрала их и сложила в заранее приготовленную тарелку. Она развернула портянку и достала тряпочку с котлетами. Было четыре котлеты: две совсем целые, подернутые хрустящей корочкой, две же были примяты ступней, и мать аккуратно сложила их на тарелку кусочек в кусочек».

Обратите внимание на пластичность описания, его зримость. Оно возшло на собственных голодных воспоминаниях писателя. Но в мире Горенштейна все случается «вдруг», как и в прозе Достоевского, любившего это слово едва ли не больше других определений времени. И *вдруг*, обозлившись на мать, Сашенька относит клеветнический донос на нее в НКВД, а, посадив мать, «воровку», сквозь слезы кричит майору: «Наплевать, — закричала Сашенька, — я не возьму назад заявление... Вот... Эта женщина родила меня, но не воспитала... А мать не та, что рождает, а наоборот... То есть кто выращивает... Знать не хочу... Мой отец за Родину... Он сражался... Отдал жизнь...». Велика злоба маленького человека. Совсем еще человечка...

В повести «Зима 53-го года» впервые появляется библейский мотив: «Писатель Горенштейн увидел труд не с официальной, оптимистической точки зрения, а с трагической — библейской. Мотив Библии как основы мироощущения, появившийся здесь впервые, будет потом пронизывать все творчество Горенштейна» (Никифорович 2013: 40). В этой повести Никифорович находит еще одно новшество: сны главного героя не просто вторгаются в действие, но и становятся его частью, частью сюжета, а это необычно для литературы 60-х гг.

### Литературные родственники Горенштейна

Горенштейн прожил всю жизнь чужаком. Чужаками жили и его герои. У него могли быть только литературные родственники, которых Горенштейн выбирал очень тщательно. С Достоевским спорил, Булгакова не принимал всерьез, а Чехова называл своим учителем.

«Когда я прочел в журнале «Время и мы» повесть «Искушение» Фридриха Горенштейна, я подумал: «Чехов восстал из мертвых», — говорит Лев Наврозов (Наврозов 1981: 164).

У Горенштейна есть рассказ «Мой Чехов осени и зимы 1968 года», программный: «Первая реакция человека, подавленного несправедливостью, на свободу и добро - это не радость и благодарность, а обида и злоба за годы, прожитые в страхе и узде... <...> ...Пассивная враждебность человечности опаснее враждебности активной, преступления активной враждебности кровавы, но враждебность эта живая, а, следовательно, смертная, пассивная же враждебность не столь ясно выражена, бескровна, природна, но она способна ждать и побеждает человеческое в человеке не силой, а терпением» (Горенштейн 1989: 8).

### Внуки Тевье-молочника

Закончившийся уже 13 лет назад XX век Ю. Слезкин назвал еврейским веком. В книге «The Jewish Century» он противопоставляет *меркурианцев*-евреев (и еще несколько активно перемещающихся народов) *аполлонийцам* — укоренившимся на родной земле нациям, не склонным к перемещениям. Подвижность и мобильность евреев стала основой их исторического успеха в пост-Холокостное время. Слезкин утверждает, что аполлонийцам пришлось в XX веке становиться меркурианцами, а евреям, наоборот, после создания государства Израиль, грозит опасность превратиться в аполлонийцев.

Талантливо и интересно рассуждая о судьбах еврейства, Ю. Слезкин прибегает к метафоре Тевье-молочника. Тевье был главным героем цикла рассказов Шолом-Алейхема, писавшего на идише прозаика, классика еврейской литературы. По мотивам этого цикла рассказов был поставлен популярный бродвейский мюзикл (1964), а затем и фильм Нормана Джуисона «Скрипач на крыше» (1971), получивший три «Оскара».

Поясняя свою исследовательскую методологию, Слезкин говорит:

«...если смотреть на историю современного еврейства, написанную на английском языке, то евреи в России существуют до революции, потом они страдают от погромов во время революции, потом они исчезают, потом они снова появляются для того, чтобы их подвергли геноциду нацисты, потом они снова исчезают, и вдруг, откуда-то появляются какие-то люди, которые все горят желанием уехать на историческую Родину или в Америку. И их учат, как быть настоящими евреями, причем учат совершенно по-разному, но при этом любопытно, что никто не подвергает сомнению тот факт, что они являются в каком-то смысле внуками Тевье. Опять же в Израиле мало кому интересно,

государству официально не интересно, были ли они когда-нибудь в синагоге и знают ли они что-нибудь о еврейских праздниках, а в Америке — это самое главное. Поэтому человек, приезжающий отсюда в Израиль или в Америку, обучается своему еврейству очень по-разному. Но что их всех объединяет, и в Израиле, и в Америке, и здесь — это то, что они внуки Тевье»<sup>2</sup>.

И далее известный антрополог уточняет:

«Эти евреи, которые приезжают в Америку, их кузены, братья и сестры, которые приезжали в Москву и Ленинград, они имели тенденцию заниматься одними и теми же вещами. И эти вещи ровно являлись чрезвычайно важными для функционирования общества, в котором они жили. И опять же повторю, что для того, чтобы понять это, невозможно не учитывать того факта, что они в первую очередь в каком-то смысле племенные евреи. Меня в моей американской жизни окружают бесконечные так называемые светские евреи, которые не обязательно любят об этом говорить в этих терминах, но безусловно исходят из того, что они евреи, потому что они внуки Тевье, и узнают во мне в каком-то смысле еврея, потому что я — внук Тевье. И в конечном счете, ходим мы в синагогу или нет, неважно, для кого-то, может быть и важно, для кого-то менее важно, но основой является вот этот самый главный вопрос, являешься ли ты племенным евреем»<sup>3</sup>.

Дочери Тевье-молочника (а дочерей у него было пять) символизируют для ученого судьбы еврейства в XX веке. Одна вышла замуж за революционера и разделила его судьбу, другая вышла замуж за православного и приблизилась к полной ассимиляции, третья уехала в Америку и т. п.

Эта сюжетная схема неплохо, на наш взгляд, ложится на творчество Фридриха Горенштейна.

Герой романа «Попутчики» Феликс Забродский, небесталаный сатирик-халтурщик, ностальгически вспоминающий Бердичев, но всегда проезжающий мимо него, — классический попутчик-чужак.

Герой романа «Место» Григорий Цвибышев, бездомный и бездарный, оказавшийся сыном репрессированного генерала, — примеряет на себя роль диктатора России.

Герой романа «Псалом» Дан — Антихрист, посланный Б-гом в славянский мир.

### Евреи и славяне

Одна из центральных тем творчества Горенштейна — евреи среди других народов, и особенно остро звучащая — евреи и славяне. Свой народ писатель не превозносит над другими: «Евреи как люди так же дурны, как все иное человечество. Но как историческое образование, как библейское явление это народ

близкий Богу, а человек по сути своей ненавидит Бога, поэтому он ненавидит и евреев, и поэтому многие евреи как люди ненавидят себя и свою библейскую судьбу. <...> И чем дальше на нынешнем своем историческом развитии тот или иной народ от Бога, тем сильнее ненависть, тем естественнее антисемитизм как национальный призрак».

В романе «Попутчики» в поезде, который должны пройти мимо Бердичева до станции Здолбунов, в полутемном купе беседуют двое: калека и неудачник Чубинец и московский писатель-сатирик Феликс Забродский. Жизнь Чубинца — это история простого грешного человека, история долгой жизни, со всеми прекрасными и ужасными подробностями. Образованный и начитанный Забродский знает, конечно, о Холокосте, но Чубинец возил гнилую еду в еврейское гетто, которое на следующий день должны ликвидировать, а еще общался с человеком, который обжегся о еврейку. Он растаскивал сторевшие трупы, но человеческие тела долго сохраняли жар уничтожившего их огня, и неосторожно коснувшийся их уборщик сильно обжегся, о чем рассказал Чубинцу. Когда Красная Армия ушла на восток, сдав города и живших в них людей нацистам, деваться людям было никогда. Надо было жить, пытаться зарабатывать на хлеб. За то, что Чубинец выжил, он был отправлен после войны в лагеря на семь лет. Искалеченный человек, работавший всю жизнь, при любых властях, должен был «перевоспитываться трудом». Вот Чубинец-то и оказывается настоящим рассказчиком, а Забродский — только попутчиком.

Именно Чубинцу принадлежат горькие и точные слова:

«К чему бумажный текст, если всё свершилось наяву, пусть и в одном единственном спектакле? Играть его заново бессмысленно, а писать нечто иное, тем более. Ведь я не писатель, я рассказчик. Я рассказываю о своей жизни, и вы, наверно, думаете: как черна эта жизнь, как ужасна. Да, черна, да, ужасна, однако не настолько, как вам это кажется. Потому, что лучшее, что в моей жизни было, я рассказал только себе. Даже известный музыкант, известный скрипач, любимец публики лучшую часть исполняемой им мелодии оставляет себе. Ту, которую слышит только он и не слышит публика. Это и есть принцип настоящей лирики».

Забродский — лишь слушатель и попутчик. Но у него есть своя историческая родина, на которую он больше не смеет вернуться: Бердичев.

«Но почему-то всегда, когда я подъезжаю к Бердичеву, что случается редко, почему-то всегда меня охватывает какое-то странное волнение. Историческая родина, что ли? Да, может быть.

Бердичев — это историческая родина российского еврейства и всех нас, даже старых выкрестов-петербуржцев подозревают в связи с ней. Но только ли российское еврейство подозревают? Я слышал, что в напряжённом 1967 году советско-сталинский представитель в ООН, товарищ-господин Малик крикнул представителю Израиля:

— Здесь вам не бердичевский базар!

<sup>2</sup> Обсуждение книги Ю. Слезкина «Еврейский век». <http://polit.ru/article/2006/02/07/jew/>

<sup>3</sup> Там же.

Понятно, когда они оскорбляют Тель-Авив или Вашингтон, или в зависимости от политических потребностей Париж, Стокгольм, Рим, Берлин. Но в данном случае они оскорбляют город, находящийся на их собственной территории, превращают его в нечто международное и сами не стесняются выступать в качестве некой международной, междидеологической силы. Мы знаем, что это за сила. Советско-сталинский дипломатический вельможа, товарищ-господин Малик или другой ему подобный вполне могли бы на том же бердичевском базаре с красными пьяными лицами торговать костлявыми лещами или махоркой, отмеряемой гранёными стаканчиками. Такого рода населения в Бердичеве хватает. Но в Бердичеве они как бы не живут. Потому что Бердичев — город-призрак, город, рассеянный по стране и по миру, город, жителями которого являются даже люди, нога которых не касалась бердичевских улиц: московский профессор, нью-йоркский адвокат, парижский художник. И в то же время те, кто живёт в хатах вдоль Махновской улицы или в горкомовских домах вдоль бульвара, к Бердичеву как бы отношения не имеют. Такая двойственность характерна только для живого и потому Бердичев это не обычное географическое название, а имя живого существа, вызывающего ненависть, насмешку, страх, стыд».

Любимая пьеса Горенштейна так и называлась — «Бердичев». Она сохранила образы украинских евреев, сумевших пережить войну и Сталина, людей провинциальных и несдержанных, несших в своих глазах осколки страха перед погромами и нацистскими «акциями».

### Пути осознания Холокоста

Бердичев для Забродского — «символ гонения», который на глазах у всего мира пытаются превратить в «желтый знак позора», «Бердичев — это прошлое моего народа, а прошлое — это кладбище. Бердичев — это и моё личное прошлое, это человеческие образы, давно похороненные и забытые».

С роспуска «Еврейского кладбищенского братства» в свое время, по словам Горенштейна, начались гонения на евреев при Николае II, с разрешения поддерживать еврейские кладбища начинались послабления при Екатерине Великой и Александре Втором. «Попутчики» заканчиваются следующим пассажем: «Да, каждый наш час жжёт нас невидимым огнём и лишь последний горит бытовым, адским пламенем. Потому что все мы, даже праведники, проходим через ад, прежде чем соответствующие небесные инстанции решат, задержать ли нас там навечно, или пропустить дальше в райские кущи. Причём, если в аду национальная принадлежность ещё соблюдается, то в раю национальные признаки уже отсутствуют. Но что же человек оставляет на земле, кроме своей нации, своей страны и своего гниющего трупа? Маленькую кучку некоего негорючего вещества, которое, материализовавшись, напоминало бы кучку пепла. Значит, главная наша ценность именно в этой, негорючей кучке».

Этот пепел стучал в сердце Горенштейна всю жизнь. Исследователи Холокоста сейчас находятся в центре гуманитаристики. Выпускаются журналы

и сборники, проводятся конференции, созданы авторитетные исследовательские центры и программы. Такая ситуация сложилась не сразу. Американцам понадобилось время, чтобы прийти к осознанию Холокоста как воплощения и символа зла. Поначалу они были дезориентированы донесениями Красной Армии, освободившей Майданек. Чтобы сочувствовать жертвам, аудитория должна образно соотноситься с ними. Это невозможно без эстетического восприятия травмирующего нарратива. В Советском Союзе созданная сразу после окончания войны «Черная книга» была запрещена. Следует отметить, что ее создатели Василий Гроссман, чья мать погибла в концлагере, и Илья Эренбург после окончания работы расстались вовсе не по-дружески. Книга эта стала результатом весьма болезненных уступок со стороны Гроссмана, который в душе надеялся, что авторитет Эренбурга все же пробьет дорогу книге. Не вышло. Подлинным нарративом Холокоста для советских читателей стал «Дневник Анны Франк», вышедший в конце 50-х в переводе Риты Райт-Ковалевой, которая и дала запискам погибшей девочки это название.

Узники нацистских лагерей, которые были освобождены американцами, по-разному выглядели, и американцы относились к ним по-разному. Выжившие еврейские узники были невероятно измождены, они были на грани жизни и смерти, дурно пахли и рассказывали солдатам невероятные истории. Они и на людей-то не всегда были похожи. Узники других национальностей подобных историй не рассказывали: дело их не касалось. Освобожденных евреев американцы и особенно англичане содержали иначе: в отдельных лагерях, на отвратительном питании, разговаривали и обращались с ними грубо. Даже герой Второй мировой войны генерал Джордж Паттон был с позором переведен на другое место службы из-за того, что к немецким пленникам относился демонстративно лучше и уважительнее, чем к бывшим еврейским узникам, содержащимся теперь в лагерях для перемещенных лиц. Газета «Тайм» 8 октября 1945 года сообщала, что с тех пор как американские солдаты оказались в Германии, «они спутались не только с Fräulein, но и с философией. Многие начали рассуждать о том, что немцы вообще-то нормальные ребята, что их вынудили вступить в войну, что истории о злодеяниях — фальшивка. Знакомство с охочими до солдат немецкими женщинами, со свободолюбивой немецкой молодежью привело к забвению Бельзена, Бухенвальда и Освенцима». Наконец, вмешался президент Трумэн и в резкой форме потребовал от генерала Эйзенхауэра навести порядок: «Мы, видимо, обращаемся с евреями так, как с ними обращались нацисты, за исключением того, что мы их не уничтожаем».

### Холокост — радикальное зло

Открывать Горенштейна я начал еще школьником, ничего не зная о нем, не запомнив даже имени. «Солярис» Лема никак не складывался у Тарковского. Понадобился Мастер. Люди знали: мало, кто умел доводить сценарии до совершенства лучше Горенштейна. Ему удавалось придумать эпизод, сохраняя



при этом зрительскую дистанцию. Он сочинял, был внутри эпизода, переживая и переживая свои нервы, но в то же время оставался в зрительском зале, проникаясь и все же лишь развлекаясь, как и положено зрителю.

В романе о Марке Шагале есть такая сцена: мальчик вбегает в дом и начинает стремительно заглатывать еду — все, что можно проглотить. «В чем дело?» — спрашивают у него. Оказывается, только что на его глазах погромщики ограбили и сожгли человека. Мальчик хочет потолстеть, чтобы не сгореть слишком быстро...

Лейтенант по имени Август в повести «Искушение» узнает, что всех его родных забил кирпичом дворник-ассириец Шума ради имущества и жилья этой еврейской семьи. Месть снится Августу часто, но он отгоняет эти мысли. Ему снятся дети Шумы, которых он убивает, но возмездие совершается лишь в его снах-кошмарах.

Постепенно, шаг за шагом, начало складываться представление об этом массовом истреблении не просто как о «зверствах», которые происходили повсюду, где оказывался нацистский сапог, но как о «радикальном зле» (radical evil). Воспринятый как культурная травма, нанесенная Гитлером цивилизованному западному миру, Холокост стал трагическим нарративом. Дж. Александер подробно показывает, как этот нарратив «придал существенно больший символический вес злу, которое воплощало собой это истребление» (Александер 2013: 153). Он реконструирует внутренние контуры этой культурной структуры, затем исследует вызванный ею тип «символического действия» и то, как новые смыслы заставили принципиально по-новому воспринимать травму массового истребления. К восприятию Холокоста он применяет древний аристотелевский термин «катарсис».

Конечно, когда процесс переживания травмы усиливается информационным воздействием масс-медиа, общество не может оставаться сплоченным: как правило, появляются травмированные и преступники, которые принимают травмирующие решения и развязывают травмирующие события. Однако без публичной репрезентации травмы невозможно и представление о событиях как об абсолютном зле. Так, сам по себе Нюрнбергский трибунал не убедил немцев в бесчеловечности совершенных рейхс-машиной преступлений. Выдающийся фильм «Процесс в Нюрнберге», события в котором происходят через некоторое время после окончания работы Нюрнбергского трибунала, является тому подтверждением. Герои оперируют риторическими формулами, которые для них и для немцев-современников являлись абсолютным оправданием. Все сводилось, таким образом, к праву сильного, к осуждению побежденных победителями. Однако публичные слушания создали уникальный юридический фундамент для дальнейших травмирующих нарративов. Когда появились развернутые рассказы, романы, воспоминания, фильмы, то моральная денацификация резко ускорила, ибо появилась национальная соотнесенность с жертвами нацизма.

Следует признать, что книги Горенштейна не стали таким травмирующим нарративом для русской читающей публики. В одном из интервью Горенштейн

задавался вопросом: почему к концу войны в Берлине оставалось около восьми тысяч евреев, а в Бердичеве и Киеве — лишь несколько десятков? И сам же отвечал: потому что украинцы охотно помогали в поисках евреев, некоторые из идущего еще с времен Богдана Хмельницкого антисемитизма, некоторые — потому что немцы велели, некоторые позарились на чужое добро, хотя нацисты не разрешали украинцам забирать себе еврейское имущество: оно должно было принадлежать только армии-победительнице... Близкий писателю герой попутчиков Феликс Забродский<sup>4</sup> все же обращает внимание читателя:

«Как видите, я между словом украинец и словом антисемит чёточки не ставлю, даже если просто украинцы, среди украинцев-антисемитов, составляют абсолютное меньшинство. В конце концов время идёт и соотношение может измениться. Или уменьшится число антисемитов, под влиянием прогресса, или евреи в Бердичеве станут музейной редкостью».

Прогресс не уменьшил числа антисемитов, а музейных редкостей в Бердичеве почти не осталось.

### Характеры в прозе Горенштейна

Земной путь Дана-Антихриста, главного героя романа «Псалом», оказывается драматической судьбой еврея, прожившего всю свою жизнь в Украине и разделившего с ней все четыре казни Господни. Все проникнуто в этом романе горькой поэзией.

Ирина Роднянская, крайне отрицательно относившаяся к роману «Псалом», не могла не признать искусности автора, проявившуюся в сцене любовного соединения Дана-Антихриста с его приемной дочерью Пелагеей: «Сакральной торжественностью окружено предустановленное свыше зачатие младенца; здесь достаточно искусно сплетены три провиденциальных библейских мотива: дочерей Лотовых, Фамари и Руфи-моавитянки, покинувшей свой народ ради мужнина...» (Роднянская 1995: 246).

С Руфью и связано оптимистичное звучание романа: она остается жить и воспитывать ребенка. В «Псаломе» соблюден главный принцип поэтики Горенштейна: никаких одномерных образов!

«Ф. Горенштейн пишет о тех людях, которых иногда называют «маленькими»: таковы его старушки, которые, казалось бы, терпеть не могут друг друга; Ким — из «Зимы 53-го», который, как все советские обыватели, благоговеет перед Сталиным, ненавидит «всяких космополитов», осуждает отца-предателя и почитает начальство; Сашенька, которая патологически ревнует мать и готова погубить ее из ревности, переходящей в ненависть. И эти люди, как бы они ни были ожесточены или развращены окружающим злом, просветляются любовью и открываются добру», — писал Ефим Эткинд (Эткинд 1971: 9).

<sup>4</sup> Имя служит подсказкой: после ареста мужа мать Горенштейна скрылась вместе с ребенком в провинции, и там изменила ему имя и фамилию на «Феликс Прилуцкий».

Можно продолжить этот ряд. Есть у него неприятный персонаж, Алексей Иосифович Иволгин. К нему Дан-Антихрист даже обращается в женском роде. В поезде он малодушно поддерживает позорный разговор о никчемности и вырождении еврейских женщин. Но даже он не может не покормить голодного ребенка, даже в нем просыпается — хоть на миг, на роковом допросе — национальное и человеческое достоинство.

Горенштейну, особенно в голодной молодости, нужно было прежде всего выживать, а для этого нужны были деньги и место для ночлега. Один из главных его романов «Место», о котором мы уже упоминали, — одно из немногих произведений Горенштейна, в котором действие происходит после смерти Сталина. Рассказ ведется от первого лица, от имени главного героя Гоши Цвибышева, сына репрессированного генерала. Как рассказчик Гоша оказывается мощнее, масштабнее своей жизненной сути.

Койко-место оказывается символом человеческого присутствия на земле, именно оно закрепляет жизнь Цвибышева «в общем определенном порядке жизни страны». Все люди — временные, все держатся — кто по привычке, а кто и зубами — за свое временное на временной этой земле пристанище. Но у Цвибышева постель и еда возводятся в ранг фетишей. Обратите внимание на то, как описывает он свои трапезы, сколько любования он вкладывает в меню и ночевки. Испытывая перед зажиточностью «некую почтительную растерянность» (Горенштейн 1992: I-95), он пытается приспособиться к своей постоянной борьбе с собственной бедностью.

Гоша не был способен на элементарную работу, он не только был не в состоянии дозвониться вовремя кому следует, но даже здорово напутал в стандартном ежемесячном отчете-доносе из библиотеки в КГБ. Этим образом Горенштейн окончательно разрушает некогда бытовавший в русской литературе стереотип бедного, но благородного героя. Бедность, именно жуткая, унижительная бедность провоцирует Цвибышева на самые неблагоприятные в его жизни поступки и шаги. Конечно, он укрупнен автором. Особенно это заметно в исторических экскурсах, развернутых размышлениях и рассуждениях, мимолетно брошенных на пейзаж взглядах, в сюжетных новеллах-вставках, посвященных проходным персонажам. Все это — явно выше способностей примитивного Цвибышева. Но Цвибышев-рассказчик обладает одной очень важной чертой. Он предельно откровенен. Цвибышев никогда не старается приукрашивать себя и свои поступки. Он весь — в саморазоблачениях и самоуничижениях, весь перед читателем, и судит он себя настолько строго, что ничей суд ему уже больше не страшен. Цвибышев — не мазохист. Страдания причиняют ему боль, боль приносит страдания, а вовсе не удовольствия. В исповеди, горестной и жалобной, нет ни самоистязания, ни самолюбования. Цель его исповеди — сама исповедь. Кроме того, Цвибышев — человек с идеей, типичный подпольный человек Достоевского. Идея эта формулируется им не сразу, но с первых страниц видно, что унижения рассказчика — иной полюс этой идеи. Перепрыгнуть пропасть между нынешним его положением и «великой

идеей» его жизни — вот главное, чем живет Цвибышев. Идея эта — наполеоновская: «Рано или поздно мир завертится вокруг меня, как вокруг своей оси». И этот герой, столь поглощенный мыслями о собственной униженности и собственном бесправии, начинает карабкаться по отвесным скалам к самоутверждению в обществе. От неприкаянного и не приспособленного ни к чему человека, дрожащего за койко-место в общежитии, до штатного сотрудника КГБ и нелюбимого, но прочно стоящего на ногах отца семейства, — таков его путь по страницам романа «Место».

Однако даже единственный ребенок в его семье — не его. Растущий в его семье ребенок — от неизвестного насильника, изнасиловавшего будущую жену Цвибышева, дочь известного и богатого журналиста, во время погрома. Его жена Маша и не знает, от кого именно из насильников он рожден... В новенькой серой «Волге» журналиста к нему приходит самодовольная обманчивая успокоенность: «Собственная машина, специально оплачиваемый шофер, ореховый торт — все было прочно и богато. На мгновение я прикрыл глаза и подумал: «Так вот уже куда занесла тебя жизнь по избранному тобой пути... Где оно, это койко-место?.. А ведь все так недавно еще было» (Горенштейн 1992: I-579). Однако бездетностью Цвибышева, как и его безотцовством, подчеркнута его еврейская неукорененность, призрачность обретения им Места в жизни, того самого места, за которым он столь усердно гнался.

Женщины у Горенштейна борются с собственной судьбой. Они борются за своих любимых, они отстаивают свои слабости и свои пороки, и свои увлечения, ставшие порочными, и свои принципы, порокам потворствующие. Такая трактовка женских образов появилась у Горенштейна не сразу. Достаточно вспомнить его первые произведения «Дом с башенкой» и «Зима 53-го года», где активность мужских героев вполне соответствует сложившейся сюжетной задумке, а женских образов и не вспомнить. Драма его построена так же: там разворачивается перед зрителем поле действия для мужчин. Они спорят о Достоевском, они борются за российский престол, они прелюбодействуют с женщинами.

Женщины у Горенштейна — лишь фон для рисования мужской судьбы. Женщина не может быть чужаком, ибо у Горенштейна она всегда найдет мужчину, для которого станет «своей», «родной». Образ русской женщины, «дочери времени, рожденной без прав», во всех возрастных ипостасях: «...от девочки до матери и старух («часовых нации»), отмечен загадочной целостностью, — пишет Е. С. Твердислова, — при повторяемости как будто бы одних и тех же качеств - внешней душевной неразвитости и внутренней чистоты, сильном и ярко выраженном чувственном начале, отсутствии характерного для обычного человека прагматизма, но с очень своеобразным цинизмом, все эти женщины — монолитный облик России, способные на все, что угодно — на великое унижение и великое возвышение» (Твердислова 1992: 73).

Впрочем, можно поспорить с тем, что образы русских женщин входят в противоречие с мыслью автора о еврейском народе как «посланце Бога», ибо

«жизнь русских женщин, при всей греховности и кажущейся оторванности от истинного Господа, шире, чище и через свою инстинктивную, но дарующую любовь мужчине, эту плотскую тягу к противоположному полу, на самом деле оказывается ближе к Богу» (там же). И уже приводившийся пример Иволгина как раз и противоречит этому мнению, ибо даже Иволгин ближе к Богу. Близость к Богу — она ведь естественна не только для людей благочестивых, но, скорее, для тех, чьи поступки оказываются для Бога поводом вновь проявить свою волю.

В «Попутчиках» Забродский тонко подмечает: «Впрочем, общеизвестно, что в среднем русский человек в русских областях гораздо лучше русского в областях нерусских. Чужак всё-таки. Ходит — нет, нет, да и оглянется: что сзади?» Если уж русский в России может оказаться чужаком, то насколько же глубоко поразила писателя эта тема...

Мужчинам в романах Горенштейна всегда нужно что-то еще, кроме лнущей к ним женщины. Они мыслят не лично, а глобально, вписаны не в семью, а в историю, в цивилизацию, и потому в XX веке они — чужаки. Национальное у Горенштейна всегда разделяет, и никогда не объединяет. Мужская судьба еврея — это судьба чужака.

### Антисемитизм — международный язык

Горенштейн называет антисемитизм наиболее естественным языком самых отсталых, агрессивных и одновременно — слабых людей. В романе «Место» он пишет, что «существовал некий международный язык, некое политическое эсперанто, на котором в кризисных ситуациях (налицо была явно кризисная ситуация), на котором можно было попытаться договориться и примирить противоречия. Этим международным языком был антисемитизм, и мифологическое начало этого языка было весьма уместно при логической путанице. Если в век мистики и ведьм он одурманивал сознание народа, то в материальный век, согласно потребностям времени, он сознание народа прояснял от путаниц и противоречий, то есть низводил все мировые сложности до простых понятий кухни и дворницкой» (Горенштейн 1992: I-387). Его мифологема еврейства заметно отличается как от розановской, с одной стороны, так и от гроссмановской — с другой. Горенштейн непременно подчеркивает богоизбранность еврейского народа, как устами некоторых героев, так и в речи повествователя: «Каждый стремится создать свое и сказать неповторимое. Но патриархи начинали угодное не себе, а Богу, и пророки говорили не свое, а Божье... Маленький пастуший народ был так же дурен, как и все иные большие и малые народы, близкие к нему в пространстве и времени и удаленные от него в пространстве и времени. Он отличался от всех иных лишь своими патриархами и своими пророками, и ради патриархов и пророков избрал его Господь» (Горенштейн 1993: 89–90).

Русский писатель Горенштейн никогда не забывал, что он еврей. Если есть главный герой его прозы, то это Дан-Антихрист из выдающегося романа «Пса-

лом». Для писателя этот герой был родным братом Иисуса, только Иисус был заступником тех, кто преступил, а Дан заступает за их жертв.

Как религиозный философ, Горенштейн одновременно глубок и противоречив: «Верующий иудей, совершая зло, знает, что он идет против Бога. Верующий христианин, совершая зло, сохраняет гармонию души, сохраняет через церковное покаяние свои отношения с Богом, ибо непротивление злу давно подменено покаянием о содеянном грехе» («Притча о богатом юноше»). Связь между Ветхим и Новым заветами у Горенштейна неразрывна.

В романе «Псалом» он обращает внимание на реплику пророка Иеремии, которая легла много позже в основу христианского непротivления: «Путь непротivления злу перед лицом сильного нечестивца возможен, однако, при одной важной оговорке, указанной у Иеремии. В принципе она звучит так: пусть нечестивец берет все, но и ты должен взять у нечестивца в качестве добычи свою душу свою... Главное — перед лицом нечестивца сохранить как добычу душу свою, ибо нечестивец душу свою рано или поздно потеряет, а любовью твоей, которой ты полюбишь его за зло его, воспользоваться не сумеет. Ты же сам ею и воспользуешься».

В повести «Шампанское с желчью» (1986) война Судного дня застает главного героя режиссера Ю. в санатории. Поначалу израильская армия несет большие потери — огромные, если принять во внимание небольшое население. Окружающие ликуют. Вдруг «вражеские голоса» передают, что произошел перелом, Сирия и Египет разбиты, и, радуясь спасению далекой страны, режиссер осознает свое одиночество: даже единственный в санатории единоведец ему неприятен.

Тема антисемитизма — одна из стержневых тем творчества Фридриха Горенштейна, и его размышления на эту тему сродни афористическому философствованию самых выдающихся мыслителей нашей эры.

### Заключение

«Бесспорный мастер реалистического письма, учившийся на прозе Бунина, Горенштейн, казалось бы, не будучи диссидентом, мог без труда вписаться в советскую литературу, стоило захотеть. Но он не вписался, оставшись верным экзистенциальным темам, мученическим судьбам своих героев, напряженным религиозным раздумьям, своей непредсказуемой личности», — считает Вик. Ерофеев (Ерофеев 1990: 11). В 1977 году Горенштейн решил издавать свои произведения на Западе. Там они имели большой успех и были переведены на ряд иностранных языков. Особенно успешными стали переводы на французский язык, которые публиковались в известных издательствах.

Бесстрашные, лишённые оглядки на возможную критику (ведь Горенштейн на родине не печатали), искренние и надрывные, по-достоевски дотошные и безжалостные, его произведения точно указывают на чуждость героев друг другу и устоявшимся мегаколлективам.

Горенштейн эмигрировал в 1980 году. В романе «Псалом» он писал: «...подлинная родина человека... не земля, на которой он живет, а нация, к которой

он принадлежит. Нет ни русской, ни еврейской, ни английской, ни турецкой, ни иной какой-либо земли. Вся земля Господня... и подлинное право на тот или иной кусок земли дают не исторические завоевания, не исторические перемещения, но факт многовекового владения,.. то, сделала ли нация кусок Господней земли плодотворным и порядки на нем справедливыми или гноит нация обширные пространства Господни, попавшие к ней в руки».

Однако это заключение — лишь дань художественной рефлексии. Всем своим творчеством, судьбами своих героев Горенштейн доказывает: евреи — чужаки в славянском мире, будь они попутчиками, неудавшимися диктаторами или посланы в наказание свыше.

## ЛИТЕРАТУРА

- Александр Д. 2013. *Смыслы социальной жизни: культурсоциология*. М.: Практис.
- Горенштейн Ф. 1989. Мой Чехов осени и зимы 1968 года // *Книжное обозрение*, № 42, 20 октября. М.
- Горенштейн Ф. 1992. *Избранные сочинения: в 3 т.* М.: Слово.
- Горенштейн Ф. 1993. *Псалом (Роман-размышление о четырех казнях Господних). Детоубийца (Пьеса)*. М.: Слово.
- Ерофеев В. 1990. Фридрих Горенштейн: уровень мастерства // *Огонек*, № 35.
- Наврозов Л. 1981. Смерть — это мы сами // *Время и мы*, № 60. Нью-Йорк.
- Никифорович Г. 2013. *Открытие Горенштейна*. М.: Время.
- Полянская М. 2011. *Берлинские записки о Фридрихе Горенштейне*. СПб.: Деметра.
- Роднянская И. 1995. *Литературное семилетие*. М.: Книжный сад.
- Твердислова Е. 1992. Споры о Горенштейне // *РЖ. Общественные науки за рубежом. Литературоведение*, № 5–6. М.
- Эткинд Е. 1971. Рождение мастера. О прозе Фридриха Горенштейна // *Время и мы*, № 42.

## ХЕ ХЁН НАМ

### ЯЗЫКОВОЙ ПУРИЗМ И ЕГО СОЦИАЛЬНЫЙ СМЫСЛ: НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКОВОЙ ПОЛИТИКИ СССР

#### 1. Языковой пуризм в тоталитарных государствах

Резкие социальные изменения сопровождаются соответствующими инновациями в языковой культуре, т. е. упразднением старых моделей письма и говорения и установлением нового порядка. Особенно в периоды важных общественных событий и связанных с ними значительных сдвигов, лексическая система быстро и наглядно изменяется, вбирая в себя много заимствований, неологизмов и иных новообразований, перестраиваются стилистические соотношения элементов, составляющих литературный язык (включая нейтрализацию диалектизмов, просторечие и др.). В процессе этого часто на первый план выходит пуристический подход к языку.

Языковой пуризм — это стремление очистить язык от иноязычных слов и разного рода новообразований. В этом направлении литературный язык выделяется из разговорной речи и не подлежит произвольным преобразованиям. Поэтому для пуризма характерно неприятие в литературной речи лексических и грамматических элементов, привнесённых из территориальных и социальных диалектов. Особенно пуризм отличается негативным отношением к заимствованным словам как к источнику загрязнения языка. В связи со стремлением к первоначальной чистоте языка сложились биологические мифологемы «здоровье языка» и «языковая экология»: чем чище язык, тем он лучше, чем меньше примесей, тем больше его первозданная природная мощь<sup>1</sup>.

Однако чистота языка в таком понимании является весьма искусственным состоянием, так как в природе абсолютной чистоты не бывает. Поскольку ни один язык не способен к существованию в замкнутом пространстве, язы-

<sup>1</sup> Мечта о чистом языке подпитывается и библейскими мифами. Тот язык, на котором Адам и Ева говорили с Богом, оказывается самым первым и потому самым чистым языком. В разные времена ученые разных национальностей утверждали, что именно их языки и были этим первым языком. Также и миф о Вавилонской башне и смешении языков намекает на идеальность первоначального языка, тогда как смешение языков является Божьей карой.

ковые контакты выступают как один из основных факторов развития языка. Самые широко распространенные языки на самом деле являются результатом сложения и контактов между несколькими языками. Например, французский язык является результатом сочетания трех пластов: кельтского, романского и германского; английский — результат сложения культур норманнов и англосаксов. А языки племен, живших в культурной изоляции, постепенно деградируют.

Таким образом, чистота языка как таковая наблюдается исключительно редко, однако, как концепция, она обладает огромной идеологической мощью в сочетании с концептами «нация», «народ», «государство». Поэтому пуризм характерен для периода становления национальных литературных языков. Ведь неслучайно борьба за чистоту языка была связана с национализмом, расовой дискриминацией и шовинизмом. А в пуристически настроенном дискурсе о языке часто проявляется стремление улучшить язык искусственным образом, т. е. стремление к культивации языка (*language cultivation*).

Под языковой культивацией подразумевается нормализация и защита стандартного, литературного языка. На публичном уровне языковая культивация реализуется в призывах ученых и публицистов «изгонять» из языка субстандартные единицы, как, например, орфоэпические, орфографические ошибки, социальные и территориальные диалекты. Эти «защитники языка», основываясь на дихотомическом подходе (правильный/неправильный или чистый/грязный язык), ставят диагноз о состоянии здоровья того или иного языка, убеждают в необходимости сохранения и распространения правильного употребления языка. Однако при этом у них зачастую отсутствует научный подход в определении правильного языкового употребления. На государственном же уровне предлагается ряд программ и законопроектов, нацеленных на защиту чистоты языка, в частности, упразднение «неблагопристойных» единиц языка.

Такая сознательная и идеологически обусловленная нормализация языка наиболее ярко наблюдается в тоталитарных государствах, где остро стоит вопрос о единой нации и едином национальном языке. В условиях тоталитарного режима языковой пуризм служит идеологическим фундаментом формирования единого тоталитарного языка и его нормы. В этой ситуации заимствованные слова, которые, якобы из-за своей чуждости, нарушают грамматический строй языка, подвергаются резкой критике, что приводит к крайне радикальным явлениям, вплоть до лингвистической ксенофобии.

Например, в национал-социалистической Германии языковой пуризм был тесно связан с расовым пуризмом, с теорией «ариизации» (*Ariesierung*) населения. А в фашистской Италии политика экономического обособления страны шла параллельно с итальянизацией, в том числе с борьбой против иностранных заимствований в языке экономики, торговли и культуры (Костева 2010: 74). Диктаторы этих стран воспринимали язык как силу, которая может объединять и разъединять: он объединяет говорящих на родном языке и отделяет их от говорящих на иностранном языке.

Для воплощения в жизнь идеи пуризма были использованы как прямые (государственные законы и указы), так и косвенные методы (пресса, радио); был принят ряд законодательных актов, предписывающих искоренение иноязычных заимствований в сфере торговли, культуры, и их замену на собственную лексику. Например, в Германии интернациональные термины были заменены на немецкоязычные термины-неологизмы: *Weibischtum* (феминизм; от слова *Weib* «женщина»), *Seelkunde* (психология; от слов *Seele* «душа» и *Kunde* «учение») (Polenz 1967: цит. по Костева 2010: 76). При этом в распространении и реализации пуризма особую роль сыграли СМИ. Немецкие и итальянские газеты провели цензуру над употреблением заимствованных слов, публиковали статьи, призывающие к их искоренению, а также открыли рубрики, посвященные поиску собственных эквивалентов.

Таким образом, концепция «чистоты языка» может служить мощным идеологическим оружием для воздействия на массовое сознание. Данная статья рассматривает пуризм в советской языковой политике, в частности, рассматривает, как пуристический подход к языку служил задачам власти в процессе строительства тоталитарного государства. Также мы будем уделять внимание роли советской прессы, которая, будучи инструментом воздействия на массовое сознание, служила коллективным пропагандистом, агитатором и организатором, способным пробудить патриотизм.

## 2. Пуризм в языковой политике СССР

Крупные социальные встряски влекут за собой определенные сдвиги в языковой культуре, создавая потребность в упразднении языка старого режима и формировании нового типа языка. Данный тезис многократно подтверждался и в истории России, где прослеживается довольно тесное соотношение языка с властью, политикой и идентичностью (Gasparov 2004). Например, Петр Первый считал важнейшей задачей модернизации России активное внедрение научных, технических и торговых терминов из европейских языков и упразднение старых церковнославянских букв (Живов 1996: 69–154). А после Октябрьской революции язык стал важнейшим фундаментом строительства советского государства и «воспитания» его граждан (Gorham 2003).

Особенно известны споры А. С. Шишкова и Н. М. Карамзина о модели создания русского литературного языка в начале XIX века, которые происходили на фоне обсуждения идентичности Российского государства (Лотман, Успенский 1975). Как известно, Н. М. Карамзин и его сторонники в духе европейской традиции «пишут, как говорят» настаивали на сближении книжного и разговорного языка, подчеркивали необходимость заимствований и упрощения синтаксиса. А А. С. Шишков и созданное им литературное общество «Беседа любителей русского слова» отвергали лексические, семантические и синтаксические новшества, опираясь на славяно-русскую архаику, отстаивали принцип неизменности литературного языка. В «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» (1803) А. С. Шишков противопоставлял дурному стилю

писателей-западников чистый язык патриотической литературы. Однако такая позиция Шишкова стала поводом не столько для серьезной критики, сколько для осмеяния<sup>2</sup>.

Именно тогда, в конце XVIII и в начале XIX в., было заложено парадоксальное отношение к пуризму, существующее и поныне в российской научной и публицистической традиции: российское общественное сознание в целом позитивно оценивает борьбу за чистоту языка, но негативно осуждает те явления, которые получают название «пуризм»<sup>3</sup>.

Таким образом, до начала XX века пуризм занимал лишь периферийную позицию в дискуссии о языке в российском обществе. Однако Октябрьская революция радикально изменила эту ситуацию. После революции язык стал фундаментальным символом в строительстве советского государства и общества. Советские вожди прекрасно осознавали, что советская империя могла бы удержаться лишь при централизованной власти государства, что означает тоталитаризм во всех сферах жизни, в том числе в языке, так как язык оказывает значительное влияние на процессы социализации личности, с его помощью осуществляется манипулирование общественным сознанием<sup>4</sup>.

А для формирования четко выработанного, единого языка, отторгающего любые стихийные новообразования и инакомыслие, нужна была широкомащтабная пропаганда с мифологемами, способными направлять массу против

<sup>2</sup> Показательны в этом плане мемуары участников «Арзамаса» — литературной группы идейных противников А. С. Шишкова. Там А. Стурдза вспоминает: «Шишков сделался бы моим оракулом, если б в прекрасной и полезной книге его не смущали меня кой-какие промахи. Например, когда поборник старого слога, обличая рабские переводы с иностранных языков и желая вразумить читателей своих примерами, говорит между прочим: каково было бы перевести слово *preface* не предисловием, а предличием; или слово *tresor* буквальным переводом презлатом; тогда увы! невозможно и ученику удержаться от смеха». Стурдза А. С. Беседа любителей русского слова и Арзамас в царствование Александра I // Москвитянин. 1851. №21. Кн. 1. Отд. 1. С. 3–22.

<sup>3</sup> Приведем несколько цитат русских писателей, призывающих сохранять чистоту языка: «Нет сомнения, что охота пестрить русскую речь иностранными словами без нужды, без достаточного основания противна здравому смыслу и здравому вкусу: но она вредит не русскому языку и не русской литературе, а только тем, кто одержим ею» (В. Белинский); «Берегите чистоту языка, как святыню! Никогда не употребляйте иностранных слов. Русский язык так богат и гибок, что нам нечего брать у тех, кто беднее нас» (И. Тургенев).

<sup>4</sup> В процессе формирования нового общественного порядка необходимо было быстрое распространение революционной идеологии, а в стране с чрезвычайно высокой неграмотностью населения в этом процессе, безусловно, большую роль сыграли яркие визуальные символы, такие как агитплакаты и политическая карикатура. Однако, все же язык был самым мощным орудием политической пропаганды. Итак, была организована общественная компания за ликвидацию безграмотности. Участвовать в ней, по указам ЦК партии, изданным в декабре 1919 года, были обязаны все неграмотные жители СССР в возрасте от 19 до 50 лет (Gorham 1996: 413).

реальных или вымышленных противников. Именно концепция «чистоты языка» соответствовала таким задачам. Итак, после победы коммунистической партии был сформирован институт цензуры и введена монополия на идеологию и пропаганду посредством прессы, которая использовалась как средство для поддержания государственного строя.

## 2.1. Становление научной дисциплины «Культура речи» в довоенный период

После революции так называемый язык улицы начал оказывать мощное влияние на язык прессы, художественных произведений и политики. Н. И. Толстой рассматривал язык в соотношении с культурой и выделил четыре культурно-языковых параллели: литературный язык — элитарная культура; диалекты и говоры — народная культура; просторечие — третья культура, т. е. массовая культура; арго — профессиональные субкультуры (Толстой 1995). С этой точки зрения можно предположить, что в дореволюционный период в культурно-языковом пространстве доминирующую позицию заняла элитарная культура с литературным языком, носителем которого была интеллигенция. А после революции культурно-языковая ситуация резко изменилась. Интеллигенция потеряла ведущую роль в культурном развитии, крестьянство и рабочие классы стали ведущей частью общества и, соответственно, произошел массивный приток просторечных и диалектных единиц в литературный язык. Таким образом, был сформулирован новый стандарт, строящийся не столько на старом, сколько на его отрицании (Романенко 2009: 265–266).

Данный процесс вызвал тревогу и стимулировал движение в защиту языка в 1920-х годах. Концепция «чистоты языка» была актуализирована прежде всего в речи ученых и литераторов. Формировалась новая научная дисциплина «культура речи», основателем которой является Г. О. Винокур. В своей монографии «Культура языка» (1925 г.) он ставил задачи широкого общественного лингвистического воспитания<sup>5</sup>.

Сигналом начала широкого обсуждения данной проблематики стала публикация в газете «Правда» заметки В. И. Ленина «Об очистке русского языка» (1924 г.)<sup>6</sup>. Именно после появления этой заметки в печати, чистота языка стала одной из идеологием власти, и в газетах начали обращаться к вопросам языкового строительства, выступая против жаргонизации речи и неумеренного словотворчества современных литераторов.

В конце 1920-х годов попытки очищения русского языка только усилились. Когда руководители партии перенесли свое внимание на политическое просвещение масс и укрепление авторитета государственного языка, идея о том, что

<sup>5</sup> Именно в главе «О пуризме» этой монографии Г. О. Винокур заложил фундамент компетентного научного подхода к языковым явлениям, который потом вошел в противоречие с пафосом борьбы за чистоту языка в массовой прессе.

<sup>6</sup> Правда. 1924. № 275. С. 1.

устная речь народа развивается в язык власти, ослабела (Gorham 1996: 427–428, Gorham 2000: 147). Теперь большевики пытались разработать более престижный, выработанный литературный язык. Цензуре подвергались публикации с диалектной лексикой и элементами устной речи.

Интересно отметить, что советская власть рассматривала народ как ключевой слой революции, однако воспринимала язык крестьян как язык непродвинутого слоя, нуждающийся в очищении. В статье «О русском крестьянстве» (1922 г.) М. Горький писал: «Как евреи, выведенные Моисеем из рабства Египетского, вымрут полудикие, глупые, тяжелые люди русских сел и деревень — все те почти страшные люди, о которых говорилось выше, и их заменит новое племя — грамотных, разумных, бодрых людей». Он был убежден в прямой связи между языковой и идеологической грамотностью, как и в том, что язык старых поселков становится остатком прошлого и под конец исчезнет разница между городом и деревней (Gorham 2000: 147–148). Можно сказать, что взгляды М. Горького на язык представляют собой синтез элитарного и реформаторского пуризма, неприятия диалектных и других необщепринятых речевых средств и одновременного стремления к жесткой стандартизации литературного языка (Басовская 2011).

В 1930-х годах языковые вопросы обсуждались главным образом не в академических кругах, а в прессе. Поводом для массового обсуждения данной проблемы стал роман Ф. Панферова «Бруски». Как считалось, писатель, злоупотребляя правом беллетриста использовать все богатство родного языка, перенасыщал речь своего произведения нелитературными средствами (Климайте 1989: 8). Именно за нарушение норм литературного языка М. Горький и осуждал его. Однако, с этим мнением не согласился А. Серафимович, который считал язык прозы Ф. Панферова истинно народным. Из-за этого и сам А. Серафимович подвергся разгромной критике. М. Горький обратился к нему с открытым письмом, в котором предупредил: «В области словесного творчества языковая лексическая малограмотность всегда является признаком низкой культуры и всегда сопряжена с малограмотностью идеологической, пора наконец понять это!»<sup>7</sup>

Борьба за чистоту языка в прессе приобретает все более политический, пропагандистский характер. В «Литературной газете» подчеркивалось: «... борьба за чистоту языка имеет не только стилистическое, но и политическое значение. Произвольное словоупотребление, игнорирование синтаксиса способствуют контрабандному протаскиванию всякого вздора и обуславливают разнузданность мышления»<sup>8</sup>. Далее разъяснялось, что при социализме стихийное развитие языка невозможно, языковое строительство ведется сознательно и планомерно, являясь частью воспитания масс<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Литературная газета. 1934. № 13. С. 2

<sup>8</sup> Литературная газета. 1934. № 16. С. 1.

<sup>9</sup> Литературная газета. 1934. № 48, 50, 52, 56.

В политизации борьбы за чистоту языка не отставала от «Литературной газеты» и «Правда». В статье «О чистоте языка наших газет» в «Правде» (1934 г.) в очередной раз был поставлен знак равенства между культурой речи и политикой: «Борьба за чистоту языка наших газет есть... борьба за чистоту путей пролетарской революции, за устранение всяких преград между словами революции и массами...»<sup>10</sup> Итак, произошла отчетливая политизация дискуссии о языке, которая делала акцент более на соответствии современного русского языка великим задачам построения социализма, нежели на качестве его употребления.

С другой стороны, борьба за язык была не чем иным, как борьбой против вредных языковых явлений. В список врагов языка были включены не только средства усложнения стиля (словесные украшения, «кудрявые» фразы, то есть риторическая избыточность), но и приемы стилизации под живую народную речь (просторечные и диалектные слова и конструкции), что, по мнению Е. Н. Басовской, указывает на некую ложную революционность языковой политики советской власти. Несмотря на словесное прославление революции и трудового народа, официальная пропаганда проявляла настороженность в отношении истинно народного и революционного, отрицая народную речевую стихию (Басовская 2011). При этом она основывалась как бы на противоречивом взгляде на язык, согласно которому существуют якобы два народных языка — прекрасный истинный язык и вульгарный, грязный язык, не отражающий народной души.

Следовательно, в середине 1930-х годов сложилось официальное представление о языковом идеале и о том, что ему не соответствует: хорошим, идеальным был признан простой, ясный, доступный и также благопристойный язык. Тем самым официальное понимание культуры речи противоречило тому, что пытался внедрить Г. О. Винокур в монографии «Культура языка» (1925). По его мнению, хорошей должна была считаться целесообразная речь.

## 2.2. Борьба за чистоту языка в послевоенный период и в период оттепели

После Великой Отечественной войны, начиная с середины 1940-х годов, ужесточилась борьба власти против инакомыслия. Сделав основную ставку на советско-имперский национализм, идеологические кампании в этот период включали в себя пропаганду величия русского народа, приоритета русской науки и искусства. В связи с этим, борьба за чистоту языка приняла откровенно политический характер. Совершенное владение языком воспринималось как проявление патриотизма, а защита языка от всех, кто засоряет, портит его, стала способом дискредитации врагов.

В послевоенный период, озаглавленный пропагандой патриотизма и советского изоляционизма, резкой критике подвергались прежде всего заимство-

<sup>10</sup> Правда. 1934. № 325. С. 1.

ванные слова. Осуждение заимствованных слов имело мотив формирования у народа неприязненного отношения ко всему внешнему, в частности, западному. Например, во многих газетных публикациях по языковой теме употребление иностранной терминологии рассматривалось как политическая ошибка<sup>11</sup>.

Пуристические тенденции и вышеупомянутая ложная революционность в языковой пропаганде особенно усилились в сталинскую эпоху. Речевая свобода отрицалась властью так же, как и интеллектуальная, духовная, политическая свобода. Авторы многочисленных газетных публикаций решительно отвергали народную речевую стихию, при этом постоянно восславляя трудовой народ. Помимо этого, многие советские писатели подвергались нападкам за употребление грубых и вульгарных слов или ввод народного просторечия в художественный текст. Их обвиняли в том, что они портят и засоряют великий русский язык, хотя, по мнению Синявского, именно эти авторы писали «языком жизни» (Синявский 2001: 297).

Именно в это время ужесточилась борьба за унификацию речи, против ярких вербальных проявлений человеческой индивидуальности. В связи с унификацией речи интересно отметить создание советского политического выверенного языка — новояза<sup>12</sup>. Новояз многократно был предметом лингвистических исследований (Broński 1979, Seriot 1985, Rathmayr 1991, Земская 1996a, 1996b, Głowiński 1991, Вежбицкая 1993, Купина 1995, Романенко 2000 и др.). Например, на лексическом уровне «Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции» (Купина 1995) и «Толковый словарь языка Совдепии» (Мокиенко, Никитина 1998) тщательно рассматривают словарь советизмов, относящихся к политической, философской, религиозной, этической и художественной сферам, и демонстрируют, насколько тонко выражает лексика новояза дозволенное значение и отсекает все остальные значения. По мнению этих ученых, к советизмам относятся слова и выражения, связанные с социалистической организацией власти Советов и общества эпохи диктатуры рабочего класса, а также номинации явлений, событий, происходивших в СССР, свойственных социалистической системе во всех сферах жизнедеятельности. В работах по советскому новоязу отмечается, что к наиболее ярким его чертам обычно

<sup>11</sup> Например, материал Б. Агапова и К. Зелинского «Нет, это — не русский язык!». Литературная газета. 1947. № 59. С. 3.

<sup>12</sup> Как известно, термин «новояз» (newspeak) получил распространение после перевода на русский язык знаменитой антиутопии Оруэлла «1984 год». В этом произведении описан язык, специально разработанный для манипуляции общественным мнением, призванный направить мыслительные процессы людей в требуемое манипуляторам русло. «Новояз» как термин обозначает тоталитарный язык, то есть язык общества, в котором все сферы социальной и духовной жизни подвергаются идеологизации. В частности, в публицистике этим термином нередко обозначаются языки официальных документов и периодики нацистской Германии и СССР. Аналогичное название есть и в других славянских языках, например, польск. powotowa.

относятся следующие: высокая степень клишированности, эвфемистичность, ритуализация речевой деятельности, десемантизация языковых единиц<sup>13</sup>.

В подобной стандартизации языка был скрыт идеологический подтекст, направленный на стилистическое обезличивание и единообразие мысли. Борьба за чистоту языка практически представляла собой борьбу против чуждых, вредных явлений и, соответственно, слово «пуризм» служило для дискредитации инакомыслящих оппонентов.

Однако в период оттепели, в середине 1950-х, годов началось разоблачение культа личности И. В. Сталина, возвращение и реабилитация репрессированных лиц и расширение культурного пространства благодаря активизации контактов с западным миром. На фоне этого была отмечена некоторая модернизация подхода к языковым проблемам, прежде всего, в академическом кругу. В работах лингвистов этого периода (В. Г. Костомаров, Д. Э. Розенталь, Д. Н. Шмелев, Л. В. Успенский) были предприняты попытки не пропагандистского, догматического, а объективно научного анализа языковых процессов. По мнению Е. Н. Басовской, именно тогда, впервые в истории борьбы за чистоту языка было предложено защищать язык не от тех, кто допускает ошибки, а от тех, кто намерен манипулировать им и сдерживать ход его естественного развития (Басовская 2011).

Символическое для этого периода значение имеет очерк К. Г. Паустовского «Алмазный язык» в «Литературной газете» (1955 г.). Сопоставляя данный текст со статьей «О языке» М. Горького (1934 г.), Е. Басовская обнаруживает несколько различий во взглядах двух литераторов на язык: Горький ставил перед советскими людьми задачу организации языка и приводил примеры недопустимой грубости просторечия, а Паустовский обращал внимание на поэтическое звучание народных слов и, тем самым, фактически опровергал ключевые положения статьи М. Горького о вредности простонародного языка и о необходимости сознательного, идеологически выверенного языкового строительства (Басовская 2011). Мнение К. Паустовского разделял А. К. Югов, который в своей публикации «Эпоха и языковой пятачок» в «Литературной газете» (1959 г.) высказался против обезличивания языка, лишения его национальной специфики, и против канонического принципа планового языкового строительства<sup>14</sup>. Тем самым, впервые за многие годы обсуждения проблемы чистоты языка сама эта концепция была поставлена под сомнение.

На фоне относительно демократичной атмосферы этого периода, в 1964 году в «Литературной газете» появилась новая тематическая рубрика по вопросам языка «Служба русского языка». Эксперты Службы русского языка, в том числе К. И. Чуковский и Л. В. Успенский, поставили перед собой задачу отказа от пропагандистских лозунгов и перехода к реальному лингвистическому про-

<sup>13</sup> О чертах новояза подробнее и их рефлексиях в современном русском языке см. Нам Хе Хён (2014).

<sup>14</sup> Литературная газета. 1959. № 32. С. 3.



свещению читателей. Они настаивали на необходимости изменения литературных норм в соответствии с узусом, в частности — в отношении семантических изменений и широкого употребления новых заимствований. Таким образом, представители Службы русского языка руководствовались функциональным принципом при оценке речевых фактов, предлагая новаторскую мысль о бесперспективности сознательного, искусственного очищения языка. Тем самым, деятельность Службы русского языка шла вразрез с духом советского пуризма, в рамках которого утверждалась неизменяемость норм литературного языка независимо от узуса, и наоборот, подчеркивалась необходимость вмешательства в реальное употребление языка.

Однако с середины 1960-х гг. начался постепенный переход к неосталинизации. Завершились процессы оттепели и восстановились идеологические схемы тоталитарного общества. Данная тенденция затрагивала и дискурс о языке. Просветительский подход к вопросам языка сменился очередным обращением к идее целенаправленного, планового строительства языка. В 1966 г. Служба русского языка, ставшая ярким воплощением атмосферы оттепели, перестала существовать.

### 2.3. Борьба за чистоту языка в позднесоветский период

С конца 60-х годов для советского общества была характерна стагнация во всех сферах жизни. Однако и в этот период официальная пропаганда продолжала поддерживать ряд стереотипов предыдущего времени: воспевание достижений развитого социализма и демонстрация его торжества над капитализмом. Соответственно, лингвисты были обязаны в своих работах пропагандировать успехи русского языка при социализме.

Всё же, по мнению Е. Н. Басовской, поскольку научная дисциплина «культура речи» находилась на периферии академической лингвистики, вопросы по этой теме обсуждались относительно свободно (Басовская 2011). Благодаря этому, в 1970-х гг. специалисты по культуре речи смогли сосредоточиться, главным образом, на объективном описании развития литературного языка и анализе природы нормы (см. работы Б. Н. Головина, Л. К. Граудиной, В. А. Ицкович, Л. И. Скворцова). Лингвисты стали уделять больше внимания опасности излишне гладкого, безликого языка с многочисленными клише и, тем самым, определенно отмежевались от пропаганды.

В 1968 г. рубрика «Служба русского языка» снова появилась на страницах «Литературной газеты» и продолжала существовать до 1971 г. Однако, при сохранении первоначального названия рубрики, произошла ее постепенная переориентация. Она утратила просветительский характер и стала менее дискуссионной, чем раньше.

Потом, в 1981 г., в «Литературной газете» открылась последняя тематическая рубрика, посвященная языковым вопросам: «Язык и время. Стихия против нормы?». В статьях, вышедших под этой рубрикой, в основном обсуждались вопросы о том, есть ли основания тревожиться за судьбу русского языка. В рам-

ках данной дискуссии отмечалось противостояние защитников устаревших и диалектных слов как воплощения народного духа (В. Крупина, В. Солоухина) и сторонников языковой эволюции (А. Битова, Евг. Винокурова и др.). В ходе дискуссии архаистов и новаторов, с одной стороны, почвенники, отстаивавшие достоинства диалектизмов, противостояли западникам, но, с другой стороны, сталкивались сторонники абсолютной авторской свободы и защитники культуры речи в консервативном значении (Басовская 2011). Необходимо отметить, что подобное идеологическое противостояние «архаистов» и «новаторов» напоминает историческое противостояние представителей славянофильских взглядов западничским подходам к вопросам языка, проходившее в разные исторические периоды на страницах российской периодики<sup>15</sup>.

Однако по мере прохождения времени, в условиях постепенной идеологической стагнации советского общества газетная пропаганда о языке делалась формальной, и концепция «чистоты языка» постепенно утрачивала актуальность.

### 3. Вывод: языковой пуризм и культивация в тоталитарных государствах

Концепция «чистоты языка» имеет важное значение для русского языкового сознания. Она, в основном, сформировалась в начале XIX века и в советский период значительно развилась под политико-идеологическим влиянием.

Борьба за чистоту языка представляет собой основную часть языковой политики советской власти. Подчеркнутое внимание руководства советской власти к языку связано с пониманием ключевой роли языка в формировании мировоззрения у его носителей. Однако советские лидеры существенно переоценили нормализаторские возможности по отношению к языку. Так, был введен институт цензуры и монополия на идеологию и пропаганду посредством прессы, регулярно публиковавшей материалы о величии русского языка, грозящих ему опасностях и необходимости его защиты.

В первый революционный период советская пресса стремилась к очищению языка от таких необщепринятых единиц, как вульгаризмы и провинциализмы, которые якобы воплощали неразвитое крестьянское сознание. Затем борьба за чистоту языка перешла в борьбу за унификацию речи, за идеологически выверенный советизированный язык. В послевоенный период, в связи с советским изоляционизмом резко осуждалось употребление заимствованных слов. Однако, в условиях оттепели, хотя власть и продолжала эксплуатировать лозунг борьбы за чистоту языка, в научных и публицистических кругах проводился более профессиональный, менее идеологически настроенный анализ

<sup>15</sup> Ю. Н. Тынянов в своих работах (Тынянов 1929, 1969) выявляет ряд фундаментальных качеств, присущих историческим дискуссиям о языке между архаистами и новаторами. Одно из них — стремление перемещаться на общественно-политическую почву, что также характерно для обсуждения проблемы «чистоты языка».

языковых явлений. А в позднесоветский период, в силу идеологической стагнации, борьба за чистоту языка постепенно утрачивала актуальность.

Проанализированные факты свидетельствуют о том, что борьба за защиту русского языка в советское время на самом деле представляла собой борьбу за очищение сознания его носителей. Борьба с архаизмами была направлена на формирование преграды между дореволюционным миром и жизнью при социализме. Борьба с иностранными словами, безусловно, проводилась с целью формирования у массы настроенного отношения ко всему иностранному, в частности, к западному. Борьба с жаргонизмами и диалектизмами практически была продиктована страхом власти перед народной стихией и, отрицая любую оригинальную индивидуальность, в конце концов привела к усредненности и обезличенности речи.

Подытоживая данную статью, обращаем внимание на то, что рассматриваемые в данной статье пуристические взгляды на язык проявляются и в дискурсе о языке в постсоветский период. В первые годы послеперестроечного периода произошло падение авторитета советского языка, о чем свидетельствует его новое название — «язык Совдепии» или «новояз тоталитаризма». В связи с этим, наблюдалась явная тенденция излагать мысль, строить сообщение, нарочно отклоняясь от прежней нормы, и в литературный язык широко вторглись субстандартные единицы, что было характерно для послереволюционного периода.

По мере усиления этого процесса выдвигались мнения, предостерегающие о порче языка и призывающие к формированию новой языковой нормы по образцу традиционной модели. Некоторые ученые считают, что в современном русском языке разрушены форма и содержание великого русского языка — языка Пушкина, Блока, Достоевского и Толстого, и один из главных виновников в этом — иноязычные заимствования (Граудина и др. 1995). Предлагается и ряд законодательных актов, направленных на защиту чистоты современного русского языка, например, федеральные целевые программы «Русский язык» и создание фонда «Русский мир» под эгидой МИДа и Министерства образования РФ (Нам 2012). Все это напоминает о советской пуристической идеологии. Однако рефлексия советского пуризма в постсоветском метадискурсе о языке будет темой отдельного исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

- Басовская Е. 2011. *Концепт «чистота языка» в советской газетной пропаганде*. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.
- Вежбицкая А. 1993. Антитоталитарный язык в Польше // *Вопросы языкознания*, № 4. С. 107–125.
- Граудина Л. К., Дмитриева О. Л., Новикова, Н. В. 1995. *Мы сохраним тебя, русская речь!* М.: Наука. С. 104.

- Живов В. М. 1996. *Язык и культура в России 18-го века*. М.: Языки русской культуры. С. 592.
- Земская Е. А. 1996а. Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Розанов Н. Н. (ред.) *Поэтика. Стилистика. Язык и культура: памяти Татьяны Григорьевны Винокур*. М.: Наука. С. 157–168.
- Земская Е. А. 1996б. Новояз, newspeak, nowomowa... Что дальше? // Крысин, Л. П. (ред.) *Русский язык конца XX столетия (1985–1995)*. М.: Языки русской культуры. С. 121–165.
- Климайтэ Д. Ю. 1989. *Борьба за чистоту русской литературной речи в первой половине 30-х годов советской эпохи*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.
- Костева В. М. 2010. К вопросу о языковой политике тоталитарных государств // *Вестник Московского городского педагогического университета*, № 1. С. 73–79.
- Купина Н. А. 1995. *Тоталитарный язык*. Екатеринбург-Пермь: Издательство Уральского университета. С. 187.
- Лотман М., Успенский В. А. 1975. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в Царстве теней, или Судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // *Труды по русской и славянской филологии 24: литературоведение (Ученые записки Тартуского государственного университета 358)*. Тарту. С. 168–254.
- Мокиенко В. М.; Никитина, Т. Г. 1998. *Толковый словарь языка Совдепии*. СПб.: Издательство: Фолио-Пресс. С. 701.
- Нам Хе Хён. 2014. Рефлексы новояза в современном русском языке // *Studia Slavica Hungaricae*, Vol. 59, No. 2. С. 1–16.
- Романенко А. П. 2000. *Советская словесная культура: образ ритора*. Саратов: Издательство Саратовского университета. С. 212.
- Романенко А. П. 2009. Советская и постсоветская массовая словесная культура: общее и различное // Купина Н. А., Михайлова О. А. (ред.) *Советское прошлое и культура настоящего*. Т. 2. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. С. 264–277.
- Синявский А. Д. 2001. *Основы советской цивилизации*. М.: Аграф. С. 297.
- Толстой Н. И. 1995. *Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. М.: Индрик. С. 509.
- Тынянов Ю. Н. 1929. *Архаисты и новаторы*. Л.: Прибой. С. 595.
- Тынянов Ю. Н. 1969. *Пушкин и его современники*. М.: Наука. С. 424.
- Broński M. 1979. *Totalitarny język komunizmu*. In: *Kultura*. Paryż. Nr 12. Pp. 91–99
- Gasparov B. 2004. Identity in language? In: S. Franklin, E. Widdis (eds.) *National Identity in Russian Culture: An Introduction*. Cambridge. Pp. 132–148.
- Głowiński M. 1991. *Nowomowa po polsku*. Warszawa.
- Gorham M. 1996. Tongue-Tied Writers: The Rabsel'kor Movement and the Voice of the "New Intelligentsia" in Early Soviet Russia. In: *Russian Review*. Vol. 55, No. 3. Pp. 412–429.
- Gorham M. 2000. Mastering the Perverse. In: *Slavic Review*. Vol. 59, No. 1. Pp. 133–153.
- Gorham M. 2003. *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Early Soviet Russia*. DeKalb, Ill. P. 266.

- Nam Hye Hyun. 2012. Rusofinija, Runet in Ruski jezik. In: *Slavistična revija*, letnik 60, št. 2. Pp. 165–183.
- Polenz P. 1967. Sprachpurismus und Nationalsozialismus. In: Brown P. (ed.) *Germanistik — Eine deutsche Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Pp. 113–160.
- Rathmayr R. 1991. Von Коммерсантъ bis джаст-ин-тайм: Wiederbelebungen, Umwertungen und Neubildungen im Wortschatz der Perestrojka. In: *Slavistische Linguistik* (= Slawistische Beiträge 274). München. Pp. 189–232.
- Seriot P. 1985. *Analyse du discours politique soviétique*. Paris: IMSECO. P. 362.

## Гендерные перспективы

ДЗЮННА ХИРАМАЦУ

**УНИЧТОЖЕНИЕ ТЕЛА  
В РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:  
ЖЕНЩИНЫ, КАЗАКИ И РЕВОЛЮЦИОНЕРЫ  
В «ТИХОМ ДОНЕ»**

Гендерные, сексуальные и телесные темы, составляющие один из центральных сюжетов «Тихого Дона», раскрываются уже в самом начале романа, которое вышло в 1928-м году, и приходят к своей кульминации и логическому завершению в последней, четвертой книге, опубликованной в 1940-м году. Этот период опубликования романа совпадает с предвоенной сталинской эпохой, когда формировались и устанавливались нормы официальной советской литературы — социалистический реализм. В целом эта литература отличается своим пуританством, неразвитостью любовного сюжета и запретом на физиологическое, натуралистическое изображение человеческого тела (Clark 1981: 182–185; Ermolaev 1997: 89–94, 131–136). В этом отношении «Тихий Дон», как кажется на первый взгляд, в значительной мере противоречит характерным чертам современной ему литературы. Так, Hallett отмечает, что такие явления, как «двусмысленная концовка и бесчисленные сцены секса и насилия [...] явно нарушают каноны социалистического реализма. Однако, как это ни странно, они присутствуют в главном произведении писателя, официально признанного в сегодняшней России самым выдающимся социалистическим реалистом советской эпохи» (Hallett 1968: 74). Данная статья не ставит себе цели оспорить этот взгляд или дать полноценное объяснение этому «странному» феномену (а также причине разрешения опубликовать роман — особенно его концовку). Она пробует показать, что в свете новых достижений по изучению советской культуры особенности романа можно до некоторой степени понять в рамках доминирующего культурного дискурса с нэповского до сталинского времени. Также статья рассматривает, как телесные и гендерные вопросы получают своеобразное развитие в романе. Особое внимание уделяется тому, что один и тот же длинный текст «Тихого Дона», опубликованный в растянутый период, в сжатом виде включает в себя две группы репрезентации тела, которые считаются характерными для 20-х и 30-х годов. Рассматривается, как эти две группы, противостоя друг другу, в то же время разделяют общую логику гендерно-идеологических требований, которые определяли тексты ранней советской культуры.

## 1

В конце 20-х годов, когда вышли в свет 1-я и 2-я книги «Тихого Дона», критика, в общем, отрицательно отозвалась о любовных, сексуальных темах романа (хотя слова осуждения звучали намного мягче, чем критика РАППа в отношении образа Григория, который не давал читателям узнать, к какому лагерю он окончательно примкнет). Абрам Лежнев, критик из группы «Перевал», писал, что «недостаток романа — слишком густая чувственность, пропитывающая его. Эротика дана автором в такой дозе, которая не вызывается никакими внутренними требованиями» (Лежнев 1929: 86). Эта сфера излишней «чувственности» приписывалась прежде всего женским образам, в частности, женщинам из казачьей среды: «Слишком много уделено в романе любовным интригам. [...] К сожалению, все героини Шолохова, — и лукавая Аксинья, и смиренная Наталья, и Дарья [...] показаны исключительно со стороны своих интимных переживаний. Если казаки эволюционируют в том или ином направлении, то их жены и возлюбленные нисколько не прогрессируют» (Беккер 1928). «[У]преки делались тов. Шолохову за то, что все его женщины в “Тихом Доне” самки, на что тов. Шолохов без краски стыда ответил, что он “других не видел” (Секерская 1929: 49). Ухватившись за это негодование женщины-философа, литератор Сергей Динамов развернул шаблонную классовую критику. «[О]собенно пристально вглядывается Шолохов в сексуальное. Это дало повод Ядв. Сехерской (sic) [...] обвинить его в том, что он видит в женщинах лишь самок». Но «[н]ельзя спорить с Шолоховым, когда он столь большое внимание уделяет сексуальному. [...] Суть не в том, [...] а наоборот в том, что он не обрушил на этот быт всю тяжкую силу классово-пролетарского отрицания, что оказался покоренным этим гиблым бытом, что он идеализировал этот глубоко-реакционный быт, что он не только не противопоставил, но и ничего не поставил рядом с ним» (Динамов 1929: 212).

Согласно исследованиям последних лет, вопреки, или, вернее, из-за распространения идеи «освобождения женщины» 20-х годов, частная, аполитичная сфера и понятие «женскость» подвергались дискурсивной атаке, поскольку освободительная идея придавала ценность общественной, политической и производительной (преимущественно мужской) сфере и предполагала, что частная, воспроизводительная сфера, вполне отождествляемая тогда со сферой женщин («гиблы[й]», «глубоко-реакционный быт»), должна раствориться в первой. Таким образом, в культурном дискурсе 20-х годов наблюдалось стремление к созданию аскетической мужской общины, тогда как «[д]омашняя жизнь и традиционная женскость не име[ли] своего места в мире заводов и полей сражений» (Borenstein 2000: 2–4, 16–18). Также, несмотря на провозглашение свободной любви, возрастающий социальный интерес к сексуальному наслаждению, приносимому половым различием (гетерогенностью), вызывал в революционно направленном дискурсе и страх того, что такая тенденция, вместе с введенными НЭПом капиталистическими элементами, разложит коммунистический дух нового общества. В особенности с середины 20-х годов сек-

суальное становилось сомнительным, лишним элементом, который следовало подчинить общественной, политической, преимущественно мужской сфере (Naiman 1997).

Однако это не означает, что сексуальное удалено из литературного текста. Наоборот, оно переполняет его и составляет одну из главных тем произведений того времени (особенно большой спор среди критиков вызвали рассказ Пантелеймона Романова «Без черемухи» (1926), повести Сергея Малашкина «Луна с правой стороны» (1926) и «Собачий переулочек» Льва Гумилевского (1927)). Эта парадоксальная ситуация объясняется тем, что, как указывает Эрик Найман, утопический культурный текст склонен вписывать в себя именно то, что он хочет вытеснить. Другими словами, негативные элементы не просто исключаются из дискурсивного пространства, но процесс вытеснения негативных элементов должен быть показан внутри текста с его перформативным эффектом. В культурный текст 20-х годов частные сексуальные тела и влечение аполитических или морально разложившихся женщин не раз вводятся, привлекают сосредоточенное внимание читателей, и в то же время подвергаются повторной дискурсивной атаке, как в критике, так и в самих художественных произведениях (Naiman 1997: 17)<sup>1</sup>.

В этот нэповский контекст вполне вписывается изображение женщин во время революции в «Тихом Доне»<sup>2</sup>. С одной стороны, женщины из казачьей среды, погружаясь в «интимные переживания», «нисколько не прогрессируют» и с ними «ничего не поставлено рядом», как отмечала пролетарская критика того времени. Но с другой, сама эта изоляция женщин, излишняя сексуальность, чаще всего воплощенная в женских телах, а также атака на них показывают косвенные, но интересные политические функции, если смотреть на них в более широком плане, из перспективы целого произведения. Исходя из такого понимания текста, мы здесь рассмотрим внутритекстуальную динамику, в которой «женская» сфера и любовный сюжет вступают в контакт с другой сферой и другим сюжетом романа, а именно с историей донского казачества во время Гражданской войны, в частности, с историей расказачивания.

Так, герой романа Григорий Мелехов, хотя и совершает на войне подвиги как достойный храбрый казак, проявляет большую политическую нестабильность, колеблется между белым и красным лагерями: «Изварин подолгу беседовал с Григорием, и тот, чувствуя, как вновь зыбится под его ногами недавно устойчивая почва, переживал примерно то же, что когда-то переживал». «Гри-

<sup>1</sup> Грегори Карлтон замечает, что для литературы 20-х годов «[с]ексуальное поведение могло быть мерой ценности человека, доказательством того, что человек успешно продвинулся от буржуазного к социалистическому менталитету» (Carleton 2005: 171).

<sup>2</sup> Согласно Герману Ермолаеву, «большинство работы над первыми тремя книгами “Тихого Дона” было сделано в период новой экономической политики (НЭП)», а 4-я книга была закончена в 1936–37 годах (вмешательство Сталина сделало публикацию невозможной до 1940-го года) (Ermolaev 1982: 17–18, 38–39).

горий случайно столкнулся с другим казаком, [...] и после недолгих колебаний вновь перевесила в его душе прежняя правда» (2: 160, 161)<sup>3</sup>. Нам нетрудно заметить, что этот процесс его политических колебаний развивается параллельно с развитием его внебрачных любовных отношений с Аксиньей, как будто эта Аксинья, чья жизнь полностью исключена из сферы политики и полностью обусловлена сексуальностью, выступает как причина политической нестабильности Григория. «Одной правды нету в жизни. [...] А я [Григорий] дурную правду искал. Душой болел, туда-сюда качался... [...] Во сне ходил с Аксиньей [...] слышал биение своего сердца [...] В нем цвело, бродило чувство [...] сознавал, что не явь, что мертвое зияет перед его глазами, что это сон. И радовался сну и принимал его как жизнь. [...] Кровоточило тронутое воспоминаниями сердце, билось неровно» (3: 128–129).

Также важно отметить, что Григорий, на первый взгляд из-за своих безнравственных отношений с Аксиньей, отходит от казачьей общины («Про Григория мало говорили, — не хотели говорить, зная, что разбились у него с хуторными пути» (2: 155–156)), но по мере развития сюжета становится ясно, что он на самом деле этим даже немного опережает остальных казаков, а в конечном счете становится представителем всего политически колеблющегося казачества во время Гражданской войны<sup>4</sup>. Так, после Февральской революции белые офицеры и коммунисты одинаковым образом начинают тревожиться о политической нестабильности казаков в целом: «[К]азаки мнутя...» «Но почему они так стихийно отходят от нас?» «[К]азаки устали, в них больше животного, нет того нравственного крепкого сознания долга» (слова офицеров) (2: 88, 92). «Казаки-то мутятся... Нашкодили, а зараз побаиваются» (слова коммуниста) (2: 117). В общем, хотя в тексте это эксплицитно не выражено, в нем можно видеть, что Аксинья, завораживая представителя казаков Григория своей сексуальностью, как бы становится причиной политической нестабильности всего казачества и этим деполитизирует и натурализирует эту нестабильность, обосновывает ее как природную идентичность казачества.

Таким образом, героиня Аксинья косвенно связывается с политической сферой мужчин-казаков. Но сама ее жизнь, как отмечено выше, представляется как явление исключительно стихийное и чаще всего половое, вне общественного, политического порядка. Как заметила советская критика, «Октябрь в корне изменил течение казачьей жизни. [...] [В]се понеслось в бешеных темпах. [Но] в центре казачьего быта по-прежнему остается Аксинья» (Березнер 1939: 23). Представление не только Аксиньи, но и других женщин в казачьей среде как бы

<sup>3</sup> «Тихий Дон» цитируется по изданию: Шолохов 2001. Том и страница указываются в скобках в тексте.

<sup>4</sup> Джудит Корнблатт указывает, что «двор Мелеховых находится “на самом краю хутора”, как сами казаки на границе империи» (Kornblatt 1992: 153). То есть Григорий и его семья, род с турецкой кровью, являются инородными в казачьей общине, но тем самым и воплощают в себе инородность всего казачества в России. Эта схема непрямого отношения инородности и представительства составляет структуру всего романа.

составляет в романе внеисторическую, аполитическую зону. Правда, по мере того, как Гражданская война развивается, женщины тоже входят в сферу политики, но тем не менее все события, в которые они вовлечены, разворачиваются в рамках их частной жизни<sup>5</sup>.

Дарья стреляет и мстит убитому ее мужа коммунисту Ивану Алексеичу, чем вызывает еще более суровый самосуд населения казачьей станицы над пленными коммунистами. Это частное применение силы женщиной изображается как обнаженное насилие вне закона («что-то необычное, особенное, могущее устроить всех» (3: 284)) и потому проявляющее гораздо большую жестокость, в отличие от регулярного военного насилия, которое совершают казаки-мужчины: «Нам об них [коммунистов] и руки поганить нечего, их бабы кольями побьют» (письмо командующего казачьим восстанием против советской власти) (3: 246); «Особенно свирепствовали бабы, изошряясь в самых жесточайших пытках» (3: 277).

С ожесточением Гражданской войны представление насилия разворачивается на еще более суженной сцене, прямо на частных сексуальных телах женщин. Но теперь они уже фигурируют как умирающие жертвы. Дарья, потеряв мужа на войне, вела развратную жизнь и заразилась сифилисом, став как будто самой «заразой» (не зная, что она заражена, ее свёкор говорит о ней: «Это не баба, а зараза липучая!» (4: 93)). Она становится никому не нужной («Кому я такая буду нужна?» (4: 96)) и кончает жизнь самоубийством.

А когда Наталья, страдающая от измены мужа Григория, говорит своей свекрови, что хочет уйти из дома, та пытается отговорить ее: «“Уйду из дому!” А куда прийдешь? А кому ты из своих нужна?» (4: 115). И так, нигде на этом свете не находя своего места, Наталья в конце совершает аборт и умирает со своей изорванной утробой. Фельдшер объясняет свекрови: «А вашу бабочку так разделали, что ей жить не с чем... Матка изорвана, прямо-таки живого места нет» (4: 124). Физиологическая воспроизводительная функция тела Натальи отождествляется с самой ее жизнью, и Наталья, как изорванная мертвая матка, теряет свое право на жизнь.

<sup>5</sup> Д. Стюарт пишет, что «у казачьих женщин, кажется, отсутствует всякая идеологическая причастность, возможно из-за того, что местная традиция исключала их из политической деятельности и других “мужских дел”, и поэтому, несмотря на то, что они оказывают огромное консервативное влияние, они никогда не осуждаются на политической основе. [...] И, наверное, это объясняет, почему женщины Шолохова являются среди его самых живых созданий, хотя, конечно, как всякие женщины, их наивысшие чувства никогда не сопровождают их великие поступки и они в сущности остаются менее интересными, чем герой» (Stewart 1967: 93). В самом деле, женщины в казачьей общине не являются действующими лицами исторического движения, но сама история вписывается в их частные, неподвижные тела. Предысторией этого служат эпизоды, рассказываемые в 1-й книге романа: изнасилование Аксиньи своим отцом, за чем следуют все ее любовные истории (1: 44), и попытка самоубийства Натальи (разрезание горла и груди косой) (1: 176–177).

Конец Аксиньи тоже показателен. К концу романа она вместе с Григорием убегает из родной станицы верхом на лошади. Григорий спрашивает ее: «Ну, как? Тяжело с непривычки ездить верхом?» А она отвечает: «Хорошо! Лучше, чем пешком», на что Григорий восклицает: «Эх ты, казачка!» (4: 356). Этот эпизод интересен тем, что в романе женщины из казачьей среды ездят на лошади очень редко, а также редко их зовут «казачкой», а не «бабой». Все это, как и внебрачная любовная история Аксиньи в целом, сообщает, что она не вписывается в норму для «баб», женщин в общине, отчего ей и не разрешается жить дальше: Аксинья на лошади попадает под пулю продкомиссара, у нее изо рта идет кровь, и она погибает (4:360).

Эти три конца женщин показывают, что они умирают именно тогда, когда выходят за рамки полового и гендерного порядка казачьей общины, когда они становятся лишними и уходят из нее. Текст одну за другой превращает женщин-казачек в абсолютно ненужные половые тела и представляет сцену их физического уничтожения.

Стоит сопоставить эти смерти женщин с изображением Григория в конце романа. Он, будучи одним из главных командиров дивизии верхнедонского казачества, восставшего после долгих политических колебаний против советской власти, подвергается преследованию. Участвуя в бандитской шайке и убегая от советской власти, в конце концов Григорий сходит с лошади и бросает оружие, т. е. перестает быть казаком. Здесь он почти равен мертвецу, но все же это живой мертвец, и его чисто биологическое тело остается живо, по крайней мере в концовке романа: «Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть. Остались только дети. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю, как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и других...» (4:361).

Откуда такое распределение судеб по гендеру? Почему Григорий, который почти все время подвергает свою жизнь опасности на поле боя, не гибнет, тогда как молодые женщины, всегда остающиеся в частной жизни, неминуемо умирают? Отзываясь на эту концовку, Валерий Кирпотин, один из главных идеологов официальной литературы, в отличие от большинства критиков, считавших, что Григорий полностью раздавлен, истолковал ее следующим образом: «Шолохов, рассказывая о событиях жизни Григория, проявил большой такт, не поставив всех точек над “и” в развязке “Тихого Дона”. Григорий опустошен, душа его перегорела, [...] но в нем не угасла привязанность к жизни. [...] И все же, где-то в самых сокровенных тайниках этой опустошенной души еще тлеет надежда, еще теплится чувство жизни». По мнению критика, казак-мужчина Григорий, даже если он психически вполне мертв, физически еще имеет право и возможность дальнейшей жизни. Но эти слова, как бы проявляющие милосердие к трагическому герою, основаны на сугубо политическом соображении, подразумевающим коренное перевоспитание всего казачества. «А раз у Григория сохранилось чувство жизни, раз созрело в нем решение навсегда уйти с кривых дорог, — мы не можем считать, что с ним уже все покончено. [...] [С]оветская

власть подала руку помощи и руководства и тем слоям середняцкого казачества, которые участвовали в донской Вандее. [...] [P]рабочий класс не мстит, он воспитывает. Он обратится к заблудившимся, отчаявшимся людям, очистит их сознание от заблуждений, от лжи, от средневековой скверны, направив их [...] к социализму» (Кирпотин 1941: 197–198). Как подаются пример коммунист, бывший казак Бунчук и «покрасневший» казак Подтелков, Григорий, как политический субъект, имеет возможность переродиться, как бы это ни выглядело невозможным, и именно с учетом этой хотя бы малой возможности как красные, так и белые пытались перетянуть казаков на свою сторону. А для женщин, с самого начала исключенных из политической сферы, никакой такой возможности предусмотрено не было.

Здесь следует отметить, что в реальной истории расказачивания 1919 года и последовавших массовых репрессий, которые символизирует судьба Григория, объектом ликвидации оказались, разумеется, казаки-мужчины<sup>6</sup>. В тексте «Тихого Дона», когда арестовывают контрреволюционных казаков, милиционеры кричат собравшимся людям: «Бабы, отойди в сторону» (3: 131). Согласно историку Питеру Холквисту, в то время, хотя и временно, у большевистской власти сформировалось представление о казаках как о каком-то нередуцируемом квазибиологическом элементе, имеющем какую-то «казацкость», которую «нельзя истребить просто через изменение условий вокруг казаков», а нужно «физически уничтожить» (Holquist 1997: 131–132).

В обоих случаях — как в историческом наблюдении, так и в художественном произведении — выступает момент, когда политическое, социальное выпадает из человека и остается обнаженное биологическое тело. Но если в действительной истории это биологическое тело, эта «нередуцируемая казацкость» как объект уничтожения принадлежит мужчине-казаку, то почему же в романе его как будто замещают женские тела?

Женщины в «Тихом Доне», не будучи полноценными членами казачества (они — просто «бабы», а не «казачки»)<sup>7</sup> и находясь вне политической сферы, как бы гарантируют «казацкость» казаков, дополняют и укрепляют нестабильную, изменчивую политическую идентичность мужчин-казаков на половом и квазибиологическом уровне, т. е. на более устойчивом, чем политическом,

<sup>6</sup> Питер Холквист пишет, что число жертв расказачивания исчисляется тысячами, а может быть насчитывало более 10 тысяч (Holquist 1997: 138).

<sup>7</sup> Само название «баба» для женщин в отличие от «казака» для мужчин говорит о том, что «из женщин не делаются казаки, казаки — мужчины» (Kornblatt 1998: 179). Изначально, до времени Петра Первого, казачество как мужской боевой коллектив не имело института брака, не вело семейной оседлой жизни, и даже если казаки жили вместе с пойманными женщинами, они «не считали их частью казачьей общины» (O'Rourke 2000: 136–137). О прочной связи между мужчинами-казаками и традиции мизогинии в казачьей мифологии см.: Kornblatt 1998. Тем не менее, согласно этому исследователю, статус женщины в казачьем сообществе был выше, чем в русской деревне (O'Rourke 1996: 45–54).

основании, любя, рожая, воспитывая и воспроизводя мужчин как казаков, делая мужчин казаками (показательно, что Григорий окончательно перестает быть казаком только тогда, когда он теряет Аксинью). Биологические тела таких казачьих женщин как генератор, носитель и причина «казацкости» (идентичности казачества, т. е. колебания, неподчинения и противостояния советской власти) становятся тем, что «нельзя истребить» иначе, чем «физически уничтожить» в истории рассказывания в романе.

Конец романа говорит не только о том, что интимная сфера женщин, кажущаяся изолированной от остального общества, на самом деле прочно связана с политической сферой мужчин, но и что вся политика в отношении казачества сексуализирована и все политические вопросы решаются в половом и гендерном плане.

Такое политически заряженное представление и атака на тела женщин кажутся несвоевременными и исключительными в дискурсивных нормах 1940 года, когда публиковалась последняя часть романа. Если социальный дискурс 20-х годов, когда создавалась основная часть «Тихого Дона», заботился о половых и моральных вопросах коммунистов и представлял множество художественных сцен с атаками на тела женщин, то к 40-му году такой жест был уже неактуальным.

В 30-е годы, по крайней мере на дискурсивном уровне, половые и женские вопросы уже перестали быть проблемой для режима и общества. В отличие от 20-х годов, когда возникло интенсивное внимание к сексуальности вместе со стремлением к удалению женственности и семейности, с середины 30-х начали внедрять гетеросексизм, викторианские моральные нормы и формирование новых советских семей. В то же самое время, в 1936 году, в «Правде» появилась статья, объявляющая о восстановлении казачества и формировании новых советских казаков (Правда 1936). В том же году опера «Тихий Дон» Ивана Дзержинского вызвала положительный отзыв у Сталина. Это советское казачество возродилось, согласно Холквисту, скорее в «квазиэтническом» «этнокультурном» виде, чем в качестве сословия или полноценной этнической категории (Holquist 1998: 103–104).

После такой «нормализации» положения женщин и казаков, их легитимного включения в советский режим как новых советских субъектов, половой оттенок в репрезентации вчерашних «отсталых» людей мог приниматься лишь как колоритная экзотика, прибавляемая к богатству новой советской культуры (был диспут по поводу концовки романа, когда она впервые публиковалась в 1940-м году (Hallett 1968; Хирамацу 2011: 57–63), но изображение женщин и казаков уже не вызвало особой критики)<sup>8</sup>. История уничтожения казаков

<sup>8</sup> В начале 30-х годов после ликвидации РАППа, формирования единой официальной литературы и опубликования Шолоховым «Поднятой целины», поддерживающей сталинскую коллективизацию сельского хозяйства, вместе с его официальным признанием одним из главных представителей социалистического реализма, первоначальную кри-

и женщин, осмысленная критиками в пределах неоспоримой правоты советской идеологии, стала безопасным повествованием об экзотическом прошлом.

## 2

С точки зрения изучения ранней советской литературы, в этой «казацкости», воплощенной в телах женщин, можно видеть известную «стихийность». Как сформулировала Катерина Кларк, сюжет ортодоксального советского романа состоит из «диалектики стихийности и сознательности» (Clark 1981: 15–24). В этой диалектике, как Ленин утверждал в «Что делать?» (1902), сознательность, олицетворяемая в образе революционеров, должна подчинять себе и направлять под своим руководством стихийность — например, движение масс, таящее в себе революционный потенциал, но не знающее, куда направляться — по правильному руслу революции (эта схема демонстрируется буквально, например, в романе Серафимовича «Железный поток» (1924)). Но отношение руководства-подчинения в сюжете романов чаще всего превращается в «борьбу сознательности со стихийностью», как это делается в самом тексте Ленина, и кончается подавлением и уничтожением последней.

Если эту подавляемую стихийность в «Тихом Доне» воплощают в себе политически нестабильные, но имеющие революционный потенциал казаки (а в еще большей степени казачьи женщины, вызывающие у казаков эту нестабильность), то роль сознательности, которая должна подавлять эту стихийность, играют, разумеется, непоколебимые революционеры и их друзья.

тику любовного сюжета и женских образов «Тихого Дона» заменила одобрительная оценка, вписывающая их в идеологические рамки. «[В]идеть в романе между Григорием и Аксиньей только биологическое было бы большой ошибкой. Любовь Григория и Аксиньи — протест против существующего уклада жизни». «Едва ли также сознает Григорий, почему ему вдруг особенно напряженно захотелось встретиться с Аксиньей во время последнего отступления казаков. Но читателю здесь уже совершенно ясно, что не биологическое, а социальное вызвало это желание» (Колесникова 1933: 218). Таким образом, усилиями критики из образа казачьих женщин постепенно, хотя и не полностью, выпадало «биологическое» параллельно с тем, как они становились воплощением какой-то абстрактной идеи: они теперь являлись либо «жертвой» казачьего патриархального строя, либо мятежным борцом, восставшим против него за право на любовь и свободу. Такая интерпретация внедрилась в официальную критику и не изменилась при выходе 4-й книги романа. Тем не менее, развязка романа — судьба не только Григория, но и казачьих женщин — была далеко не удовлетворительной для режима официальной литературы. Владимир Ставский, тогдашний генеральный секретарь Союза писателей, в своем письме от 16 сентября 1937 года предупреждает Сталина о последней книге романа: «В связи с тревожными сообщениями о поведении Михаила ШОЛОХОВА, я побывал у него в станице Вешенской. [...] Мне пришлось прочитать 300 страниц на машинке рукописи IV книги «Тихого Дона». Удручающее впечатление производит картина разрушения хутора Татарского, смерть Дарьи и Натальи Мелеховых, общий тон разрушения и какой-то безнадежности, лежащей на всех трехстах страницах» (Мурин 1997: 69–70).



Однако, как ни странно, тела этих мужчин-революционеров также подвергаются разрушению, как показывает мучительно растянутый процесс умирания бойцов красного лагеря Подтелкова и Ивана Алексеевича: повешенное тяжелое тело Подтелкова никак не доходит до смерти, отчего муки длятся и усиливаются (2: 317–318); тела Ивана Алексеевича и других коммунистов-пленников подвергались насилию самосуда жителей станицы (особенно женщин), «[п]од конец они уже стали неузнаваемыми, непохожими на людей — так чудовищно обезображены были их тела и лица, иссиня-кровяночерные, распухшие, изуродованные и вымазанные в смешанной с кровью грязи» (3: 277). После того, как он был расстрелян Дарьей, «[т]рудно и долго умирал Иван Алексеевич» (3: 284).

В этих двух категориях разрушающихся тел (тел «передовых» мужчин и «отсталых» женщин) можно усмотреть одну общую ориентацию текста: повторное воспроизведение сцен уничтожения частного, телесного, стихийного элемента. Различие между ними заключается в их позиции внутри одного и того же стремления. Если половые тела казачьих женщин должны уничтожаться в качестве самого стихийного, агрессивного и сексуального влечения, то революционеры как воплощение сознательности, с одной стороны, подчиняют своих врагов как воплощение стихийности, но с другой, чтобы стать чистой сознательностью, пытаются освободиться и от собственного стихийного элемента внутри себя<sup>9</sup>. Разрушение тел революционеров, даже если оно происходит в борьбе с врагами или внешней природой, можно рассматривать как наказание собственной стихийности собственной же сознательностью.

Игорь Смирнов определил культурно-психологический тип соцреализма как мазохизм и заметил, что «мотив хромоты — общее место сталинистских текстов» (Смирнов 1994: 253). Также и Лилия Кагановски в своем психоанализе сталинской культуры выяснила логику того, как положительный герой соцреализма разрушает свое тело в самоотверженной общественной деятельности, доказывая тем самым свою приверженность режиму (Kaganovsky 2008). Если в этом процессе сущность положительного героя редуцируется к гипертрофированному субъекту, наказывающему свою телесность<sup>10</sup>, то у «отсталых» женщин как самой стихийности и телесности, не получающих легитимного места в общине, подобная карательная инстанция идеологического смысла отсутствует.

Смерти молодых женщин из казачьей среды характерны тем, что они принимают вид самоубийства (не говоря о смертях Дарьи и Натальи, можно рас-

<sup>9</sup> Поэтому «советская цензура была своих [красных] крепче, чем чужих» (Ермолаев 2005: 154).

<sup>10</sup> Иногда этот процесс приводит к невидимости положительного героя, как это случается в «Тихом Доне» с Михаилом Кошевым, который в конечном счете остается единственным представителем советской власти, но чье существование чувствуется лишь через образ притесняемого Григория. За такое оскудение образа коммуниста автора критиковали при выходе последней части романа (см., например: Громов 1940).

смаживать и смерть Аксиньи как вызванную половым влечением). Их гибель, не касающаяся политики и идеологии, не является таким самонаказанием, какое можно видеть у коммунистов. Идеология в ее узком значении вторгается в сферу женщин только через мужчин-казаков, а самоубийственные поступки женщин выражают завершение их чисто полового влечения и его невозможность найти место в общинном порядке. А для мужчин-революционеров, подвергающих повреждению свои тела в их служении власти, самоубийство невозможно, так как оно означает для них отказ от этого служения, безответственность и даже предательство режима. Самоубийство является знаком отсутствия советского самонаказывающего субъекта<sup>11</sup>.

С этой точки зрения интересны любовная история и эклектический конец женщины-революционера Анны Погудко — образа со смешением начала самонаказывающего «мужского» революционера и биологической «женщины». Критики первой половины 30-х годов сначала прославляют новую форму любви солдатки-революционерки. «Во втором томе романа уже дана попытка разрешения половой проблемы в условиях новых социальных отношений. Мы имеем здесь в виду Анну Погудко и Илью Бунчука. Мих. Шолохов как бы противопоставляет их остальным любовным парам и ставит вопрос: как должны относиться любящие друг друга и одновременно борющиеся за пролетарскую революцию люди. И ответ звучит одинаково точный и верный: посвятившие себя революции должны подчинить свои личные переживания борьбе за интересы своего класса» (Никитина, Шувалов 1931: 55–56). «Насколько много биологического, стихийного в первой линии (Григорий — Аксинья), настолько подчинена классовая борьба, партии, революции короткая любовь Анны и Бунчука» (Гинзбург 1933: 139).

Но любовь революционеров встречает внезапный конец на поле боя. Анна, не учитывая боевую обстановку, бросается в бессмысленную атаку на белых и погибает. Такая развязка новой любви не удовлетворяла критиков. «[Н]еобходимо заметить, что изображение Ильи Бунчука и Анны Погудко производит впечатление некоторой надуманности. Быть может, не зная, как быть ему дальше с этими героями, автор заставил их пасть жертвами Гражданской войны» (Никитина, Шувалов 1931: 56). «Не умея примирить в женщине биологическое с социальным, Шолохов приносит Анну в жертву этой своей творческой беспомощности, убивая ее в тот момент, когда она готовится стать матерью. Писатель подчеркивает жертвенность гибели Анны, которая, испугавшись, что ребенок помешает ей оставаться борцом, фактически пошла на самоубийство» (Гинзбург 1933: 140).

Конец Анны, с одной стороны, может доказывать ее приверженность идеологии, желание «оставаться борцом» через самонаказание своего «биологического начала», но с другой, именно эта смерть (самоубийство), которая по-

<sup>11</sup> Об изменении значения самоубийства в официальном дискурсе 20–30-х годов (от болезни к преступлению) см.: Halfin 2003: 274–283.

зволюет этому желанию исполниться, возможно, означает и безответственное бросание борьбы на полпути.

Убедительна она или нет, эта интерпретация «самоубийства» стала невозможной с того же 1933-го года, когда вышла эта критика: ребенок Анны (причина ее «самоубийства») перестал существовать в ее утробе. Длинное отступление, где излагаются взгляды Анны на семью и брак, личную жизнь этой пары революционеров, а также сцены, где Бунчук готовит обед для Анны и где она сообщает ему о своей беременности, т. е. существенная часть текста (полторы главы), показывающая поиск решения «биологической» и «половой проблемы в условиях новых социальных отношений», была удалена начиная с издания 1933 года<sup>12</sup>.

Что означает эта цензура? Покрытие «творческой беспомощности» и неумения «примирить в женщине биологическое с социальным»?<sup>13</sup> Но вообще нужно ли их примирять? И по существу противостоит ли «биологическое» «социальному» у революционеров?

Однажды Бунчук, работающий в революционном трибунале и занимающийся расстрелом контрреволюционеров, произносит такие слова о своей работе: «прежде, чем садить цветки и деревца, надо грязь счистить! [...] Грязь надо уничтожить». Однако Бунчук одновременно говорит что-то обратное, употребляя почти те же слова: «Истреблять человеческую пакость — грязное дело» (2: 256). Эти фразы подразумевают, что очистительная деятельность революционера такая же грязная, как сама грязь, и что работа по наказанию в сущности имеет что-то общее с тем, что наказывается.

Бунчук, все еще исполняя работу в трибунале, истощается и в конце концов впадает в половое бессилие. Анна подозревает, что он встречается с другой женщиной, но позже, заметив свою ошибку, говорит ему: «... Думала, израсходовался раньше... Не знала, что до дна вычерпала тебя работа» (2: 258). Согласно словам Анны, невозможно одновременно расходовать энергию на половую и карательную деятельность, так как они основаны на одной и той же энергии.

Как уже было упомянуто, культура 20-х годов отличается тем, что политические вопросы рассматриваются и разрешаются в половом плане, так же как половые вопросы — в политическом плане. Опубликованную в 1940 году после длительного периода задержания концовку романа — рассказывание, замещенное представлением любви и смерти женщин — можно считать остатком такой культуры. Это скрещение сфер политики и пола исходит из распротраненного в 20-е годы монистического понимания всех видов человеческой деятельности (в данном случае половой и социальной) как расходования одной и той же энергии. Но предоставляемая этим монизмом возможность воздержаться от полового действия, чтобы направлять энергию на социальную дея-

<sup>12</sup> См.: Шолохов. 2001. Т. 2. С. 369–370, 378–381 (примечание В. Васильева).

<sup>13</sup> О другом объяснении изъятия этой части текста см.: Шолохов. 2001. Т. 2. С. 370–371 (примечание Васильева); Левин 1941: 124–125; Ермолаев 2005: 50–52.

тельность (сублимация), таит в себе и возможность ее обратного течения — от социального к половому. Согласно Игалу Халфину, со второй половины 20-х годов научный и социальный дискурс постепенно отверг монистическое объяснение из-за того, что в нем нет места воле, инстанции, сознательно выбирающей правильное направление энергии, отсутствует социальная цель, для достижения которой эта энергия должна употребляться, и в середине 30-х годов эти «биосоциальные» и «социобиологические» принципы» были полностью отвергнуты (Halfin 2003: Ch.4–5)<sup>14</sup>.

Если в 20-е годы считалось, что трудно, но нужно «примирить биологическое с социальным» или половую деятельность с политической, то в 30-е годы постепенно становится не нужно примирять и приводить их к общему знаменателю, да и вообще не нужно их сопоставление, подразумевающее, что сознательная политическая деятельность революционеров основана на той же энергии, что и стихийная половая деятельность.

Критика 1941-го года одобряет цензуру 29-го и 33-го годов: «Сильно смягчена в окончательном тексте романа и та совершенно не обязательная, вообще говоря, сцена, в которой изображается временное бессилие Бунчука» (Левин 1941: 124).

Возможно, главы, касающиеся «биологического» Анны и ее отношения с Бунчуком, удалили не из-за авторской «творческой беспомощности» в вопросе примирения биологического с социальным, а для того, чтобы вообще не показывать попытки примирения и не намекать на потенциальную обратимость энергии между этими двумя началами у революционеров. Для Анны, революционной женщины, как и для казачьих женщин, уничтожение матки равно концу ее жизни в целом. Но если Наталье, «отсталой» женщине, приходится разрушить свою матку на диететическом уровне, то физиологическая функция у Анны, играющей роль «идеала» новой женщины, удаляется из самого текста (операция в реальном мире). Суть этого различия заключается в стремлении к отделению (непримиримости) деятельности революционеров от стихийности как объекта этой деятельности<sup>15</sup>. В завершении романа их несопоставимость выражается в абсолютном разъединении физического присутствия мертвых или почти мертвых тел персонажей из казачьей среды без души (чаще всего женщин) и отсутствия революционеров или, может быть, их побеждающих

<sup>14</sup> По поводу этого дискурсивного сдвига также см. основополагающую работу: Bauer 1952. Кларк отмечает, что культ стихийности начал заменяться культом сознательности уже с конца 1910-х годов (особенно в политической сфере) (Clark 1981: 83), но этот процесс в культурной сфере продлился вплоть до начала 30-х годов.

<sup>15</sup> Найман указывает, что к середине 30-х годов, когда воспевание материнства и большой семьи заменило атаку на женские тела (гистерэктомия) 20-х годов, тоталитарный язык, способствующий беременности, все же оказывается под угрозой загрязнения от приближения к женским гениталиям и матке и пытается «дела[ть] очищающий прыжок от генитализованного текста [...] поднять физические отношения на более высокий идеологический уровень» (Naiman 1993: 275–276).

незримых душ (сознательность), очищенных от всякой стихийной биологической грязи. Но не является ли сам этот настойчивый процесс исключения своей стихийности и ее наказания у последних страхом перед возможностью перевернутого проявления стихийного характера их деятельности, как на это намекают слова Бунчука?<sup>16</sup>

Согласно Олегу Хархордину, в советском дискурсе слово «сознательность» имело значение ближе к «совести», чем «сознанию» (Kharkhordin 1999: 57–58). Совесть, или «Сверх-я» в фрейдовском понимании<sup>17</sup>, является карательной инстанцией субъекта, которая формируется, когда агрессивное или сексуальное влечение, отказываясь от своего удовлетворения при столкновении с внешним авторитетом или внешней действительностью, перенаправляется к самому себе (интроспекция внешнего авторитета). Иными словами, карательная деятельность Сверх-я (сознательности большевика в нашем контексте) в конце концов борется сама с собой (здесь можно снова вспомнить слова Смирнова о мазохистском характере соцреализма).

В этом свете можно рассматривать две группы уничтоженных тел, т. е. разрушение тел казачьих женщин и революционеров, как связанные друг с другом и вместе составляющие одно и то же движение стихийности, стремящейся к истощению самой себя. Так, Аксинья как бы ведет Григория и, следовательно, все казачество к их стихийному восстанию против красных, а революционеры в борьбе с казаками уничтожают свои тела. И, наконец, вся эта война приносит разрушение тел женщин. В этой циркуляции стихийной энергии тела казачьих женщин оказываются не только воплощением стихийности казачества, но и причиной, вызывающей у революционеров их агрессивное влечение.

Дискурс наказания второй половины 30-х годов, периода «Большого террора», сосредоточился на уничтожении не столько внешних, сколько внутренних врагов, т. е. на борьбе советского субъекта с самим собой, с собственной

<sup>16</sup> Михаил Ямпольский изображает «цензурные карнавалы» сталинского времени как проявление телесной энергии: «Цензура [...] выступает в качестве носителя [...] жизненной стихии». «Этот цензурный карнавал завершился ритуальным самобичеванием художника [...] Самобичевание выступало как завершение зловещего карнавального цикла социальной терапии.» Таким образом, карательная практика, проводимая над стихийностью, превращается в саму стихийность, которая даже наказывает формализм за «ограничение полноты жизни» (Ямпольский 2004: 227, 225).

<sup>17</sup> Отсылка к Фрейду здесь не совсем произвольна. В 1929-м году Фрейд в своем размышлении о культурном «Сверх-я» обсуждает, что даже если отменить, как сейчас пытаются коммунисты, такие условия, как частную собственность и семью, которые считаются главными источниками агрессивного влечения, оно не может быть полностью устранено из человеческой натуры (Freud 1964: 112–115). Саморазрушение революционеров в тексте социалистического реализма как бы воплощает в себе это неуничтожимое влечение в виде «Сверх-я». Стремление, хотя бы неудачное, к четкому разделению стихийности и сознательности с середины 30-х годов, кажется, показывает отказ от устранения первой.

стихийностью. Процесс самоуничтожения, главный сюжет советского романа, в это время видит свою завершённую форму, например, в «Как закалялась сталь» Николая Островского<sup>18</sup>. Но для писателей большую трудность, как правило, представляло изображение работы советского человека над собой, которая сопровождалась не только процессом разрушения его тела, но и исчезновением всякой телесности в конце, на что все время жаловалась сама советская критика. По ее мнению, в «Тихом Доне» образы положительных героев намного слабее, чем казачьи фигуры (см. примечание 10). Уничтожение стихийности исполняется намного легче, когда она воплощается внешними, «другими» фигурами. На этом фоне казачьи женщины «Тихого Дона», эти остатки культуры 20-х годов, возможно, служили в разгар сталинского правления отдаленными, безопасными, экзотическими и культурно богатыми «другими», эффективно играющими роль отмирающей стихийности<sup>19</sup>. Но, как мы видели, эти сцены уничтожения тел казачьих женщин являются и зеркалом процесса саморазрушения образцового советского субъекта.

## ЛИТЕРАТУРА

- Беккер М. 1928. Тихий Дон (Вместо рецензии на роман Шолохова) // *Красная звезда*, 26 июля.
- Березнер С. В. 1939. Сила правды // *Литература в школе*, № 3. С. 20–30.
- Гинзбург Ф. 1933. «Тихий Дон» М. Шолохова // *Знамя*, № 6. С. 124–141.
- Громов П. 1940. Григорий Мелехов и Михаил Кошевой // *Литературная газета*, 6 окт.
- Динамов С. 1929. «Тихий Дон» Мих. Шолохова // *Красная новь*, № 8. С. 211–219.
- Ермолаев Г. 2005. «Тихий Дон» и политическая цензура 1928–1991. М.: ИМЛИ РАН.
- Кирпотин В. 1941. «Тихий Дон» М. Шолохова. Судьба Григория Мелехова // *Красная новь*, № 3. С. 182–198.
- Колесникова Г. 1933. «Тихий Дон» (Мих. Шолохова) // *Октябрь*, № 2. С. 210–224.
- Левин Л. 1941. Из темы о «Тихом Доне» // *Литературный современник*, № 5. С. 114–144.
- Лежнев А. 1929. О молодых писателях // *Печать и революция*, № 2–3. С. 77–91.
- Мурин Ю. (сост.) 1997. *Писатель и вождь. Переписка М. А. Шолохова с И. В. Сталиным 1931–1950 годы. Сборник документов из личного архива И. В. Сталина*. М.: Раритет.
- Никитина Е. Ф., Шувалов С. В. 1931. *Беллетристы-современники*. М.: Никитинские субботники.

<sup>18</sup> Яркий анализ этого симптома — см.: Kaganovsky 2008.

<sup>19</sup> По поводу разрешения на публикацию концовки романа Станислав Рассадин замечает, что «в качестве побежденного, сломленного врага он [Григорий, в нашем контексте замещенный казачьими женщинами] должен был льстить победителю [...] / Сталин [...] имел все основания считать себя воплощением силы, подчинившей себе эту стихию» (Рассадин 2006: 58–59).

- Правда. 1936. Советские казаки. 18 февраля.
- Рассадин С. 2006. *Советская литература. Победенные победители*. М.: Новая газета; СПб.: Инапресс.
- Секерская Я. 1929. К диалектике идеологического творчества // *Революция и культура*, № 7. С. 44–56.
- Смирнов И. 1994. *Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М.: Новое литературное обозрение.
- Хирамацу Д. 2011. «Читатель» в советской критике: полемика о концовке «Тихого Дона» // Тацуми, Ю., Норимацу, К., Нумано, М. (ред.) *Русская литература как социальный институт*. Токио: The Department of Slavic Languages and Literatures, The University of Tokyo. С. 57–63.
- Шолохов М. А. 2001. Тихий Дон // *Собрание сочинений: в 9 т.* Т. 1–4. М.: Терра.
- Ямпольский М. 2004. *Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла*. М.: Новое литературное обозрение.
- Bauer R. A. 1952. *New Man in Soviet Psychology*. Cambridge, Mass: Harvard UP.
- Borenstein E. 2000. *Men without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction 1917–1929*. Durham and London: Duke UP.
- Carleton G. 2005. *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P.
- Clark K. 1981. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: Chicago UP.
- Ermolaev H. 1982. *Mikhail Sholokhov and His Art*. Princeton: Princeton UP.
- Ermolaev H. 1997. *Censorship in Soviet Literature, 1917–1991*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Freud S. 1964. Civilization and its Discontents. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XXI. Trans. Strachey J. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho–Analysis.
- Halfin I. 2003. *Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial*. Cambridge, Mass: Harvard UP.
- Hallett R. 1968. Soviet Criticism of *Tikhii Don* 1928–1940 // *The Slavonic and East European Review*. Vol. 46, No. 106. Pp. 60–74.
- Holquist P. 1997. “Conduct Merciless Mass Terror”: Decossackization on the Don 1919 // *Cahiers du Monde russe* 38(1–2). Pp. 127–162.
- Holquist P. 1998. From Estate to Ethnos: The Changing Nature of Cossack Identity in the Twentieth Century. In: Schleifmann N. (ed.) *Russia at a Crossroads: Historical Memory and Political Practice*. London: Cass. Pp. 89–123.
- Kaganovsky L. 2008. *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P.
- Kharkhordin O. 1999. *The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices*. Berkeley and Los Angeles: U of California P.
- Kornblatt J. D. 1992. *The Cossack Hero in Russian Literature: A Study in Cultural Mythology*. Wisconsin: U of Wisconsin P.
- Kornblatt J. D. 1998. Cossacks and Women: Creation without Reproduction in Gogol’s Cossack Myth. In: Greenleaf M., Moeller-Sally S. (eds.) *Russian Subjects: Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age*. Evanston: Northwestern UP. Pp. 173–189.

- Naiman E. 1993. Historectomies: On the Metaphysics of Reproduction in a Utopian Age. In: Costlow J. T., Sandler S., Vowles J. (eds.) *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford: Stanford UP. Pp. 255–276.
- Naiman E. 1997. *Sex in Public: The Incarnation of Soviet Ideology*. Princeton: Princeton UP.
- O’Rourke S. 1996. Women in a Warrior Society. In: Marsh R. (ed.) *Women in Russia and Ukraine*. Cambridge: Cambridge UP. Pp. 45–54.
- O’Rourke S. 2000. *Warriors and Peasants*. New York: St. Martin’s Press.
- Stewart D. H. 1967. *Mikhail Sholokhov: A Critical Introduction*. Ann Arbor: U of Michigan P.

СИХО МАЭДА

## НАРРАТИВ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНЩИНЫ НА ВОЙНЕ. МИФ О ВОЙНЕ И ПУБЛИЦИСТИКА С. АЛЕКСИЕВИЧ «У ВОЙНЫ НЕ ЖЕНСКОЕ ЛИЦО»<sup>1</sup>

### Введение

Войну Советского Союза против Германии называют в России «Великая Отечественная война». Спустя десятилетия после войны память о ней была мифологизирована. Эту войну считают буквально великой войной, освободившей от фашизма родину и Европу. Литература, по определению отражающая процессы национальной идентификации, неизбежно возвращается к теме войны. Точнее, «война» заняла особое место в качестве главной темы в советской официальной культуре во второй половине XX в. Действительно, власть использовала пропагандистские образы героев и трогательные истории, предложенные литературой и кино, для усиления своей гегемонии и объединения нации. В то же время военная тема содержит и травматическую память; кроме того, она показывает человека в крайних ситуациях, на границе жизни и смерти. История военной литературы предстает компромиссом и борьбой против цензуры, она обращает внимание на маленьких людей, а не только на великих героев. Таким образом, война представляется весьма сложной и деликатной темой.

### 1. Женщина на войне

В данной работе нам хотелось бы сосредоточиться на художественной публицистике Светланы Алексиевич (р. 1948) «У войны не женское лицо» (1985). Это произведение составлено из рассказов женщин, служивших в Красной армии во время Великой Отечественной войны. В нем деконструируется совет-

ский военный миф. Автор сконцентрировала внимание на памяти о повседневной жизни в ее мелочах, а не на больших исторических событиях. Например, одна рассказчица С. Алексиевич говорит:

Шинели нам дали большие, толстые, мы в них, как снопы, не ходим, а валяемся. Сначала даже сапог на нас не было. Сапоги есть, но размеры-то все мужские. Потом заменили нам сапоги, дали другие — головка сапог красная, а голенища — кирза черная. Это уже нам форсали! Все худые, маленькие, гимнастерки висят на нас. Кто умел шить, немного на себя подогнали (Алексиевич 1985: 140).

В первые дни войны не было обуви и обмундирования женских размеров, поэтому женщины были вынуждены носить огромные мужские сапоги, гимнастерки и даже мужские трусы. До С. Алексиевич и другие авторы писали о женщинах на войне, но никто так прямо не написал о женской телесности в армейской жизни. Эти свидетельства показывают, что на фронте не были готовы к приему женщин ни физически, ни психологически.

Сначала вспомним типичные образы женщин в связи с войной. Хорошо известны советские плакаты с изображением женских фигур. Скажем, попранная фашистами женщина и дети<sup>2</sup>, Родина-мать<sup>3</sup>, женщина, работающая в тылу вместо мужчины<sup>4</sup>. В народных песнях, поэзии, картинах и кинематографе часто встречается образ девушки, мужественно ждавшей любимого с фронта. Образ женщины играл пропагандистскую роль и поднимал боевой дух солдат. После войны в каждом городе ставили памятники в честь победы и памятники павшим воинам в Великой Отечественной войне. Они были похожими друг на друга, но именно поэтому они хорошо показывают гендерную иерархию в мемориальной сфере. Образ солдата-мужчины, празднующего победу, и представляет собой символ власти (Maeda 2014: 21–25). В то же время, мы часто видим скульптуры матери, потерявшей своего сына на войне. Перед ними посетители сочувствуют горю женщины. Женщина переживает, рождает детей, скорбит о павших мужчинах и передает память о них потомству. В этом смысле она символизирует материнство и репродукцию (там же: 31–33).

И сегодня у таких памятников сохраняется способность усиливать воображаемые сообщества (Imagined communities) согласно концепции Бенедикта Андерсона. При этом заметно, что мужчины в коммеморативных композициях изображены защищающими родину, а женщины — поддерживающими действия мужчин. В то же время в военных фильмах необходимо было показать роман с милой санитаркой в белом халате или симпатичной телефонисткой в юбке. Девушки, особенно санитарки и медсестры, символизируют жизнь,

<sup>1</sup> Настоящая статья основана на докладе «Narrative of Memories at War by Women: About “War’s Unwomanly Face” by S. Alexiyevich», сделанном на научной конференции «Third East Asian Conference of Slavic-Eurasian Studies 2011» в Пекине 28 августа 2011 года, и на статье Maeda 2011. Благодарю за помощь Мидори Миура и Эльзу Баир-Гучинову, Светлану Алексиевич за интервью и Ким Су Квана за комментарий. Данная работа сделана при поддержке JSPS Grant-in-Aid номер 24720145 и 20101007.

<sup>2</sup> См. Корецкий, В. Воин красной армии, спаси!, 1942. Антонов, Ф. Боец Красной Армии! Ты не дашь любимую на позор..., 1942.

<sup>3</sup> См. Тоидзе, И. Родина-мать зовет! 1941. Он же. За родину-мать! 1943.

<sup>4</sup> См. Серебряный, И. А ну-ка, взяли! 1944.

находясь среди страха смерти. Женские образы в военных сюжетах мифологизируются в мужской символической системе в течение многих лет после войны.

С другой стороны, в художественной литературе сознательно уходят от стереотипного образа «женщина и война», что становится вызовом военному мифу и встроенным в него гендерным стандартам. Например, в 1946 г. Андрей Платонов (1899–1951) описал неверность демобилизованного мужа и его жены в рассказе «Возвращение». Как известно, из-за этой «клеветнической» темы произведение не было оценено по достоинству.

Одна из рассказчиц С. Алексиевич благодарила Константина Симонова (1915–1979) за стихотворение «Сын» (1952), в котором показана судьба жены фронтовика, воспитывающей своего сына одна, без помощи государства. О существовании неполных семей, состоявших из матери-фронтвички и ее внебрачного ребенка, которого она зачала на фронте, долго молчали медиа. Ирина Грекова (1907–2002) смогла опубликовать свою повесть «Вдовый пароход» в 1981 г., рукопись пролежала в ее столе более 10 лет (Грекова 1987). В этой повести главная героиня обманула своего мужа и родила ребенка от чужого мужчины, встретившегося ей в полевом госпитале.

## 2. Женская работа в системе мужской сексуальности

С. Алексиевич собрала более 500 интервью у бывших фронтовичек, мобилизованных в армию во время Великой Отечественной войны, и отредактировала их свидетельства. Публицистика Алексиевич не является прозой, но, на мой взгляд, ее можно отнести к художественной литературе. Н. Лейдерман и М. Липовецкий определяют ее как попытку «поискового жанра» в публицистике. По их мнению, этот жанр открыл Сергей Смирнов книгой «Брестская крепость» (1957), и позже, в 1970–1980-е гг., он был развит А. Адамовичем, Д. Граниным и С. Алексиевич (Лейдерман и Липовецкий 2006: 97). Таким образом, их работы отличаются от так называемой устной истории академической школы. Сегодня многие собирают рассказы о войне в народе<sup>5</sup>, но первые работы начинали писатели, а не журналисты или ученые.

Здесь хотелось бы кратко охарактеризовать самого автора. Светлана Алексиевич является русскоязычной писательницей из Беларуси. Она родилась в Ивано-Франковске (ныне Украина) в 1948 г. После демобилизации отца из армии семья переехала на его родину — в Беларусь. Жили в деревне. Отец, белорус, и мать, украинка, работали сельскими учителями. После окончания школы она работала корреспондентом районной газеты в г. Наровле (Гомельская область), а в 1976 г. поступила в Белорусский государственный университет на факультет журналистики. Получив глубокое впечатление от повести «Я из огненной деревни...» (1977) Алеся Адамовича (1927–1994), С. Алексиевич

<sup>5</sup> В последнее время в славистике широко распространен метод устной истории. См., например, Merridale 2007. В России после распада СССР фольклористы стали собирать устные истории. См., например: *Из первых уст* 2010.

решила пойти по его стопам<sup>6</sup>. Международную известность С. Алексиевич получила в 1990-х годах после публикации «Чернобыльской молитвы» (1997), собрания свидетельств людей, пострадавших от аварии атомной электростанции. Российскую публику шокировали ее «Цинковые мальчишки» (1991), написанные на основе рассказов ветеранов-афганцев и членов семей солдат, павших на Афганской войне. «У войны не женское лицо» было дебютом С. Алексиевич.

В 1978–1983 годах она проинтервьюировала более 500 бывших фронтовичек, отредактировала их свидетельства и написала книгу в 1983 г. Несмотря на поддержку авторитетного А. Адамовича, книгу не печатали. Удалось опубликовать только небольшую ее часть в московском журнале «Октябрь». С наступлением гласности, тогдашний генеральный секретарь ЦК КПСС Михаил Горбачев сослался на ее рукопись на каком-то заседании, что в советское время было разрешением на публикацию<sup>7</sup>. Вот почему произведение появилось в печати именно в 1985 г. и сразу стало широко известно.

С. Алексиевич сфокусировалась на повседневной жизни в армии, а не на боевых действиях. В результате, на переднем плане проявился трагизм войны, обнажая живые чувства, скрывавшиеся за официальными речами. Здесь нам необходимо рассмотреть собрание женских нарративов о войне как пространство пересечения идеи объединения нации и желания женщин принять участие в так называемой публичной сфере (public sphere).

В 1980-х годах в СССР активно развивалась альтернативная литература, которая великим идеям, идеологии и героическим поступкам предпочитала мелочи жизни, личное счастье, интимные связи, частный душевный мир (Чупринин 1989). Такие темы выполняют общую стратегическую функцию критики существующей системы. Практически тогда же начинает разворачиваться женская литература. В этом отношении работа Алексиевич отражает свое время.

Советская женщина в некоторых смыслах пользовалась гораздо большей экономической и юридической независимостью в сравнении с западной женщиной. В то же время в СССР люди сохраняли патриархальные гендерные стандарты. Многие женщины неодобрительно относились к феминизму, и писательницы здесь не исключение (Goscilo 1993: 233). Однако, на наш взгляд, это не проявление антифеминизма, а, скорее, разочарование в эмансипации (Maeda 2007: 133–138). В женской советской литературе XX в. заметны черты, сходные с общим западным феминистским движением. Например, Helene Sixous предложила женщинам писать о себе, о своем теле и опыте (*écriture féminine*), а Drucilla Cornell — отражать свой внутренний мир, описывая в творчестве интимные связи и обычную жизнь в «imaginary domain». В случае С. Алексиевич важно, что автор собирала свидетельства у представительниц разных социальных слоев, включая не только интеллигенцию и элиту, которые идентифицировали свой внутренний мир с официальной пропагандой, но и про-

<sup>6</sup> Официальный сайт С. Алексиевич [http://www.alexievich.info/biogr\\_RU.html](http://www.alexievich.info/biogr_RU.html).

<sup>7</sup> Из интервью автора со С. Алексиевич, Минск, 13.3.2013.

стых людей из народа. Через культурный код Алексиевич нарративы женщин впервые появились в открытом речевом пространстве, так как доступ в логический мир можно получить только через письменный текст, а не через устный разговор. Задача нашего исследования — показать, что «У войны не женское лицо» представляет собой пространство пересечения идеи объединения нации и желания женщин участвовать в общественной сфере. Итак, во-первых, рассмотрим процесс «национализации» советских женщин, анализируя визуальную пропаганду. Во-вторых, посмотрим, почему женщины после войны стали замалчивать свой фронтный опыт. И в-третьих, выясним, какой общественный резонанс получила работа С. Алексиевич.

### 3. Женщина на фронте

Как известно, образ женщины с детьми часто символизирует трагизм гибели беззащитных жертв войны. Эти образы были особенно актуальны в 1941–1942 гг., когда немецкая армия блокировала Ленинград и приближалась к Волге; изображение гражданских лиц, просящих о помощи, сильнее взывало к патристическим чувствам. Считалось, что беззащитные женщины и дети должны быть защищены мужчинами. При этом женщина отождествлялась с родиной, более того — с захваченной землей. Другими словами, она является другим лицом родины-матери, призывая народ к защите отечества.

В то же время женщины, как члены нации, поддерживали существующую систему. Собственно говоря, тот факт, что на фронт было мобилизовано 800 тыс. женщин, показывает «результат» эмансипации. Рассмотрим статистику женщин, участвовавших в войнах России. В России во время Крымской войны (1853–1856) сестрами милосердия в армии служили свыше 200 женщин, во время Русско-турецкой войны (1877–1878) — свыше 1.500, во время Русско-японской войны (1904–1905) — свыше 3.000, во время Первой мировой войны (1914–1918) — свыше 25.000. Во время Гражданской войны (1917–1922) в армии служили свыше 60 тыс. женщин, в годы Великой Отечественной войны — 800 тысяч женщин (здесь не учтены служившие в тылу и в партизанских отрядах), к тому же виды их деятельности существенно расширились (Иванова 2003: 256–257). Число женщин-россиянок, участвовавших в войнах, несравненно выше, чем в других странах, С. Алексиевич упоминает в предисловии к последнему изданию, что в английской армии служили 225 тыс., в американской — 450–500 тыс., а в германской — 500 тыс. женщин (Алексиевич 2008: 5)<sup>8</sup>. Но в этих странах статус женщины в армии отличался от мужского. Например, в Англии женщину в мундире классифицировали как невоюющую и не разрешали ей использовать оружие; в Германии женщины хотя и носили военный мундир и служили в армии, но их не считали военными (Sato 2004: 18). В Красной армии к женщине-солдату относились как к боевой единице, по крайней мере, в официальном порядке. С точки зрения гендерных

<sup>8</sup> Происхождение этой информации не показано.

исследований, модернизированная тотальная война ускоряла продвижение женщин в обществе (Sasaki 2001). Вместо мобилизованных мужчин женщины содержали свои семьи и работали в военной промышленности в тылу. Опыт военного времени, тем более фронтный опыт, давал уверенность женщинам и в мирной послевоенной жизни.

Учтем также, что за послевоенной модернизацией женщины стоит расширение просвещения и вовлечение женщин в производство. Советская власть способствовала «эмансипации» не столько для защиты прав женщин, сколько для обеспечения их трудового участия и усиления могущества страны, к тому же их рассматривали как репродуктивную силу, в результате на советскую женщину было возложено тяжелое бремя (Gill 2004: 70). Для того, чтобы прийти к оценке советской эмансипации, необходимо упомянуть о том, что накануне войны всем советским людям были предложены разные виды военно-спортивных занятий, и многие женщины активно втягивались, например, в работу авиационных или стрелковых клубов. Оттуда немало женщин шли добровольцами на фронт как опытные летчицы и снайперы. Одна из рассказчиц в «У войны не женское лицо», авиатехник, вспоминает:

Они [ее мать — С. М.] с отцом меня не пускали, а я только одним жила: на фронт! на фронт! Вот эти плакаты, которые сейчас висят в музее: «Родина-мать зовет!», «Что ты сделал для фронта?» — на меня, например, очень действовали (Алексиевич 1985: 79).

А когда грамотная шестнадцатилетняя девушка была эвакуирована в колхоз, ее просили помогать бухгалтеру: «На какой-то момент я даже обрадовалась. Но тут увидела висящий за председательской спиной плакат «Девушки, за руль!». «Не буду сидеть в конторе, — ответила председателю. — Если меня научат, я смогу водить трактор» (там же: 198).

Как известно, изображение женщин, работающих на заводе, в колхозе или занимающихся спортом, было широко распространено в 1930-е гг.<sup>9</sup> Нина Тумаркин указывает, что «a dramatically large number of youngsters, like the flower of 1914 imbued with a romanticized vision of their army and insanely inappropriate expectations of success, willingly offered themselves up as cannon fodder in Stalin's ruthlessly run way» (Tumarkin 1994: 60). По мнению Anja Tippner, «this was partly the effect of a prewar education that played on the eagerness of children and young adults to serve as agents of change and to regard themselves as holders of the key to the clichéd “radiant future” promised by Soviet propaganda» (Tippner 2014: 375). Таким образом, немало женщин, включая подростков, идентифицировали себя с образами активных женщин в официальной пропаганде «эмансипации». И здесь заметно, что эмансипация женщин совпадает с процессом национализации<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> См. Пинус, Н. Женщины в колхозах — большая сила. И. Сталин. 1933. Дейнека, А. Работать, строить и не ныть! 1933.

<sup>10</sup> Ольга Кучеренко рассмотрела процесс национализации молодого поколения в 1930-е годы (См. Kucherenko 2011).

Вместо мужчин, которых призвали на фронт, женщинам пришлось играть более важную социальную роль, чем обычно. Можно считать, что прогрессивная женщина была готова отозваться на призыв защитить родину в критический момент.

Советская писательница Вера Панова (1905–1973) в своем романе «Спутники» (1946) описала, как в годы войны живут и работают люди в санитарном поезде. Это произведение отвечало требованиям социалистического реализма и получило Сталинскую премию в 1947 г. В этом романе автор уверенно показывает, что женщина может участвовать в борьбе с врагами родины наравне с мужчиной. Некоторые женщины уже получили полезные навыки к началу войны и пошли в армию добровольно. В санитарном поезде девушки, не только медсестры, а даже кухонные работницы, повышают профессиональный уровень и получают бесценный опыт. К концу романа можно предположить, что они найдут себя в общественном производстве и станут полезными гражданами в строительстве социализма после войны. С другой стороны, женщин продолжают считать слабым полом, и потому женское счастье находится в семейной сфере, иначе говоря, придерживаются модернистски-патриархальных представлений. С точки зрения западного феминизма, нарративы женщин, опрошенных Алексиевич, также содержат эти противоречия.

#### 4. Борьба женщин после войны

Собственно говоря, армия, организованная по мужской норме, но в которой служат женщины, является противоречивым феноменом, нарушающим границу оппозиции «мужественность / женственность». Рассказчицы Алексиевич говорили, что страдали ради того, чтобы получить уважение у мужчин (там же: 217–218). Между тем, нужно понимать, что многие женщины имели проблемы в мужском окружении. Одних насиловали, принуждали к сексуальным отношениям, другие сходились с наиболее сильным офицером, чтобы защитить себя от других мужчин. Об этой сфере женщины старались молчать после войны, когда их ждали недоброжелательные пересуды женщин, в армии не служивших. Например, одна санинструктор вспоминает о том, как неприветливо встретила ее мать мужа-фронтовика:

Сели вечером пить чай, мать отвела сына на кухню и плачет: «На ком ты женился? На фронтовой... У тебя же две младшие сестры. Кто их теперь замуж возьмет?» (там же: 312).

А другая сержант: «Мы молчали как рыбы. Мы никому не говорили, что мы фронтовички. Так между собой связь держали, переписывались. Это потом чествовать нас стали, приглашать на встречи, а тогда мы молчали. Даже награды не носили. Мужчины носили, это победители, герои, женихи, у них была война, а на нас смотрели совсем другими глазами» (там же: 144).

За женщинами, служившими в армии, следовали слухи об их аморальности, в противоположность романтическому образу мужчин. Бывших фрон-

товичек стали считать морально ущербными, поэтому они умалчивали о своем опыте. Однако Алексиевич нашла пространство, известное как «советская кухня», где можно было свободно обсуждать любые вопросы. Там женщины выговаривались на темы, выходящие за круг категории «женственность».

Здесь возникает вопрос, когда появилась тенденция женоненавистничества (*misogyny*). Уже в довоенной визуальной пропаганде видна конструкция гендерной иерархии. На всех плакатах инициатива всегда принадлежит мужчине, и он обычно нарисован в верхней части плаката, впереди или слева. А образ женщины размещен чаще внизу, сзади или справа, и она смотрит туда, куда смотрит ее партнер. По крайней мере на уровне визуального представления женщин определяют как граждан второго класса.

После того как символический порядок после войны восстановился, фронтовой опыт женщины становится неодобряемым в общественном мнении, так как не вписывается в гендерные стандарты. Социолог John Clammer отметил, что само существование демобилизованного солдата нарушает устойчивость в обычном обществе, так как живущие в экстремальном состоянии становятся нарушителями мира, а не героями (Clammer 2010: 189–190). Согласно его мнению, демобилизованная женщина нарушает символический порядок в двойном смысле. И так, фронтовичек изгнали из официальной сферы в послевоенном советском обществе.

Во время первой публикации этого произведения Алексиевич не признавала феминистское значение своей работы. Спустя 20 лет в предисловии к новому изданию она добавила следующее:

Все, что нам известно о войне, известно с «мужского голоса». Мы все в плену «мужских» представлений и «мужских» ощущений войны. «Мужских» слов. А женщины молчат. Никто же, кроме меня, не расспрашивал мою бабушку. Мою маму. Молчат, даже те, кто был на фронте. Если вдруг начинают говорить, то рассказывают не свою войну, а чужую. Другую. Подстраиваются под мужской канон. И только дома или когда всплакнут в кругу фронтовых подруг, они вспоминают войну... Но — почему? — не раз спрашивала я у себя. — Почему, отстояв и заняв свое место в когда-то абсолютно мужском мире, женщины не отстояли свою историю? Свои слова и свое чувство? (Алексиевич 2008: 8–9).

Писательница считает, что официальное пространство состоит из мужских слов и работает по маскулинной логике, ибо из него изгнаны женские голоса. Она попробовала открыть альтернативное пространство вопреки этой речевой системе, которая мифологизирует опыт войны. В то же время женщина сохранила память о личном опыте, а не вписывала его в великую историю. До С. Алексиевич мужчины считали рассказы женщин о войне несерьезной болтовней. Они «только дома или когда всплакнут в кругу фронтовых подруг вспоминают войну». Их память о войне являлась личным делом и не имела места в официальном дискурсе. С. Алексиевич указывает: «Искреннее ведут себя простые люди — медсестры, повара, прачки... Чувство и язык образован-



ных людей, как это ни странно, часто больше подвержены обработке временем. Его общей шифровкой. Заражены чужим знанием. Общим духом. Часто приходится долго идти, разными кругами, чтобы услышать рассказ о “женской” войне, а не о “мужской”» (там же: 10–11). Иными словами, чем образованнее люди, тем они сильнее идентифицированы с официальным, а значит, мужским стандартом.

Нам кажется, автор не дает прямого ответа на свой вопрос, почему женщины не отстояли свою историю, свои слова и свое чувство. Вероятно, это произведение само показывает предел реальной эмансипации той эпохи. Женщины на войне мечтали стать такими же, как мужчины:

Как-то меня убедили, что надо учиться. Хорошо, буду учиться, но не на медсестру... Я хочу стрелять! Стрелять, как и он [ее друг — С. М.]. Как-то я уже была к этому готова. В нашей школе часто выступали героини гражданской войны и те, кто воевал в Испании. Девушки чувствовали себя наравне с мальчиками, нас не разделяли. Наоборот, с детства, со школы мы слышали: «Девушки — за руль трактора!», «Девушки — за штурвал самолета!» (там же 2008: 69)<sup>11</sup>.

Рассказчица была уверена, что женщины могут добиться равенства с мужчинами своего поколения. Она хотела стать снайпером, а не медсестрой. Иными словами, она хотела стать членом общества первого класса. И государству для того, чтобы победить в войне, была нужна помощь женщин. В целом мы часто встречаемся с женщинами-добровольцами такого решительного характера. Они могли и хорошо воевать, и быть хорошими товарищами. Они сами считали людьми второго класса психологически слабых мужчин, само собой разумеется, строго относились к изменникам и трусам:

...когда на нас пошли танки, двое струсили. Они побежали... И вся цепь дрогнула... Погибло много наших товарищей. Раненые попали в плен, которых я стащила в воронку. За ними должна была прийти машина... А когда эти двое струсили, началась паника. И раненых бросили. Мы пришли потом на то место, где они лежали: кто с выколотыми глазами, кто с животом распоротым... Я, как это увидела, за ночь почернела. Это же я их в одно место собрала... Я... Мне так сильно страшно стало... Утром построили весь батальон, вывели этих трусов, поставили впереди. Зачитали, что расстрел им. И надо семь человек, чтобы привести приговор в исполнение. Три человека вышли, остальные стоят. Я взяла автомат и вышла. Как я вышла... Девчонка... Все за мной... Нельзя было их простить. Из-за них такие ребята погибли! (там же: 193)<sup>12</sup>.

Другой эпизод о белорусской партизанке, который не был напечатан в первом издании, хорошо показывает желание ассимилироваться с «воображаемым сообществом»:

<sup>11</sup> Эта часть отсутствует в первом издании.

<sup>12</sup> В первом издании этот эпизод так конкретно не описан.

У нас в отряде была отважная девушка... Ходила на железную дорогу. На подрыв. До войны у нее всю семью репрессировали: отца, мать и двух старших братьев. Она жила с тетей, маминой сестрой. С первых дней войны искала партизан. В отряде видели, что она на рожон лезла... Хотела доказать... Всех награждали, а ее ни разу. Медали не дали, потому что родители — враги народа. Перед самым приходом нашей армии ей ногу оторвало. Я навесил ее в госпитале... Она плакала... «Но теперь, — говорила, — мне все поверят» (там же: 118).

Фронтовички устанавливали для себя логику «воображаемого сообщества» на основе гендерной иерархии, именно поэтому они не могли противодействовать позиции, когда восстановился социальный порядок после войны и их определили как «женщин». К тому же «женщин на войне» даже не включали в категорию «женщин», потому что они взялись за оружие, их считали морально ущербными. Таким образом, их отчуждали от общества в двойном смысле.

## 5. Изгнанные возвращаются

Прежде чем мы начнем размышлять о социальной роли «У войны не женское лицо», возвратимся к роману В. Пановой «Спутники». Разумеется, мы видим огромную разницу между современной либеральной писательницей С. Алексиевич и лауреатом Сталинской премии В. Пановой.

Вначале роман В. Пановой был написан для пропагандистского издания военного времени на основе сбора интервью членов отряда санитарного поезда, позже он был переписан и опубликован как роман в 1946 г. Написанный сразу по окончании войны, он не находится под влиянием мифологизации войны и сохраняет концепцию «эмансипации», которая появилась в 1930-е гг. Мы встречаемся с женщинами, которые прилагают свои усилия ради высокой цели — обороны родины. Но текст В. Пановой стремится к сохранению символического порядка и отличается патриархальной иерархией полов во всех сферах, наперекор официально декларируемым принципам. Об этом хорошо говорят занимаемые позиции работников в санитарном поезде, которые соответствуют традиционным гендерным ролям патриархального общества. Например, врачом работает мужчина, а медицинской сестрой — женщина. За обслуживание поезда отвечает мужчина, за приготовление еды и стирку — женщина. Женщина все еще связана с теми же видами домашнего труда. Талантливый руководитель-мужчина возглавляет команду санитарного поезда и заботится обо всех, как отец заботится о членах семьи, дает им знания. В результате молодые люди, включая женщин, становятся самостоятельными. Команда санитарного поезда буквально функционирует как семья.

Коснемся кинофильма «Небесный тихоход» (С. Тимошенко, 1945), который вышел на экраны в 1946 г. Во второй половине XX в. кино, а позднее телевидение, имели в СССР большее влияние на людей, чем литература. Главный

персонаж картины пилот военного истребителя майор Булочкин дает зарок, что не влюбится до конца войны. После ранения ему запрещают летать и направляют инструктором в женский авиационный отряд. Сначала он растерян, так как не видит в женщинах летчиков. Позже он убеждается, что женщины успешно летают и выполняют боевые задания, рискуя своей жизнью, и начинает уважать и видеть в них коллег. Влюбившись в журналистку, он выясняет, что отец невесты — его боевой командир. Армейское братство переходит в настоящие семейные отношения. Ассоциация с семьей подчеркивает единство нации, которая сплоченно воевала за родину. В этом процессе важную роль играет идея равенства. Таким образом, произведения, созданные непосредственно после войны, показывают, что женщина может быть полезным членом общества, но при условии, что она согласится со стабилизацией патриархальной системы.

Кинематограф 1960–1970-х гг. обращает больше внимания на романтические отношения между мужчиной и женщиной, чем на идею их равенства. Таких произведений не перечислить. В то же время в области пропагандистского изобразительного искусства смотреть на женщину как на романтический объект не было принято. Женщины на фронте предстают в разных ролях: медсестры, санитарки, переводчицы или связистки, но все без исключения шикарно носят юбку и пилотку. Кинематограф — это пропагандистское массовое искусство для досуга, поэтому здесь было разрешено обращать на женщин страстный взор. Например, «А зори здесь тихие...» (С. Ростоцкий 1972) существенно отличается от «Небесного тихохода». Гибель пяти женщин — бойцов зенитной батареи в схватке с вражескими диверсантами вызывает не только грусть, но и ностальгическую сентиментальность. Ведь мужчина-командир не смог защитить «своих» женщин, которые считаются слабым полом. Таким образом, гендерные роли меняются во времени.

В первой половине 1980-х гг. в позднесоветском кино снимаются некоторые табу. Например, мы встречаемся с героинями — фронтовыми женами в «Военно-полевом романе» (П. Тодоровский 1983) и в телевизионном сериале «Батальоны просят огня» (В. Чеботарев и А. Боголюбов 1985) по одноименной повести Юрия Бондарева (род. 1924), снятом к 45-летию победы в Великой Отечественной войне. Фильм показывает напряженные отношения мужчин вокруг медсестры и откровенно намекает на интимные отношения. Героиня — медсестра Шура ведет себя иначе, чем невинная, веселая и добрая девушка Зоя, героиня «Прорыва» (Ю. Озеров 1969), второй картины киноэпопеи «Освобождение». Здесь отсутствуют физические отношения, только чистая наивная любовь. Шура же вступает в более смелые отношения с мужчинами, она не только вызывает внимание мужчин, но и сама проявляет к ним интерес. Таким образом, еще до перестройки, в первой половине 1980 гг. начинается деконструкция военного мифа, сформированной гендерной иерархии, хотя изображенная женщина все еще является только романтическим объектом.

Возвращаясь к работе С. Алексиевич:

Смотрю теперь фильмы о войне: медсестра на передовой, она идет аккуратненькая, чистенькая, не в ватных брюках, а в юбочке, у нее пилоточка на хохолке... Ну, неправда!.. Разве мы могли вытащить раненого вот такие?.. Не очень-то ты в юбочке наползаешь, когда одни мужчины вокруг. А по правде сказать, юбки нам в конце войны только выдали, как нарядные. Тогда же мы получили и трикотаж нижний вместо мужского белья (Алексиевич 1985: 106).

Очевидно, что целью С. Алексиевич является деконструкция официальной памяти войны, типичных образов фронтовичек, героев советской пропаганды. Автор успешно возвратила обыкновенные девичьи лица бывшим на войне женщинам. В результате трагизм войны перемещен на передний план. Ее текст не только раскрывает подавленную «правду», а функционирует как «травматическое» относительно всяких мифологизированных изображений войны. Видеть бесчисленные смерти, подвергать себя опасности, убивать врага и терять близких людей — это действительно страшный опыт. Изгнанные возвращаются. Алексиевич описывает, что многие демобилизованные фронтовички страдали от плохого здоровья, нуждались в медицинской помощи, с трудом сводили концы с концами. Как говорилось выше, Slammer указала, что демобилизованный солдат нарушает равновесие в обществе, другими словами, его символический порядок. Следовательно, бывшим фронтовичкам надо было поступать как «героиням» в соответствии с советским культурным кодом или совсем молчать о фронтовом опыте и делать вид, что в армии не служили. Бывшие фронтовички сами согласились с этим двойным стандартом памяти о войне, поэтому они могли рассказать о своем боевом прошлом только в приватной сфере в узком кругу со «своими» — соратниками или с сестрами, матерями, дочерьми. По мнению Ханны Арендт, приватная сфера предназначена для вещей, которые нуждаются в потаенности, а не для публичности (Арендт 2000: 94) Поэтому пожилые женщины — ветераны войны отказались публиковать свои истории, несмотря на то, что приглашали молодую писательницу на свою «кухню» и делились травматическим военным опытом. После издания книги некоторые рассказчицы были возмущены публикацией их рассказов, а некоторые даже отправили письменные протесты:

Получила письмо недавно: «Моя дочь меня очень любит, я для нее — героиня, если она прочтет вашу книгу, у нее появится сильное разочарование. Грязь, вши, бесконечная кровь — все это правда. Я не отрицаю. Но разве воспоминания об этом способны родить благородные чувства? Подготовить к подвигу...» (Алексиевич 2008: 22)

Бывшие фронтовички очень боялись потерять уважение своих детей и внуков, считающих их героинями. Но после успеха первого издания они стали понимать, что С. Алексиевич их честь восстановила, а не запятнала. В то же время, книга открыла полифоническое пространство в начале эпохи гласности. «У войны не женское лицо» ставили в театрах по всей стране, включая Московский театр на Таганке. Так женщина на войне была представлена в самом

престижном публичном пространстве. «У войны не женское лицо» получило общественное признание, невозможное при советской власти. Осознав высокий запрос на правду о женщинах на войне, в каждом новом издании С. Алексиевич добавляла новые нарративы<sup>13</sup>.

### Заключение

Вероятно, советское официальное пространство нельзя считать открытым обществом, но можно назвать пространством сообщества. В сообществе объединяющую роль играют чувства — патриотизм, ностальгия, братская любовь. Литература о войне тоже полна таких чувств. Советская цензура и самоцензура изгнали в свое время спонтанную речь из литературы. Но, как известно, изгнанные возвращаются. Некоторые произведения советской военной литературы, включая произведения С. Алексиевич, функционировали как открытое пространство, собирая кусочки подавленной памяти. В этом смысле роль С. Алексиевич — собирание свидетельств — символическая. Произведение состоит из разных нарративов, бесчисленных фрагментов частной памяти. При этом она отказывается пересказывать историю в стиле большого нарратива (Master narrative).

В последние годы мы встречаемся с фрагментами памяти рассказчиц-фронтовичек в кинематографе о войне. К примеру, в «Утомленные солнцем 2: Предстояние» (Н. Михалков 2010) умирающий молодой солдат просит санитарку показать грудь. Мальчик сожалел о том, что он погибнет, не познав любви с девушкой. В одноименном ремейке «А зори здесь тихие» (Китай, В. Мао 2005) советского фильма (С. Росточкий, 1972), юная женщина-доброволец натирает обувь ногу во время тренировки. Эти эпизоды уже не являются травматическими, а правдоподобными деталями подкрепляют реальность мифа войны. В этом смысле стоит обратить внимание на документальный кинофильм «Женское лицо войны: Катюша» (А. Китайцев 2008), по мнению режиссера, созданного на основе произведения С. Алексиевич. Действительно, в фильме сняты рассказы писателя-мужчины и известной летчицы, героя Советского Союза. Если С. Алексиевич пыталась деконструировать военный миф, то в этом фильме мифологизация темы «женщина на войне» была усилена. Это связано и с официальным историческим дискурсом, и с тенденциями неопатриархата, которые стали проявляться в России в постсоветские годы. Не случайно С. Алексиевич недовольна этим фильмом<sup>14</sup>. Мы видим, как на основе одного и того же исторического материала можно создавать мифы или разрушать их. Борьба женщин продолжается.

<sup>13</sup> Из интервью автора со С. Алексиевич (Минск, 13.3.2013).

<sup>14</sup> Из интервью автора со С. Алексиевич (Минск, 13.3.2013)

### ЛИТЕРАТУРА

- Алексиевич С. 1985. *У войны — не женское лицо*. Минск: Мастацкая літаратура.
- Алексиевич С. 1991. *Цинковые мальчики*. М.: Молодая гвардия.
- Алексиевич С. 1997. *Чернобыльская молитва*. Хроника будущего. М.: Остожье.
- Алексиевич С. 1998. *У войны — не женское лицо*. М.: Остожье.
- Алексиевич С. 2004. *У войны — не женское лицо*. М.: Пальмира.
- Алексиевич С. 2008. *У войны — не женское лицо*. М.: Время.
- Алексиевич С. 2010. *У войны — не женское лицо*. М.: Пик.
- Бондарев Ю. 1984. Батальоны просят огня // *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1*. М.: Худож. лит. С. 31–220.
- Бондарев Ю. 1984. Горячий снег // *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2*. М.: Худож. лит. С. 165–526.
- Голомшток И. 1994. *Тоталитарное искусство*. М.: Галарт (=2007, Zentaishugi geijutsu, Kaizawa, H., trans, Tokyo: Suiheisha).
- Грекова И. 1987. I. Grekova: Real Life in Real Terms // *Московские новости*, 14 июня. С. 11.
- Грекова И. 2010. Вдовый пароход // *Такая жизнь*. М.: АСТ, С. 5–192.
- Иванова Ю. 2003. *Храбрейшие из прекрасных: Женщины России в войнах*. М.: Российская политическая энциклопедия.
- Из первых уст: Великая Отечественная война глазами очевидцев*. 2010. Автор и рук. проекта. Каргин, А.; сост. Кулагина, А., Миронихина, Л. и Шепелев, Г. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора.
- Лейдерман Н., Липовецкий М. 2006. *Современная русская литература 1950–1990-е годы*. Т. 1. М.: Academia.
- Нузов В. 2003. Интервью со Светланой Алексиевич // *Люди*, 26 июня. (<http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/aleksievich/index.html>)
- Панова В. 1985. *Спутники // Вера Панова. Спутники. Клужилиха. Который час?* М.: Советский писатель. С. 3–200.
- Платонов А. 2010. *Возвращение // Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов*. М.: Время. С. 415–439.
- Снопков А., Снопков П., Шклярчук А. 2004. *600 плакатов*. М.: Контакт-культура.
- Чупринин С. 1989. Другая проза // *Литературная газета*, 8 февраля. С. 4–5.
- Anderson B. 2006. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London and New York: Verso (=2007, Teihonn Sozo no Kyodotai: Nashonarizumu no Kigen to Ryuko, Shiraisi, T. and Shiraisi, S. trans. Tokyo: Toshosinnbunn).
- Arendt H. 1958. *The Human Condition*. University of Chicago Press (=1994, Ninngenn no Joken, Shimizu, H. trans, Tokyo: Chikuma Shobo, =2000, Арендт Х. Vita activia или о деятельной жизни. Пер. с нем. и англ. В. Бибикина; под ред. Д. Носова. СПб.: Алетейя).
- Bonnell E. V. 1997. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Cixous H. 1975. “Le rire de la Méduse”, *L'Arc*. Vol. 61. Pp. 39–54 (=1993, Matsumoto I., trans., Meduca no warai, Tokyo: Kinokuniyashoten)

- Clammer J. 2010. "Trauma no Shakaigaku: Shakaiteki Boryoku nikansuru Kioku no Soki, Bokyaku, Shushe (Towards a Sociology of Trauma: Remembering, Forgetting, and the Negotiation of Memories of Social Violence)", in: Sekizawa M. (ed.), *Senso Kiokuron: (Discussions about War Memories)*. Kyoto: Showado. Pp. 186–202.
- Cornell D. 1998. *At the heart of freedom : feminism, sex, and equality*. Princeton University Press (=2001, Ishioka Y. trans., Jiyu no hatode, Tokyo: Jokyo Shuppan).
- Cornell D. 2000. *Just cause: freedom, identity, and rights*, Rowman & Littlefield Publishers (=2002, Nakamasa M. trans, Seigi no Konngenn, Tokyo: Ochanomizu Shobo).
- Gasiorowska X. 1968. *Women in Soviet Fiction 1917–1964*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Gerovitch S. 2011. "Why Are We Telling Lies?" The Creation of Soviet Space History Myths. *Russian Review*, № 70. Pp. 460–484.
- Goscilo H. 1993. "Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost", in: Lahusen T. (ed.), *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*, London: Duke University Press. Pp. 233–255.
- Graeme J. G. 1998. *Stalinism: Studies in European History*, Palgrave Macmillan. (=2004, Uchida K. trans. Sutarinizumu. Tokyo: Iwanami.)
- Kucherenko O. 2011. *Little Soldiers: How Soviet Children Went to War 1941–1945*, London: Oxford University Press.
- Maeda S. 2007. "Jose no Écriture" toshiten V. Narbikova no Text: Kyokai Kakuran no Senryaku nitsuite (Texts of Valeriia Narbikova as "Écriture Féminine": About Subversion of Gender Boundary), *Slavic Studies*, № 54. Pp. 57–63
- Maeda S. 2011. Rosia Bungaku to Senso no Kioku nitsuiteno Ichikosatsu: Joseheshi no Kioku no Katari womegutte (The Russian Literature and War Memory: about Narrative of Female soldiers), in: Iwamoto Kazuhisa (ed.) *Senso to Isekai: Gendai Rosia Bungaku to Stalinism (The Contemporary Russian Literature and Stalinism)*, Wakkanai Hokusei Gakuen Daigaku. Pp. 1–20.
- Maeda S. 2014. Russia no Senso Kinenhi niokeru Hesi to Hahaoya Image: Kokumin Togo no Gender Balance (The Images of Solders and Mothers in the Memorials on the War: the Unity of the Nation and the Gender Balance). *JCAS Review*, № 14–2. Pp. 17–42.
- Merridale C. 2007. *Ivan's war: Life and Dead in the Red Army 1939–45*. Picador USA; Reprint.
- Sasaki Y. 2001. *Soryokusen to Joseiheshi (The Total War and female soldiers)*. Tokyo: Seikyusha.
- Sato F. 2004. *Gunji Soshiki to Gender: Gietai no Josetachi (Armed Forces and Gender: women in Japan Self-Deference Forces)*. Tokyo: Keiogijuku University Press.
- Tippner A. 2014. Girls in Combat: Zoia Kosmodem'ianskaia and the Image of Young Soviet Wartime Heroines. *Russian Review*, № 73. Pp. 371–388.
- Tumarkin N. 1994. *The Living and the Dead: the Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. NY: Basic Books.
- Palmer S. W. 2009. How Memory was Made: The Construction of the Memorial to the Heroes of the Battle of Stalingrad. *Russian Review*, № 68. Pp. 373–407.
- Yurchak A. 2005. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press.

САТОКО ТАКАЯНАГИ

## ЖЕНСКОЕ ТЕЛО В ПОВЕСТИ МАРИНЫ ПАЛЕЙ «КАБИРИЯ С ОБВОДНОГО КАНАЛА»

### Введение

Данная статья посвящена одному из новых жанров русской литературы, который выступил на литературную арену после перестройки. Женская проза в России уже признана литературоведами важным феноменом в истории литературы. Можно заметить, что среди писательниц 1980–1990 годов М. Палей является уникальным автором, и ее творчество занимает важное место в современной литературе.

Марина Анатольевна Палей родилась в Ленинграде в 1955 году. Она окончила Ленинградский медицинский институт и несколько лет работала врачом. В 1990 году ее повесть «Евгеша и Аннушка» была опубликована в «Новом мире», и с этого времени ее имя получило известность.

Повесть «Кабирья с Обводного канала», которую мы здесь обсудим, увидела свет в 1991 году (эта повесть входит в трилогию повестей первого периода в творчестве Палей), перед самым распадом СССР. Это произведение отличается от предыдущих потрясающим изображением тела<sup>1</sup>.

Героиня этой повести Монька (подлинное имя — Раймонда) — новый тип женщины, которого не было в традиционной русской литературе: бескультурная, с беспорядочными половыми связями. В своей короткой жизни она имела сношения с многими мужчинами, и у нее не раз чередовались беременности и аборт. Кроме того, ее постоянно били отец и муж, и еще она страдала сердечной недостаточностью и ревматизмом. Таким образом, ее жизнь состоит из сексуального наслаждения и боли, то есть того, что можно называть «телесное».

В настоящей статье мы попробуем проанализировать художественное изображение того, как запечатлеваются события жизни героини на ее плоти. Затем мы рассмотрим, какую роль играет «телесность» у героини в этом тексте. В результате мы сможем заметить, что на тело героини оказывают влияние постоянные болезни, т. е. это влияние носит насильственный характер. Вместе

<sup>1</sup> Об образе болезней в трилогии М. Палей автор писала в статье Такаянаги 2008.

с симптомами болезней меняется вид героини, и вместе с этим идет и время в тексте. При этом оказывается, что сексуальные отношения с мужчинами тоже как бы один из симптомов болезней.

Думается, что уникальное представление женского тела в этой повести может оказать влияние на современную русскую литературу.

### 1. Насилие мужчин и женское тело

Во-первых, можно заметить, что в сценах, где героиню бьют отец или муж, совершенно отсутствуют слова о ее мучении:

Ее пороли. Монькин папаша, Арнольд Аронович, герой финской кампании, не торопясь наматывал армейский ремень на беспалую руку. Брюки падали, он переступал через них. В одних трусах это животное, сопя, принималось надвигаться на несовершеннолетнюю свою дочь, которая уже опрокидывала стулья и билась в заранее запертую дверь. Впиваясь в Моньку единственным глазом, циклоп-тарантул без труда завершал поимку: *Монька сама замирала в углу. Родитель работал над ней молча, с наслаждением, время от времени сладострастно вскрикивая и резко выдыхая воздух.* (Палей 2012: 11, выделено нами)<sup>2</sup>

Когда на кухне ее порол отец, «Монька сама замирала». При этом и ее чувства, и ее слова исчезают из пространства повествования. Это означает, что свои мучения она сама никогда не выражала словами, несмотря на то, что она является героиней. Кроме того, даже рассказчица не произносит ни слова о ее мучениях, хотя она играет роль наблюдателя жизни Моньки.

В этой сцене Монька является не субъектом, который ощущает и терпит боль и страх, а просто бессознательным объектом насилия отца. Ни разу в тексте она не произносит ни одного слова о своей боли и мучении.

В данном случае ее мучение и боль заменяются садистским наслаждением отца — и как будто насильственность его акта уменьшается. То же самое можно отметить, говоря о насилии над ней мужа:

Умелец Коля Рыбный продолжал между тем узорить Моньку *растительным орнаментом синяков*, образующих сад непрерывного цветения... (С. 36, выделено нами)

Муж Моньки, Коля Рыбный, который не прощает жене распутства, почти каждый вечер ее сильно бьет, и вследствие этого все ее тело покрыто синяками. Однако этот след побоев выражен метафорой «растительный орнамент» и изображается как украшение (цветы) ее тела, потому что «образует сад непрерывного цветения».

Использованная для синяков растительная метафора встречается и в выражении наслаждения героини в ночной постели:

<sup>2</sup> Далее в цитатах из данного текста указывается лишь страница.

В райском саду росло *Дерево*. (С. 23, выделено нами)

Пространство и время супружеской постели называется «Рай», а пенис мужа — «Дерево». Здесь ощущение полового удовольствия также выражено метафорой растительного мира. Как известно, в Библии цветущие растения являются одним из главных компонентов в образе рая. Автор символически показывает события, которые происходят в семье ночью: секс или насилие в равной мере. Отсюда можно утверждать, что для внутреннего мира Моньки нет никакой разницы между мучением и наслаждением:

Рай изобилует стыдными прекрасностями. Пребывая в раю, Монечка прочно забывала дневной опыт, ... для нее позолоченный стержень супружества непрестанно сиял медовым и лунным светом и дарил свое мерцание тусклым реалиям дня, расцветивая куриные хвосты узорами жар-птиц и павлинов. (С. 23–24)

Как ясно из вышеуказанной цитаты, контраст с такой ночной жизнью составляет дневная жизнь — «быт», оказывавший влияние на проблему женственности в СССР.

### 2. Жизнь женщины вне быта

У Моньки в жизни являются противоположными не только боль и наслаждение, но и день и ночь. День — это «убитые бытом бабьи существа» и «институт брака, изматывающий, отягченный кучей пресных мелочных правил, нудных обрядов...» (С. 22). Моньку ждет «лицемерно скрываемый рай» (С. 23) в конце дня<sup>3</sup>. История в этом произведении начинается в 1959 году и кончается в середине 1980 годов<sup>4</sup>. В то время, во второй половине существования СССР, жены страдали из-за условий советского быта: бесконечных очередей и недостатка товаров повседневного спроса и т. д. Палей обнажила такую жестокую действительность женской жизни уже в рассказе «Евгеша и Аннушка» (1987)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Это напоминает учение М. Бахтина о Рабле. Секс для Моньки и еда и питье для пантагрюэлистов имеют похожий характер, как будто это «пир». «Совершенно особое место в романе Рабле занимают пантагрюэлистские пиршества. Пантагрюэлизм — умение быть веселым, мудрым и добрым. Поэтому и умение весело и мудро пировать принадлежит к самому существу пантагрюэлизма. Но пиры пантагрюэлистов — это вовсе не пиры бездельников и обжор, которые вечно пируют. Пиру должно посвящать только вечерний досуг после трудового дня». (Бахтин 2012: 437).

<sup>4</sup> Потому что в этом произведении написано об аварии в Чернобыле. «Тем временем Третий Ангел вострубил, и люди услышали: Чернобыль. И третья часть вод сделалась польноью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» (С. 96). В ходе повествования очень важным мотивом является нечистая вода в Обводном канале.

<sup>5</sup> М. Липовецкий и Л. Лейдерман указывают, что новая женская проза раскрывает кошмары внутри нормальной жизни — в любовной связи и семейной жизни. (Липовецкий и Лейдерман 2003: 563).

В «Кабирии с Обводного канала» быт называется «глумливый будничный кнут» (С. 22), но цель текста уже не в раскрытии этого понятия, а в показе жизни женщины вне быта.

В повести «Кабирия с Обводного канала» ясно показано, что писательница считает физическую сторону жизни важнее духовной, которую до сих пор обычно больше ценят в женщине. В русской литературе традиционно исключали реальную женскую жизнь, особенно ее физическую (телесную) сторону. Поэтому женское тело всегда изображали с точки зрения мужчины. В результате в современной литературе России после перестройки реализовалась давняя потребность изобразить физическую сторону жизни женщины, где имели место и секс, и насилие, и болезни, и прочие «телесные» ощущения.

Героиня Палей, не одаренная высокой духовностью, отличается именно этим — инстинктивным, телесным. Вследствие этого повествование движется по ряду телесных ощущений одной женщины. Кстати, здесь можно добавить, что в этом тексте все отношения мужчин к Моньке являются телесными, ощущаемыми лишь на низком физическом уровне. У них нет никаких духовных взаимоотношений. Только женщины — рассказчица «я», мать Моньки, избегающая прикосновения к больной дочери, и дочь Моньки — общаются с ней словесно (а не физически).

Таким образом, жизнь Моньки описывается как история телесных ощущений и следов насилия.

### 3. Больное тело и насильственность лечения в больницах

Во второй половине повести разворачивается картина другой части ее жизни. Рассказчица «я» (двоюродная сестра героини) сообщает о том, что большая часть жизни Моньки прошла в больницах, и ее жизнь была борьбой с заболеваниями.

В конце концов в ее тело проникает тяжелая болезнь. Точнее говоря, не болезнь, а ее симптомы. «Она заходится в кашле, быстро сплевывая в платок кровавую мокроту» (С. 64):

В этот период, в больнице имени Нахимсона, тело Раймонды стало именно таким, каким я боялась его увидеть. Отеки практически не сходили; бесчисленные лекарства вступили в сложные, непредсказуемые взаимодействия, и *весь механизм жизни в этом теле* нарушился уже как будто необратимо. (С. 66, выделено нами)

Еще один отрывок:

Передо мной лежало отечное, синюшное, полуразрушенное тело с окончательно *сломанным механизмом* движения всех соков. Было непонятно, каким образом в нем еще сохранилось дыхание. (С. 67, выделено нами)

В тело героини, на котором запечатлены следы насилий, совершенных мужчинами, еще проникают симптомы болезни. Как выражено в вышеука-

занных цитатах, в ее теле сосуществуют жизнь и смерть<sup>6</sup>. Здесь можно сказать, что в ее теле уже началось гниение после смерти<sup>7</sup>. Интересно, что в этих цитатах объектом изображения является не Монька, а само тело. Ее больное тело представлено как «механизм», состояние которого описывается словом «нарушиться».

Здесь еще можно отметить, что в исколотом теле Моньки воплощена насильственность лечения в медицинском учреждении:

*Руки-ноги ее были сплошь исколоты; синяки сугубо больничного происхождения почти не отличались от супружеских. В подключичную вену ей вводили катетер, там серел пластырь. Живот (она мне показала) тоже был весь исколот. На ней не просматривалось живого местечка.* (С. 61, выделено нами)

Все врачи, которые осматривали Моньку, были мужчинами, и они ее искалывали под предлогом лечения. В этом смысле даже катетер можно видеть таким же инструментом для телесного наказания, как ремень отца.

При назначении операции Моньки рассказчица (она сама профессиональный врач) думала так:

Зачем они взялись ее потрошить? Показать студентам фантастические внутренности? Бесценная картина для поклонников материалистического постижения мира! (С. 88)

Мы уже встречались со случаями, когда бесполезная операция превращает женское тело в труп с ужасным видом, например, в рассказе Людмилы Петрушевской «Свой круг» и т. д.

Процесс лечения врачами и насилие в семье имеют общее в том, что мужчины наносят ей рану. И те и другие оставляют на теле Моньки раны — как следы событий в жизни. Таким образом, ее тело становится как бы текстом с историей.

Вместе с тем героиню непрерывно посылают из одной больницы в другую. Это передвижение тела Моньки соответствует ее переходу от одного мужчины к другому. Но она все-таки не произносит ни одного слова по поводу своих мучений. Для Моньки боль и мучение не стали предметом речи. Она не говорила о своей боли, а просто отдавала тело мужчинам (включая врачей) для записывания на нем истории насилия<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> А. Зорин утверждает, что пространство в большом количестве текстов после 1990-х годов является экзистенциальным, находящимся на пересечении миров, отражающим оппозицию живого и мертвого — тем самым, оно связано со смертью. (Зорин 1992)

<sup>7</sup> Мотив гниения в еще живом теле мы можем видеть и в другой повести — «Поминование» (также из трилогии). Там тело тети Клавды, которая умирает от рака, уже гниет.

<sup>8</sup> Т. Ровенская утверждает, что при насилии женщина рассматривается не как личность, имеющая выбор, голос и право на собственное тело, но исключительно как объект желания субъекта власти, общества, мужчины. (Ровенская 2003)

#### 4. Время и пространство в повести «Кабирия с Обводного канала»

Таким образом, в этой повести автор не дал героине слов, чтобы высказаться о своей боли. Поэтому рассказчица предлагает нам тело героини как текст. С точки зрения рассказчицы, боль у Моньки имеет материальное выражение как рана или след на теле, а сексуальное наслаждение Моньки вообще есть лишь в ее памяти.

Тело рассказчицы совсем не описано (это объясняется тем, что события описываются с ее точки зрения). Она представляет собой человека, который, как профессиональный врач, записывает историю болезни Моньки. При этом язык является инструментом, а тело — объектом описания рассказчицы, и в таком изображении героини главное место занимает само тело, а не слова. Отсюда можно заметить, что пространство в этом тексте подчеркивает расстояние между ними для того, чтобы сохранить их отношение «субъект — объект».

Время в повести выражается через ухудшение болезней Моньки. Во второй половине текста появляются такие сцены, где Монька практически оказывается на пороге жизни и смерти. Но в этих картинах время быстро движется:

Раймонда лежала в палате на двоих. Туда помещали умирать. Недолгих партнеров заносили поочередно и, в той же последовательности, выносили ногами вперед. Сбоев не бывало. (С. 71)

Здесь рассказчица не может разговаривать со спящей Монькой. Однако, наблюдая больную, она, словно доктор, получает достаточное время для осмотра и описания состояния ее тела. Но описание совершается через осмотр не Моньки, а старухи на другой кровати:

На Раймонду невозможно было смотреть. Словно щадя меня, она крепко спала. На другой кровати лежала старуха в содранных пузырях красной волчанки. Она орала, не закрывая рта. Старуха была умалишенной, а может, рехнулась от боли. (С. 71)

Рассказчица изображает старуху, также умирающую от кожной болезни. Думается, что симптомы соседки и Моньки являются почти одинаковыми. Таким образом, здесь автор через тело другой женщины показал, как данная болезнь вскоре принесет смерть Моньке. Поэтому время Моньки тоже идет вперед в маленькой палате для умирающих.

Также далее предложена сцена, в которой время движется более сложно (т. к. там смешиваются прошлое, настоящее и будущее):

Она сидела в постели, опираясь на высокую подушку, и дышала с трудом. Ноги ее напоминали ровные лиловатые бревна, кожа на них готова была вот-вот лопнуть.

— Ой, знаешь что? — Раймонда покосилась загадочно. — Ты же понимаешь в этом. — Она легла навтыжку и приняла притворно-важный вид. — Посмотри-ка мне живот.

Я принялась пальпировать, боковым зрением держа ее физиономию. Раймонда была явно удовлетворена, что стала центром внимания, кроме того, всем своим видом она, как могла, изображала, что сознает свою редкостную ценность для науки, тем горда и своим экзотическим положением очень довольна.

Печень занимала почти весь живот. В остальных местах живота скопилась жидкость. (С. 55–56)

Глядя на свой вспухший из-за болезни живот, Монька считает, что беременна. При этом рассказчица узнает, что Монька занималась сексом с мужчиной, несмотря на то, что она была в тяжелом состоянии. Но можно сказать, что в этом эпизоде особенно интенсивен характер «телесности» героини. Все тело у нее покрыто симптомами болезней, следами лечения, а разбухший живот наводит на мысль о последствиях наслаждения сексом. Монька неправильно считает разбухание живота беременностью, и таким образом мы понимаем, что у нее никакой разницы между двумя телесными ощущениями (беременностью и болезнью).

Можно сказать, что в повести болезнь на теле Моньки всегда визуализируется как рана, отёк и отслоение кожи, но вместе с тем сокращены описания мучений и страха перед смертью. Симптомы, появляющиеся один за другим, изменяют вид тела героини, но душа у нее совсем не изменяется. Она постоянно думает о мужчинах, она воспринимает тело как самый главный предмет для мужчин:

— Ты карандаш мне для век принесла? — строго шевеля синими губами, спросила она вошедшую дочь.

— Одной ногой в могиле, а все бы ей веки мазать, — строго ответствовала дочь и протянула карандаш. (С. 65)

Однако можно сказать, что ее связи с мужчинами представляют собой как бы симптомы болезни. Мужчины тоже появляются и уходят один за другим, запечатлевая на ее теле следы насилия, результатом которого стали еще и беременность и аборт.

Таким образом, на ее теле невозможно отличить синяк из-за насилия от синяка после капельницы и катетера в больнице, и оба синяка визуально сообщают рассказчице о событиях в жизни Моньки.

#### Заключение

Как видим, в повести М. Палей «Кабирия с Обводного канала» тело героини представлено как текст, куда вписаны события ее жизни. «Ей вечно четырнадцать» (С. 9), так что она не стала взрослой духовно<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Г. Поплавская утверждает, что Монька «представляет собой вечную, неистребимую женственность», а «незлобивость женского сердца, бескорыстие души, жажда любви — вот те параметры, которые выявляет Марина Палей как основополагающие в женской

Именно тело движет время в ее жизни. Можно сказать, что это — характер времени, присущий болезням. Иначе говоря, болезни постоянно правят временем и тела героини, и текста<sup>10</sup>.

Можно увидеть, что в этой повести материальность тела визуально подчеркнута через насилие и болезни, и через них же показано непрерывное движение времени в тексте. М. Палей успешно представила совершенно новую «телесность» женщины<sup>11</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. 2012. Формы времени и хронотопа в романе // *Собрание сочинений: в 7 т.* Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур. С. 341–511.
- Зорин А. 1992. Круче, круче, круче. История победы: чернуха в культуре последних лет // *Знамя*, № 10.
- Лейдерман Л., Липовецкий М. 2003. *Современная русская литература*, Т. 2. М.: Академия.
- Палей М. 2012. Кабирия с Обводного канала // *Кабирия с Обводного канала: повести и рассказы* // М.: ЭКСМО. С. 142–214.
- Поплавская Г. 2002. Типология женских образов в современной русской прозе // *Rossica-38*. См. [http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Rossica-38/Rossica-38\\_12.pdf](http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Rossica-38/Rossica-38_12.pdf).
- Ровенская Т. 2003. Как стать «Настоящей женщиной», или Практики женской телесной инициации глазами современной женской прозы // *Гендерные исследования*, № 9.
- Сознина Е. 2011. Жанровые вариации в творчестве М. Палей и метаморфозы «Петербургского романа» // *Вестник Удмуртского университета*. Вып. 4. С. 97–105.
- Такаяянаги С. 2008. Марина Палей сёкисанбусаку ни окэру <бёки> но хёсё // *Росияго росиа бунгаку кэнкю*, № 40. С. 90–96.

## Искусство, фольклор, медиа

духовной организации, даже если эта духовность как таковая не получила реализации». (Поплавская 2002: 99–105)

<sup>10</sup> Например, Е. Созина назвала такой способ М. Палей «обнажением приема». (Сознина 2011: 98).

<sup>11</sup> Данная работа была представлена в секции «Body Representation of Women in 20th Century Russian Literature» на международной конференции «3rd East Asian Conference on Slavic Eurasian Studies» 27–28-го августа 2011 года в Пекине. Благодарю комментатора Ким Су Квана за очень интересный вопрос и полезный комментарий.

Данная работа была выполнена автором при финансовой поддержке Японского общества содействия науке.



КЮ ЮН ЧО

## РЕКЛАМА МАЯКОВСКОГО-ПОЭТА: ОТ «ОКОН РОСТА» К «МОССЕЛЬПРОМУ»

### 1. Между поэтом и художником

Владимир Маяковский был не только поэтом, но и профессиональным художником, активно и плодотворно работавшим в таких видах изобразительного искусства, как живопись, плакат, лубок, книжная графика и т. п. Художник-конструктивист А. Родченко, в 1920-х гг. сотрудничавший с ним в различных областях дизайна, вспоминал: «Обузить его (Маяковского — К. Ю. Чо) только стихами значит замалчивать его значение, которое еще скажется, а для нас уже сказалось, в русской истории изобразительного искусства» (Родченко 1996: 237).

Интерес к живописи проявился у Маяковского уже в детстве и в дальнейшем стал одним из главных импульсов в его творчестве<sup>1</sup>. Можно сказать, что в своей ипостаси художника Маяковский сформировался гораздо раньше, чем как поэт. Творчество поэта началось с современной живописи, и его литературные пристрастия складывались параллельно с развитием живописного сознания (с архаизмом, кубизмом, лучизмом до революции и супрематизмом, конструктивизмом после революции). Проблемы взаимосвязи поэзии и живописи стали одним из важнейших сюжетов творческой биографии Маяковского.

Октябрьская революция, вмешавшись во все сферы социальной истории, стала важным историческим моментом для русской литературно-художественной среды XX в. Созданный ею тоталитарный уклад, вызывая различную реакцию писателей и художников, и внешне, и внутренне по-новому формировал художественный мир в целом.

<sup>1</sup> Склонность поэта к живописи и потенциальная тяга к художественному творчеству проявляется во множестве биографических фактов: обучение в художественных студиях и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества нашло отражение в деталях семейной переписки, воспоминаниях родных о Маяковском-подростке, а также в его автобиографии «Я сам». О творческих опытах Маяковского в юности и его художественных связях с кругом кубофутуристов см.: Харджиев 1996: 18–96.

Новые типы искусства, каковым стало агитационно-массовое искусство, были тесно спаяны с самой жизнью конкретными процессами реальных социальных преобразований. Таким образом, проблема границы между жизнью и искусством стала важной темой в послеоктябрьской авангардной культуре вообще и в литературе в частности. Плакаты и реклама начали восприниматься как реалистическое и документальное искусство новой эпохи, представляться действительным отражением жизни страны и человека. В новых условиях стихотворная реклама и плакат обретали уже двойную семантику: нового искусства, нового мира и нового читателя, зрителя, покупателя.

Маяковский же принимал активное участие в разработке большинства из этих новаций. В условиях зарождения послеоктябрьского социума распространяются иные варианты полиграфической самореализации — плакаты и реклама как расширенная форма книги (футуристической).

В связи с рядом событий, приведших к серьезным внутрисоциальным изменениям после революции, Маяковский всерьез заинтересовался агит-поэзией и стал писать стихотворения на злобу дня. Необходимо учесть, что на протяжении нескольких лет (с 1914 по 1922 гг.) именно изобразительная пропаганда была для Маяковского важным способом заработка.

При этом двухлетний опыт работы над «Окнами РОСТА» особенно значим в его творческой биографии. Несмотря на кратковременность этой работы, Маяковский сконцентрировал на ней все свое внимание. Этот период, когда он практически ежедневно писал плакаты и сочинял подписи к ним, создав около 1300 произведений, был едва ли не самым продуктивным в жизни поэта. На этом этапе живопись стала второй его основной профессией. Известный биограф Маяковского В. Катанян, интерпретируя ростинские работы поэта, считает возможным воспользоваться парадоксом: «Трудно сказать — поэт ли подписывал рисунки художника или художник иллюстрировал стихи поэта?» (Катанян 1963: 63)

С 1923 г. для Маяковского реальной работой стала реклама, и при этом оформлялся новый стиль поэта. Большинство его рекламных работ принадлежит к 1923–1925 гг. В течение этих лет поэт в сотрудничестве с авангардными художниками написал сотни разнообразных рекламных текстов для газетных, журнальных объявлений, конфетных оберток, упаковок печенья и т. п. Особенно важны и известны рекламные плакаты Родченко с текстами Маяковского для Мосполиграфа, ГУМа, Резинотреста и Моссельпрома. Они были реализованы под своеобразной творческой фирмой «реклам-конструкторы Маяковского-Родченко», результаты этих работ экспонировались в проекте советского раздела «Рабочий клуб» Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности в Париже в 1925 г.

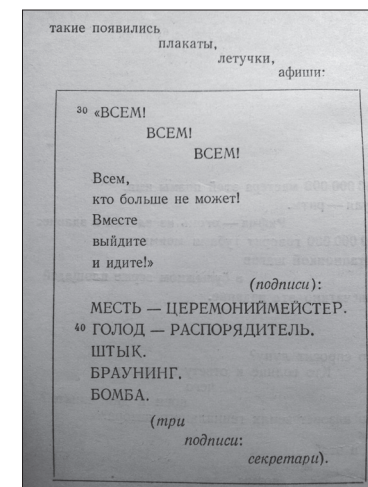
Дело в том, что послеоктябрьское творчество Маяковского — особенно ростинские работы и рекламные стихи — часто считалось творческим разрывом с поэтикой дооктябрьского футуризма и даже поэтической дегенерацией. В общем, критическое отношение к послеоктябрьскому творчеству Мая-

ковского восходит к синтетической группе «ЛЕФ». Синтетический характер идеологии и практики ЛЕФа, выраженный в отношении к почти всем видам искусств, определяет целую авангардную эпоху в изобразительных искусствах и даже зарождающемся дизайне, но его роль в литературе оказалась сравнительно небольшой. Реальные достижения подобного синтеза были ограничены, в основном, агитационно-публицистическими жанрами, литературой факта (документалистикой) и, отчасти, книжным искусством, но, подчеркнем, не «словом как таковым». Этим объясняются агитационно-производственные стихи Маяковского, написанные в духе теории ЛЕФа, «согласно которой журналистика считалась образцовым жанром в борьбе за повышение уровня народного сознания и образования» (Янгфельдт 2009: 284).

## II. Плакат «Окон РОСТА» и поэтика плакатности

В письме о футуризме от 1-го сентября 1922 г. Маяковский говорит о размежевании футуристов после революции, о создании новой футуристической группы и заявляет о литературных задачах комфутов (коммунистов-футуристов), отличающих себя от всех дореволюционных «футурообразных». В отличие от предшествующего кубофутуризма, соответствующие требованиям современности задачи литературы представляются поэту совсем по-новому: «революционизировать синтаксис (упрощение форм словосочетания, ударность необычных словоупотреблений и т. п.)», «обновить семантику слов и словосочетаний», «создать образы интригующих сюжетных построений» и «выявить плакатность слова»<sup>2</sup>.

Так творческие возможности плаката отражаются и реализуются сразу и в поэзии. Приведем яркий пример поэтической реализации нового метода. В поэме «150 000 000» Маяковский пишет, что «такие появились / плакаты, / летучки, / афиши» (2: 116). Последующие строчки набраны разным шрифтом в форме лозунга и плаката в специальной рамке, подчеркивая изобразительность и плакатность новой революционной поэзии, выделяя ее даже графически не столько рисунком, сколько особой формой строения самого стиха, столбиком и лесенкой. Позднее поэт охарактеризует творческую связь плакатной, пропагандистской работы с этой поэмой: «Окна РОСТА — фантастическая



<sup>2</sup> Маяковский, В. В. 1955–1961. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 13. М.: Художественная литература. С. 57. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

вещь. Это обслуживание горстью художников, вручную, стопятидесятимиллионного народища» (12: 153).

В тексте Маяковский сравнивает создание самой поэмы с циклическим движением солнца и луны: «Кто спросит луну? / Кто солнцу к ответу притянет — / чего / ночи и дни чините!?» (2: 115). При этом очевидно, что поэма задается авторской интонацией почти плакатного стиха как большая агитка. Таким образом, мелкая плакатная пластика и строфика переводятся в ранг революционного эпоса. И в стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920) герой-поэт, описывая такое свое внутреннее состояние и переживание в связи с работой над «Окнами РОСТА», что «... де, заела Роста» (2: 37), одновременно отождествляет эту повседневную деятельность с движением солнца, задавая тем самым идею поэтического потенциала: «Светить всегда, / светить везде, / до дней последних донца, / светить — / и никаких гвоздей! / Вот лозунг мой — / и солнца» (2: 38).

Значимость поэтики Маяковского, формировавшейся в лаборатории «Окон РОСТА» и рекламных опытов, отмечена Ю. Тыняновым в «Промежутке» (1924), где шла речь о жанровых переменах, происходивших в литературной среде Советской России начала 1920-х гг., о поэтах, по-разному переживавших поэтический промежуток. Поэтический и жанровый поворот Маяковского в начале 1920-х гг., по выражению Тынянова, с нарочным и постоянным стремлением поэта к освобождению от «поэтических шор» и канона (Тынянов 1977). Символист В. Брюсов, испытавший к концу жизни влияние футуристов, критически отмечает, что у Маяковского в начале 1920-х гг. «уже начинает складываться шаблон» (Брюсов 1974: 517), и в то же время пишет о воздействии плаката на послеоктябрьскую поэзию Маяковского и особенностях плакатности стихотворений поэта 1920-х гг.: «В своих позднейших стихотворениях Маяковский усвоил себе манеру плаката — резкие линии, кричащие краски. При этом он нашел и свою технику, — особое видоизменение “свободного стиха”, не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию» (Брюсов 1974: 517).

Для анализа ростинских произведений Маяковского необходимо обратиться к истории производства серии «Сегодняшний лубок» (1914), создававшейся в первые месяцы войны и продолжавшейся до того момента, когда поэт записался добровольцем (с августа до начала ноября 1914 г.), и книжным работам поэта над политической карикатурой и подписям к ним в книгах «Герой и жертвы революции» и «Советская азбука» (1919), которые создавались в годы гражданской войны. Полученный творческий опыт был впоследствии плодотворнейшим образом использован поэтом в период «Окон РОСТА».

Дело в том, что в первые послереволюционные годы Маяковский начал использовать в своей работе разнообразные традиционные, фольклорные формы, например, «рисунки с частушечными подписями» (12: 152). Поэт назвал это время «изустным периодом российской литературы» (12: 153). Как отмечает Терехина, «русское устно-поэтическое и художественное творчество» Маяковского

1918–1923 гг. определяет и внутреннюю основу, и колорит, и отдельные образные, сюжетные, тематические элементы творчества поэта (Терехина 2008: 93).

Книга «Советская азбука», где поэт выступил и в качестве художника, находится в неразрывной связи с «Сегодняшним лубком» как традиционным жанром народного искусства. В нем Маяковский выполнял не только рисунки для лубков и лубочных открыток, но и создавал пояснительные подписи в стихах в сотрудничестве со многими художниками-авангардистами — К. Малевичем, И. Машковым, М. Ларионовым, В. Чекрыгиным и др. В отличие от «Сегодняшнего лубка», над которым совместно работали многие художники, «Советская азбука» сделана одним поэтом, обратившимся к литографическому способу, то есть технике ранних футуристических книг. Двустихия-эпиграммы на каждую букву алфавита в этой книге напоминают «абecedарий» как древнейшую форму акростиха<sup>3</sup>.

В «Советской азбуке» автолитографированные рисунки к каждой букве алфавита особенно характерны. Здесь азбука как таковая не только становится основным стихообразующим средством, но действует и как иллюстрация, в результате чего исчезает граница между поэтическим текстом и художественным оформлением книги. Благодаря автолитографированным рисункам к каждой букве алфавита достигается «зрительная аллитерация».

Надо отметить, что «Советская азбука» вышла сначала отдельным изданием без имени автора. В связи с адресатом этой книги Маяковский пишет, что «Советская азбука» была написана «для армейского употребления. Там были такие остроты, которые для салонов не очень годятся, но которые для окопов шли очень хорошо» (12: 428). Подобный случай был не первый в практике поэта. Маяковский, по его словам, хотел издать и поэму «150 000 000» без имени автора. Он вспоминал: «Кончил “Сто пятьдесят миллионов”. Печатаю без фамилии. Хочу, чтоб каждый дописывал и лучшил» (1: 26). Однако намерение анонимного издания не осуществилось, потому что «фамилию знали все». В самом начале поэмы Маяковский открыто выражает авторский замысел: «Кто назовет земли гениального автора? // Так / и этой / моей / поэмы / никто не сочинитель» (2: 115). Это было связано с жанровой пародией, которую активно



Четыре рисунка Маяковского к «Советской азбуке» 1919 г.

<sup>3</sup> Примером такой формы является стихотворение В. Брюсова «Июльская ночь» (1918). Написано оно в соответствии с азбучным порядком начальных букв, по дореволюционной орфографии: «Алый бархат вечереет, / Горделиво дремлют ели, / Жаждет зелень, и июль / Колыбельной лаской млеет...» (курсив — К. Ю. Чо) (Брюсов 1974: 507).

практиковал Маяковский. В «Мистерии-буфф» он, как известно, обыгрывал формы европейской драматургии, заимствуя религиозные мотивы средневековой мистерии и противоположные им элементы народного балагана. Было это и до революции, и после. В свою очередь поэма «150 000 000» является пародией на былинку. Это видно, в частности, по образу «суммарного Ивана» и по его (в терминах М. Вайскопфа) «соматической аллегорике» (Вайскопф 2003: 418–425): «Россия / вся / единый Иван, / и рука / у него — / Нева, / а пятки — Каспийские степи» (2: 127).

Размышляя о природе своей работы в «Окнах РОСТА», Маяковский пишет, это «телеграфные весты, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушкой. Эстрадный характер поэзии, “заборный” характер — это не только отсутствие бумаги, это бешеный темп революции, за которым не могла угнаться печатная техника. Это новая форма, введенная непосредственно жизнью» (12: 153). Специфика «Окон РОСТА» Маяковского состоит в их непосредственной связи с жизнью, с новым читателем и зрителем.

Действительно, в «Окна РОСТА» включены многообразные злободневные, политические и сатирические темы — от социальных вопросов послеоктябрьского быта вплоть до международных вопросов: в связи с гражданской войной и вооруженной интервенцией западных держав главной мишенью сатиры стали враги Советской страны. В дальнейшем с конца 1920 г., в соответствии с ленинской декларацией о переходе к мирному строительству, в «Окнах РОСТА» большое место занимают более конкретные темы: строительство советского быта, хозяйственное строительство, реорганизация сельского хозяйства, электрификации, НЭП и т. д. Таким образом, «Окна РОСТА» были непосредственно связаны с новейшей историей России и в них ярко показана история первых лет революции. Поэт подчеркивал необходимость сохранить «окна», большинство которых (из сделанного в первые годы после революции) растерялось и не пошло в тираж<sup>4</sup>. Историческую значимость «Окон РОСТА» он сформулировал так: «В Московской Центропечати все стены были заклеены плакатами. При первой «реорганизации» стены всю эту редкость просто и мило выкрасили. Плакатный архив РОСТА был свален в комнату, по нему прошли армии три курьеров и курьерш, а клочки съели мыши. А ведь по этим клочкам день за днем можно было в стихах и карикатурах проследить всю историю революции» (12: 36–37).

Как тексты, так и рисунки были выполнены в предельно напористой, выразительной, лаконичной манере. Гротескные карикатуры, беспорядочное пересечение цветов — красного, зеленого, желтого, черного и т. д. — напоминающее прежние лубочные работы поэта в «Сегодняшнем лубке», углубляют контраст образов: «наши» изображены лаконично — в контурной и силуэтной форме, часто красным цветом, а «враги» — остальными цветами, в более карикатурном

<sup>4</sup> Этот проект Маяковского реализовался частично в сборнике «Грозный смех» (1932) после его смерти.

виде. Приведем яркий пример «Окон РОСТА», где схематическое соответствие упрощенности рисунка и лаконизма стихотворных подписей доведено до предела: «1. Лезет барон. / 2. Лезет шайка баронова. / 3. Барона вон! / 4. Шайку вон его!» (3: 184); «1. Врангель — фон, / 2. Врангеля вон! / 3. Врангель — враг. / 4. Врангеля в овраг» (3: 196).

Поэтика Маяковского 1920-х гг. получила особое задание в художественном переосмыслении и преобразении народного элемента и фольклора. Не только анонимность, но и заимствование традиционного жанра тесно связаны с ориентацией Маяковского на агитационный эффект, на массовое сознание, прежде всего, малограмотного слушателя, а не читателя.

Судя по всему, «Окна РОСТА» — своеобразная реализация поэтической идеи «плакатности стихотворений» Маяковского, призванных добиться максимальной выразительности и даже откровенной изобразительности поэтического слова. Рисунки и стихотворные подписи, соответствующие друг другу выразительной и лаконичной манерой квазинародных жанров частушки, пословицы, райка и т. д., в сочетании с конструктивистскими рисунками еще более укрепляют изобразительность текста и сопровождающего его рисунка, предназначенного для зрительного восприятия простого, неграмотного народа.

Итак, Маяковский нашел новую поэтическую цель и систему ценностей в обращении к новому читателю, и эта поэтическая идея находит свое продолжение и развитие в его рекламных работах.

### III. Реклама как новый этап поэтического эксперимента

Рекламные тексты Маяковского воспринимались в качестве образцов ранней советской рекламы, и их высокое рекламное качество бесспорно. Но существует сомнение, имеет ли строчка в рекламе поэта какое-то отношение к поэзии, т.е. «оплодотворит ли Маяковского хладнокровный Моссельпром, как когда-то оплодотворил его пылкий плакат Роста?» (Тынянов 1977: 178).

Реклама понималась Маяковским как новый вариант детально проработанного им в конце 1910-х гг. агитационного метода, только в связи со сложившейся в эпоху (относительно свободной) ситуации НЭПа, т. е. либерализации и поддержки частного производства и частной торговли, потребовавшей реальной рекламы госторговли, конкурировавшей с частником-нэпманом. В связи с пропагандистским и просветительским предназначением своей художе-



ственно-поэтической продукции, художники и поэты пытались воздействовать на массового потребителя, прежде всего на крестьянина, рабочего и детей<sup>5</sup>.

1923 год имеет особое значение для изучения не только послеоктябрьской поэтики Маяковского, но и изучения общего процесса складывания семантики советского авангарда. Именно с этого года в творчестве Маяковского намечается переход к новому этапу его поэтики. Во-первых, Маяковский начинает непосредственную работу над рекламными стихами и рисунками. В этой области поэт сотрудничал с художниками-конструктивистами — А. Родченко, его супругой В. Степановой и др. Уже известно, что многие представители авангарда в послереволюционное десятилетие пытались реализовать свой проект для создания нового дизайна улиц и бытовой жизни. Во-вторых, с 1923 г. поэт перешел на стиховую лесенку, отражавшую новую визуально-ритмическую форму стихосложения не только в прикладных жанрах, но и в «высокой» поэзии, в частности в поэме «Про это». В-третьих, Маяковским создавалась группа ЛЕФ, которая находилась в преемственной связи с дореволюционным футуризмом, однако пропагандировала и вполне практическое применение поэзии в агитации, газете, рекламе и т. п. сферах.

Несмотря на враждебное отношение послеоктябрьской власти к футуризму и вообще футурообразным, проявившееся довольно скоро, вчерашние футуристы относительно долго оставались на авансцене литературно-художественной жизни. Вследствие выполнения социальных (и политических) задач, связанных с неизбежным приспособлением к массовому вкусу, в левовском футуризме преобладали политико-прагматические тексты, т. е. манифесты, лозунги, реклама. О характере подобных текстов Г. Беляя пишет: «Декларации “левых” имели выраженную волевою интенцию: левовцы моделировали новую парадигму революционной культуры, устанавливая новое место действительности в творческом процессе, обозначая новый статус писателя. Кроме того, они хотели бы сформировать нового читателя» (Беляя 2004: 323). Все эти черты, касающиеся не столько литературного, сколько социокультурного измерения, являются художественной особенностью «ЛЕФа» как «второго футуризма» с его специфической общественной ролью, ношей, которую левовцы взвалили на себя сами.

В этой связи особое значение приобретает поэма «Про это». На тематическом уровне поэма была написана «по личным мотивам об общем быте» (1: 26), т. е. была сочетанием антилевовского лиризма, восходящего к дореволюционным футуристическим поэмам, с левовской «социальной темой». На уровне формы стихосложения поэма является важным моментом для развития поэтических экспериментов в творчестве Маяковского, поскольку она была написана и напечатана с использованием лесенки как своего рода поэтический монтаж. Отметим, что параллельно с новым поэтическим экспериментом в слове поэма

<sup>5</sup> См. рекламу для Госиздата, где циклично перефразируются и повторяются каждые из тем, адресатов, рифм (крестьянин, дети, вузы по адресату и коммунизм, грамота по теме).

была опубликована в книге с применением нового конструктивистского полиграфического метода — с фотомонтажами А. Родченко. Каждый лист фотомонтажной иллюстрации, заполненный реальными документальными деталями, свидетельствует о размежевании с эстетикой геометрической абстракции, в рамках которой выполнена, например, не менее знаменитая книга Маяковского — Эль Лисицкого «Для голоса» (1922). В книгах фотомонтаж метафорически иллюстрирует текст, действуя как фундамент новой поэтики, равный тексту «по напряженности и драматизму» (Лаврентьев 2004: 107) элемент, как своего рода визуальный язык, адекватный аналог и соперник поэтического текста. Таким образом, взаимодействие иллюстрации и текста, фотомонтажа и стихотворной лесенки, а особенно композиции Родченко и стиливой системы Маяковского, воссоздавая яркие образы (гиперболические, сатирические и иногда лирические), плодотворно и расширенно реализуется в рекламных плакатах. В первые послереволюционные годы плакат, заимствуя некоторые художественные приемы массовой книги, стал по сфере своего распространения и влияния едва ли не самым действенным средством пропаганды (Хан-Магомедов 1995: 117). При этом, по Лисицкому «традиционная книга была разорвана на отдельные страницы, в сто раз увеличена, более красочно расписана и как плакат вывешена на улице» (Лисицкий 1962: 166).



Конструктивистское подчеркивание функционально-технической и рационально-технологической целесообразности в вопросах формообразования придало особый импульс поискам новой формы в полиграфическом искусстве. В отличие от футуристической книги, где преобладали ручная книжная графика и литография, конструктивисты ввели в обложку книги приемы плаката, в шрифты текста — приемы афишной, газетной верстки, и вскоре иллюстрация закономерно заменилась фотомонтажом.

Новый метод был реализован особенно в обложках журнала «Новый ЛЕФ». Интересно обратиться здесь к конструктивистским ракурсным фотографиям зданий.



Этот характерный метод означает пространственное расширение плоскости и формы, показывает не только объективность, документальность реального мира, но и созидательную возможность выявления прообраза геометрической композиции искусства. В связи с этим конструктивистское ракурсное движение фотомонтажа и монтажа рисунков было важной составляющей в рекламных работах Родченко и Маяковского, например, «Приезжий с дач...» для ГУМа, «Приезжий каждый...» для ГИЗа, «Даешь карандаши...» и «Печать — наше оружие...» для Мосполиграфа и др.

На поэтическом уровне поэт не перестал оставаться самим собой и в новой поэтической лаборатории. Об экспериментах с новыми формами стиха и поэтического языка свидетельствуют несколько стихотворений, написанных в то время, когда Маяковский сосредоточено разрабатывал «примитивные» рекламные стихи. В одном из трех первомайских стихотворений, напечатанных в «ЛЕФе», он пишет о новой форме стихотворения, которой требует новое содержание: «Хотя б без размеров. / Хотя б без рифм» (5: 43). При этом стихотворная лесенка — ступенчатый рисунок строки — оказывается самым ярким из разнообразных поэтических экспериментов Маяковского. Хотя она была изобретена не самим поэтом<sup>6</sup>, с использованием лесенки поэзия Маяковского,

<sup>6</sup> М. Гаспаров, обнаруживая источник поэтической формы лесенки Маяковского в графических экспериментах А. Белого, объясняет, что книжка «После разлуки» Белого оказалась внешним стимулом, подтолкнувшим поэта к реализации новой формы стиха поэмы (Гаспаров 1994: 436–437).

как нам представляется, входит в новую визуальную фазу в развитии его поэтической формы.

У Маяковского лесенка использовалась, в основном, для того, чтобы правильно донести интонацию стиха до слушающей чтение его стихов аудитории, выразить специальный акцент при чтении стихотворения. Однако лесенка была предназначена не только для слухового восприятия, но и для восприятия зрительного, для чтения напечатанного на книжной странице или изображенного в виде лозунга стиха на здании или на плакате. Это становится ясным, если взглянуть на структуру текстов Маяковского, помещенных на новых конструктивистских зданиях, где сама структура этажей либо изобразительный ритм улицы становились контрапунктом стиху поэта. В частности, Маяковский в левовской статье «Как делать стихи» писал так: «... не стоит удивляться, если будет кем-нибудь и в напечатанном виде дано стихотворение с аранжировкой его на несколько различных настроений, с особыми выражениями на каждый случай. Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное. Надо принять во внимание среднестепенность читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение» (12: 113).

Стремление Маяковского к новой поэтике 1920-х гг. восходит к коллективной статье «Декрет № 1 о демократизации искусств» (1918) с подзаголовком «Заборная литература и площадная живопись», которая была подписана бывшими представителями футуризма — В. Маяковским, В. Каменским и Д. Бурлюком. Авторы этой статьи провозгласили: «Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой *Свободное Слово* творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан» (5: 159) (курсив — К. Ю. Чо). Нетрудно увидеть здесь, что для футуристов, особенно для Маяковского, «Свободное Слово» — не что иное, как реализовавшиеся в 1920-е гг. плакаты и рекламы, хотя, разумеется, многие из футуристов надеялись и на новую форму презентации серьезной поэзии. Вспомним, что представитель конструктивизма позже писал в своих воспоминаниях о «работе с Маяковским»: «Все киоски Моссельпрома, все вывески, все плакаты, все газеты и журналы были наполнены ими (рекламами — К. Ю. Чо). Мы полностью завоевали Москву и полностью сдвинули, или, вернее, переменили старый, царски-буржуазно-западный стиль рекламы на новый, советский» (Родченко 1996: 235).

Футуристский проект новой поэтики напоминает мотив «вывески», который «сохранил самобытное сочетание натюрморта, шрифтовой графики, индивидуально составленного текста, часто рифмованного, рекламного» (Терехина

2008: 87). Сам Маяковский обращался, как известно, в раннем творчестве к вывескам как основному элементу городской культуры, «единственному языку» безъязыкой улицы. Такую новую возможность реализации своеобразного словесно-визуального искусства поэт провозглашал, например, в стихотворении «Вывескам»: «Читайте железные книги! / Под флейту золоченой буквы / полезут копченые сиги / и золотокудрые брюквы» (1: 41). Из этих «вывесок», которые никто не отнесет к «низовой» поэзии, выросли рекламные стихи для Моссельпрома. Это значит, что город как пространство для новой реализации искусства у художников и поэтов стал расширенным культурным знаком, который можно не только «читать», а также «писать» и «создавать».

Как в лубочных работах, так и в «Окнах РОСТА» фольклорные элементы (народная этимология, уличные прибаутки и поговорки, частушки, раек и т. п. виды и приемы народной поэзии) приобретают своеобразную массовую эффектность в жанрах агитационно-производственного искусства, реализованных на пространстве от газетной или журнальной рекламной страницы до Дома Моссельпрома, который и сегодня украшен рекламами Маяковского, восстановленными в 1980-х гг. В связи с этим И. Эренбург в книге «Портреты современных поэтов» (1922), критикуя сложившуюся в 1920-х гг. ситуацию в советской литературе, в главе, посвященной Маяковскому, писал, что он «с величайшей настойчивостью, находчивостью, остроумием расширяет тесную базу современной русской поэзии. Его стихи готовы стать частушками, поговорками, злободневными остротами, новым народным плачем и улюлюканьем» (Эренбург 1923: 56) (курсив — К. Ю. Чо). Поэт воспоминал в автобиографии «Я сам», едва ли не имея в виду Эренбурга: «Поэтическое приложение: агитка и агитка хозяйственная — реклама. Несмотря на поэтическое улюлюканье, считаю “Нигде кроме как в Моссельпроме” поэзией самой высокой квалификации» (1: 27) (курсив — К. Ю. Чо).

Это «улюлюканье», родственное интонациям частушки и балаганного райка, не что иное, как поэтическое отражение стилистики того времени — реальности НЭПа. Отметим, что в стихотворных рекламах звучат уличные крики «зазывалы». Это напоминает строчки в «Рекламной летучке к спектаклю “Клоп”», которые были написаны в форме поэтической лесенки: «Гражданин, / Спешите / на демонстрацию “Клопа”. / У кассы — хвост, / в театре толпа. / Но только / не злись / на шутки насекомого. / Это не про тебя, / а про твоего знакомого» (11: 275). Подобный стиль отражается и в словах «частников-лотошников» самой пьесы.

Деятельность Маяковского в сотрудничестве с А. Родченко в Моссельпроме создала самостоятельный рекламный стиль переходного времени. Даже реклама для Моссельпрома повлияла на общий процесс развития рекламы в России, хотя с 1927 г. она уступала свое место новой рекламной команде, которая пользовалась традиционными образцами, с этнографическими, орнаментальными и природными мотивами. Это была плакатная реклама, которая соединила художественный стиль конструктивизма с выразительностью

дореволюционного плаката. Конструктивистский стиль рекламного плаката отличали четкая композиция листа, графическое изображение, использование фотографий, выразительный шрифт текста.

Обратим внимание и на то, как стихи Маяковского размещаются на конкретных плакатах. Так, на плакате А. Родченко «Трехгорное пиво» 1923 г. мы видим, что рифмующиеся слова «ПИ-ВО»–«ВОН»–«САМОГОН» находятся справа, где и положено быть русской рифме. В свою очередь внутренняя рифма в словах «выГОНит»–«самоГОН», как ей и полагается, находится в середине текстового пространства плаката. Наконец, верхнее поле со словом «ТРЕХГОРНОЕ» с двумя серединными «Р» «рифмуется» с «Р» внизу плаката в слове «МОССЕЛЬПРОМ». Итак, несложный рекламный текст в сочетании с ним с чем не рифмующимся словом «МОССЕЛЬПРОМ» придает смысловое, формальное и фоническое единство заведомо образительному произведению, такому как плакат или реклама. Недаром слова «Трехгорное» и «Моссельпром» образуют две параллельные строки внизу и вверху плаката. Так стихотворные лесенки, соответствующая форма и стилю плаката, применяются в рекламном плакате, а новая реализация поэтической лесенки увеличивает выразительность рекламы.

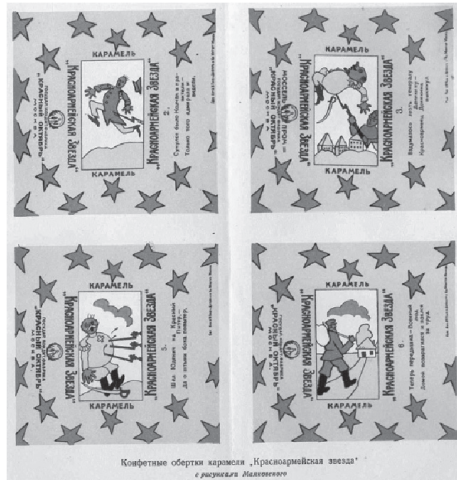


Интересно, что «Моссельпромовский стиль» рекламы распространился и на малые рекламные формы. Наряду с разнообразными стихотворными текстами для рекламы госторговли, Маяковский обращался и к другой прикладной и еще более мелкой форме — рекламному тексту для фантиков, конфетных оберток, упаковок и т. п.<sup>7</sup>

Политические плакаты «Окон РОСТА», как и большинство пропагандистской рекламы для широких кругов зрителей, равно как и реклама для государственной промышленности, быстро заклеивались новыми, заменялись и утрачивались. При этом реклама для фантиков, конфетных оберток и коробок отличается от плакатной, вывесочной формы не только своей целью, которая состоит, прежде всего, в пропаганде советской индустрии, но и своей серийной сюжетностью, которая стимулирует заинтересованность покупателей.

Однако и у такого рода носителей текста есть свой смысл. Множественность вариантов оберток, то обстоятельство, что каждый человек или семья мо-

<sup>7</sup> Серия Моссельпрома, разработанная Маяковским и Родченко, пользовалась таким успехом, что она даже была отмечена серебряной медалью за оформление конфетных коробок на Международной выставке в Париже в 1925 г. (Березовая 2008: 437–438).



жет купить и съесть несколько, порой десятков, конфет, создает для потребителя эффект серийности и даже сюжетности рекламной надписи. Кроме того, Маяковский для конфетных оберток «Красноармейская звезда» создал тексты и иллюстрации, повторяющие ростинский стиль, тему и формы частушки: «Вздумалось лезть генералу Деникину — / красноармеец Деникина выкинул. // Врангеля шлют помещики вскоре — / скинули Врангеля в Черное море. // <...> // Теперь передышка. Военный люд / домой возвратился и взялся за труд» (5: 302). При

этом каждый фантик с двух- или четверостишием является как бы аналогом членения стиха на книжной странице. Так что Маяковский выходил на улицу не только своим плакатом, рекламой, но и минималистским фантиком.

Как было указано выше, рекламные работы Маяковского и конструктивистов непосредственно были связаны с развитием полиграфии 1920-х гг. Как книжная деятельность в творческом сознании футуристов, для поэта и художников-конструктивистов полиграфия как «наиболее развитая сфера производства 1920-х гг.» (Лаврентьев 2009: 159) оказалась важным средством для проявления возможностей нового стиля функционализма. Маяковский так определяет специфику рекламы, ее необходимости в своей статье «Агитация и реклама» (1923): «Мы знаем прекрасно силу агитации <...> Реклама — промышленная, торговая агитация. Ни одно, даже самое верное дело не двигается без рекламы. Это оружие, поражающее конкуренцию <...> При нэпе надо пользоваться для популяризации государственных, пролетарских организаций, контор, продуктов всеми оружиями, используемыми врагами, в том числе и рекламой» (12: 57).

Рекламное наследие Маяковского можно разделить на три этапа: тексты-саморекламы, политические агитки и хозяйственные агитки (Березовая 2008: 426–427). Если футуристическая книга, в частности, книга Маяковского, является «саморекламой», в которой он представлял себя как футуриста, подчеркивал свое лирическое «я» и собственную поэтическую уникальность, то послереволюционные рекламы по своему характеру являются «политическими» (Окна РОСТА) и «хозяйственными» (Моссельпром). Отметим, что все это было своеобразной трансформацией футуризма, наследованием дооктябрьской поэтики, но и созданием новой формы: сатирические, гротескные образы, преобладающие в плакатах для «Окон РОСТА», восходят своими корнями к дооктябрьским поэмам, а агитплакаты и агитлубки — к живописным опытам работы над «Сегодняшним лубком» и футуристической книгой, и это наследие,

в свою очередь, находило свое продолжение почти во всех графических работах поэта 1920-х гг., непосредственно связанных с плакатом, рекламой и вывеской, вплоть до прикладных форм (фантиков, коробок, оберток).

Рекламные стихи Маяковского, ставшего не только поэтом-лириком или эпиком в общепринятом и традиционном для русской культуры смысле, но и профессиональным политическим журналистом, породили новый синтетический художественно-поэтический жанр, легший в основу достижений раннего советского дизайнера и неотрывный от художественной практики тех лет. Это — новая поэзия и поэтика функционализма, создавшая и другой, нетрадиционный образ поэта как создателя бытового текста.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белая Г. А. 2004. *Дон Кихоты революции — опыт побед и поражений*. М.: РГГУ.
- Березовая Л. Г. 2008. *История мировой рекламы, или старинные рецепты изготовления «бесплатного сыра»*. М.: Ипполитова.
- Брюсов В. Я. 1974. *Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3*. М.: Худ. лит. С. 493–532.
- Вайскопф М. 2003. *Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*. М.: Новое литературное обозрение.
- Гаспаров М. Л. 1994. *Современный русский стих: метрика и ритмика*. М.: Наука.
- Катанян В. А. 1963. *Маяковский-художник*. М.: Советский художник.
- Лаврентьев А. Н. 2004. Конструктор Родченко // *Маяковский — Родченко. Классика конструктивизма*. М.: Фортуна ЭЛ. С. 101–115.
- Лаврентьев А. Н. 2009. *Варвара Степанова*. М.: Русский авангард.
- Лисицкий Л. 1962. Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга // *Искусство книги. Вып. 3: 1958–1960*. М.: Искусство. С. 163–168.
- Маяковский В. В. 1955–1961. *Полное собрание сочинений: в 13 т.* М.: Худ. лит.
- Родченко А. М. 1996. *Опыт для будущего*. М.: ГРАНТЪ.
- Терехина В. Н. 2008. Маяковский и творческий эксперимент 1910–1920-х годов // *Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования*. М.: ИМЛИ РАН. С. 77–100.
- Тынянов Ю. Н. 1977. Промежуток // *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука. С. 168–195.
- Хан-Магомедов С. О. 1995. *Пионеры советского дизайна*. М.: Галарт.
- Харджиев Н. И. 1997. Поэзия и живопись // *Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1*. М.: РА. С. 18–96.
- Эренбург И. 1923. *Портреты современных поэтов*. М.: Первина.
- Янгфельдт Б. 2009. *Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг*. М.: КоЛибри.



АКИКО ХОНДА

## ДВИЖЕНИЕ И РЕПРОДУКЦИЯ ГОРОДА В ФИЛЬМЕ МЕДВЕДКИНА «НОВАЯ МОСКВА»

Советский режиссер А. И. Медведкин снял фильм «Новая Москва», когда в Москве была проведена кардинальная реконструкция по генеральному плану. Согласно генплану, следовало укрепить центростремительную структуру столицы и реконструировать ее, превратив в монументальный центр мирового коммунизма, с одной стороны, сохраняя исторически сложившуюся радиально-кольцевую структуру, а с другой — разрушая старые дома, переулки и церкви. Фильм «Новая Москва» был посвящен именно сталинскому генплану. Хотя картина успешно прошла цензуру в конце 1937 года, в январе следующего года в «Известиях» и «Правде» были опубликованы статьи, которые ее критиковали (Алевич 1939: 4; Рыклин 1939: 6). Фильм на экраны так и не вышел. До сих пор точная причина запрещения не ясна<sup>1</sup>, но достаточно быстро фильм был совершенно забыт, и режиссеру пришлось перестать снимать художественные фильмы.

Цель этой статьи — не выяснение истинной причины, по которой был запрещен фильм, а анализ некоторых несоответствий картины канонам социалистического реализма. Одно из таких противоречий — движение. В фильме не только персонажи, но и сам город движется. Это очевидно противоречит канону эстетики социалистического реализма: монументальности и вечности. Помимо этого, такое противоречие неизбежно заставляет сомневаться в правдивости показа преимуществ столицы в фильме. Рассматривая проблематику «движения», в этой статье мы проанализируем причину противоречий идеологического и эстетического уровня между целью (восхваление генплана) и средством (его изображение).

<sup>1</sup> По мнению В. Алисова (сына актрисы Н. Алисовой, которая играла роль Зои), проблема заключалась в том, что в кадре из-за операторской ошибки показывают старую Москву, и она выглядит привлекательнее новой Москвы, перестроенной по генплану. Кинокритик Р. Н. Юренев отметил, что будущая Москва, которую изображают пустым, мертвым мегаполисом, не могла понравиться властям. См.: Алисов 1997: 34–37; Марголит и Шмыров 1995: 64; Юренев 1959: 237; Widdis 2005: 104.

### 1. Двигающийся дом

С 1927 года Александр Иванович Медведкин (1900–1989) начал работать на киностудии Госвоенкино после демобилизации из РККА (Рабоче-крестьянской Красной армии), а потом перешел на студию Союзкино. С 1932 по 1934 год он организовал агитационный кинопоезд, вмещавший монтажный и мультипликационный аппарат. Отправляясь на стройки пятилетки на поезде со своей съемочной группой, он снимал жизнь и труд рабочих, сразу монтировал и показывал эти фильмы в местных учреждениях. К концу 1934 года он уже совершил 12 рейсов, и на экраны вышли более ста фильмов. Потом Медведкин начал заниматься художественными фильмами: «Счастье» (1934), «Чудесница» (1936) и «Новая Москва» (1938). В отличие от первых двух фильмов, в которых он изображал жизнь крестьян в провинции, в фильме «Новая Москва», наоборот, Медведкин неожиданно выбрал самый крупный город СССР как главную тему. Кроме того, он изобразил будущую столицу как мегаполис, этот подход можно сравнить с обзором города в фильме «Метрополис» Фрица Ланга.

«Новая Москва» является музыкальной комедией, в основе сюжета — любовный треугольник между Алешей, Зоей и Федей. Молодого инженера Алешу послали из его родного города Москвы на новостройку Выпинскую, которая находится в далеком краю, в Сибири. Занимаясь постройкой нового города и электростанции, он с коллегами создал макет столицы, называющийся живой моделью Москвы. Этот макет автоматически изменяется, старая столица превращается в современную при помощи электрического механизма (само собой разумеется, в действительности этот макет не движется, а иллюзию движения составляет кукольная мультипликация) (рис. 1). Эту модель высоко оценили в Москве, и Алешу с его бабушкой пригласили в столицу, чтобы показать ее на ВСХВ (Всесоюзной сельскохозяйственной выставке).



Рис. 1. Модель «живая Москва»: снос старых домов и постройка новых

По дороге в Москву в поезде Алеша случайно встречает москвичку Зою и свинарку Олю. Оля тоже отправляется в столицу для показа своего поросенка Генриха на ВСХВ. Однако ее поросенок убегает из вагона. Алеша с Олей выходят из поезда, чтобы поймать его, и Зоя тоже следует за ними. А бабушка Алеши, одна приехавшая в Москву, встречает художника Федю, который рисует исчеза-

ющие при реконструкции Москвы здания. Узнав о живой модели Москвы, Федя хочет помочь в ее показе на ВСХВ в качестве художника. Но он влюблен в Зою, и после прибытия Алеши и Зои между ними сразу возникает любовный треугольник. Зою привлекает Алеша, но все же она горожанка, переехать в Сибирь она не соглашается. Из-за этого она спорит и расстается с Алешей. А в то время Федя, отвергнутый Зоей, с разбитым сердцем гуляет по пляжу в Химках и случайно встречает Олю. Он вскоре влюбляется в нее. Наступает время показа модели. Однако сначала коллега Алеши неправильно пользуется инструментами, и на экране образ Москвы возвращается к старому. Алеша исправляет его и успешно демонстрирует будущую, грандиозную столицу. В тот же день после показа Алеша с Зоей опять расстаются из-за письма от его коллеги Миши, и Алеша возвращается в Выпинскую без Зои. Но Зоя окончательно решает покинуть уютную жизнь в Москве и отправляется на самолете за Алешей. Они снова встречаются в Выпинской, где за одно лето вырос город.

Отношения двух молодых пар развиваются на фоне резко изменяющейся по генеральному плану реконструкции Москвы. Этот план был разработан архитекторами В. Н. Семеновым и С. Е. Чернышевым и утвержден 10 июля 1935 года постановлением ЦК ВКП(б) и СНК СССР. Генплан составляли краткосрочный конкретный план на ближайшие 3 года и направление развития на 10 лет. Его основное содержание: увеличение территории столицы с 285 до 600 квадратных километров на юго-запад, восток, запад и северо-запад; расширение старых улиц и набережных Москвы-реки; постройка трех новых сквозных магистралей, пересекающих центр города; постройка кольцевых магистралей и кольцевого водного пути с каналом Москва-Волга; установление эффективной транспортной сети (в том числе новой железной дороги, метрополитена второй очереди, новых мостов и т. д.); реконструкция центральных площадей, городских парков и зеленой зоны; постройка новых учреждений (6 гостиниц, 17 больниц, 50 кинотеатров и т. д.)<sup>2</sup>.



Рис. 2. Двигающийся на глазах у Феде дом

Эти элементы плана отражены в фильме. Например, когда Федя рисует ряд старых домов, одно здание внезапно начинает передвигаться на новое место

<sup>2</sup> См.: Булушев 1936: 1–21; Москва реконструируется. Альбом 1938; Строительство Москвы 1935: 1–6.

(рис. 2). Этотдвигающийся дом непосредственно напоминает дом в макете Москвы (на самом деле, в этой сцене во время съемок использовались макет и кукольная мультипликация). Художник умоляет рабочих не передвигать дом до того, как он напишет его, но все равно здание уносят. Между прочим, в этой сцене ярко описан контраст между двумя парнями. В отличие от Алеши, который занимается строительством «реального» города и производением двигающейся модели Москвы, Федя способен только пассивно и вторично изображать исчезающий город как статичный образ. Это идеологическое превосходство Алеши подтверждается выбором Зои.



Рис. 3. Улица Горького до и после расширения

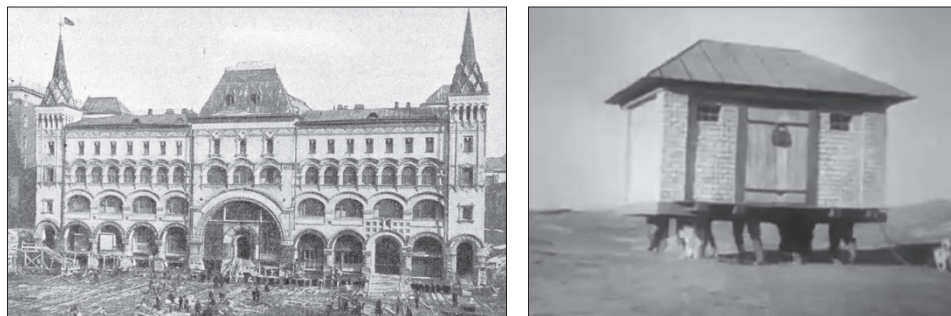


Рис. 4. Перенос дома Саввинского подворья

Рис. 5. Дом на курьих ножках в «Счастье»

В то время бабушка Алеши посещает свою старую подругу, которая живет в том же здании. Заметив передвижение дома, испуганные бабушки пытаются убежать из квартиры. Этот эпизод кажется сказкой или фантазией, но все-таки основан на тогдашней московской реальности. На главных улицах в центре, например, на улице Горького (нынешней Тверской), в то время интенсивно совершали перемещения зданий по генплану, чтобы расширить дорогу для увеличивающегося транспортного потока и придать улице парадный облик (судя по виду из окон, вышеупомянутое здание находится у пересечения Охотного ряда и улицы Горького) (рис. 3). В ходе реконструкции улицы Горького с 1938 по 1940 год несколько крупных домов, в том числе здание Моссовета, контор-

ский дом Сытина и Саввинское подворье (рис. 4), перемещали для расширения дороги с 20–25 метров до более чем 40 метров. Уже в XIX веке в России осуществляли перенос домов, но перемещения в таком большом масштабе до тех пор не было. Тогда в случае перемещения сначала поднимали здание домкратами, потом устанавливали его на тележки или колеса и по временным рельсам перекачивали на новое место (Корчагин 1934: 64–71). Как показано в фильме, иногда здание перемещали вместе с жителями и мебелью, причем во время перемещения продолжали работать водопровод, телефон и электричество.

Несомненно, мотивдвигающегося дома Медведкину очень нравился. В его первом художественном фильме «Счастье» уже появился самостоятельнодвигающийся дом, похожий на дом Бабы-Яги на курьих ножках (Widdis 2005: 52). Когда герой стоит в очереди в зернохранилище колхоза, злодеи (выгнанные кулак, священник и монахиня) заходят в хранилище, поднимают его и уносят (рис. 5). Но этот двигающийся дом на курьих ножках изображают саркастически и гротескно, а в фильме «Новая Москва» двигающийся дом расхваливают как достижение науки и техники, и здесь отсутствует какой-либо черный юмор. Однако это достижение двусмысленно, так как здесь совсем не изображают механизм перемещения здания. Это движение дома является основанным на иллюзии спецэффектом, так же как в случае показа живой модели Москвы в Выпинской. Следовательно, передвижение этих домов и в модели, и в «настоящей» Москве выглядит как сверхъестественное чудо или изобразительный трюк.

## 2. Две Москвы

Бабушка Алеши, тоже москвичка, одна прибывает в Москву раньше трех молодых людей. Но, как ни странно, сцена ее приезда в столицу начинается сразу с площади Свердлова (сейчас Театральная), несмотря на то, что вокзал находится достаточно далеко от этого места. На фоне этой сцены видно здание Совета труда и обороны (впоследствии СНК СССР, ныне — Государственной Думы Российской Федерации), которое было возведено в 1932–35 гг. по проекту архитектора А. Я. Лангмана (рис. 6). Вид из автомобиля безусловно напоминает известную картину «Новая Москва» (1937) Ю. И. Пименова (рис. 7), которая символизирует возрождение столицы. А Алеша с двумя девушками после приезда в Москву непосредственно попадает на станцию метро «Площадь Свердлова» (сейчас «Театральная»), которая была построена в соответствии с генпланом в 1938 по проекту архитектора И. А. Фомина и его учеников (во время киносъемки станция еще не была открыта)<sup>3</sup>. Иными словами, и бабушка,

и внук начинают свою деятельность в столице почти с одного и того же места — площади Свердлова, символизирующей новую Москву, отличие лишь в том, на земле или под землей.

Потом бабушка проезжает вдоль Охотного ряда на такси. Вскоре появляется еще одно здание — гостиница «Москва», которая была построена в 1935 году по проекту архитекторов Л. И. Савельева, О. А. Стапрана и А. В. Щусева. Открывается перспектива нового центра, показывающая снова типичный образ новой Москвы, которая напоминает зрителям другой кадр — показ макета Москвы на новостройке. Так что первая сцена в Москве начинается с вида, подобного живому макету, на здание СТО и гостиницу «Москва» (рис. 8), и именно поэтому складывается впечатление, словно персонажи вошли в мир макета Москвы. Иначе говоря, этот городской вид на новые памятники архитектуры связывает «реальную» Москву с «фиктивной».



Рис. 6. Охотный ряд в «Новой Москве»



Рис. 7. «Новая Москва» Ю. И. Пименова

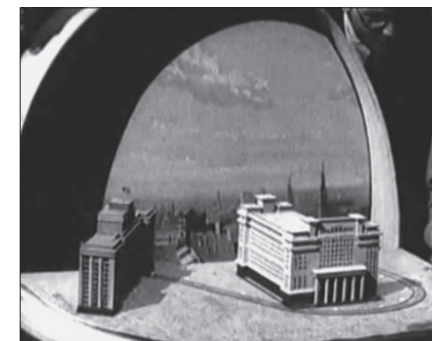


Рис. 8. Вид на здание СТО и гостиницу «Москва» и перспектива в макете

Такое отношение между двумя образами Москвы также отмечается в сцене, когда Зоя пишет письмо Алеше в зале павильона для показа живой модели Москвы. Зоя снята на фоне макета здания Речного вокзала (рис. 9). На следующем кадре Зоя и Алеша встречаются на «реальном» Речном вокзале, который

<sup>3</sup> В фильме компания молодых людей поехала на метро со станции «Площадь Свердлова» до станции «Киевская», но, разумеется, это было невозможно без перехода на станцию «Охотный Ряд» со станции «Площадь Свердлова». Очевидно, что Медведкин предпочел показать новую и роскошную станцию «Площадь Свердлова», построенную по генплану и известную как «подпольный дворец», а не скромную станцию «Охотный Ряд», построенную в первой очереди метрополитена.



Рис. 9. Зоя и макет Речного вокзала

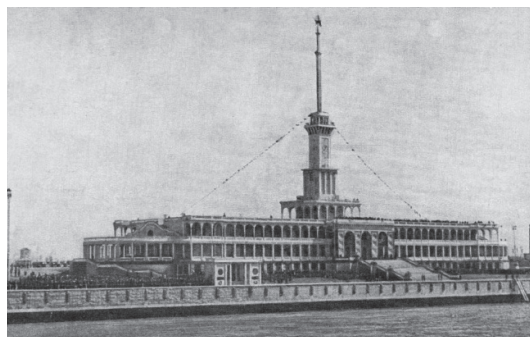


Рис. 10. Речной вокзал

был построен на северном берегу Химкинского водохранилища в 1937 году по проекту архитектора А. М. Рухлядева и др. (рис. 10). Этот район, в котором тоже формируется новый образ столицы — «порт пяти морей» (Widdis 2003: 168–169), был узлом двух сталинских проектов: генплана (благоустройство водного пути) и строительства канала «Москва», который открыли вместе с Речным вокзалом. После спора с Алешей на террасе вокзала Зоя узнала, что он искренне любит ее. И в то же время на пляже в Химках Федя встречает Олю и сразу влюбляется в нее. Таким образом, это место соединяет не только два водных пути (реку и канал), но также и судьбу двух пар.

Следовательно, макет Москвы нельзя рассматривать как простую копию «реальной» Москвы или как матрешку (маленькую Москву в большой Москве). Эти кадры словно намекают, что пространство «фиктивной» Москвы (живой модели Москвы) и пространство «реальной» Москвы, где персонажи живут, связаны, и поэтому герои иногда переходят в другой мир. Следует считать, что невозможно отличить оригинальную Москву от фиктивной (макета), потому что образ «реальной» Москвы, как мы уже упомянули, составляет кукольная мультипликация с макетами.

### 3. Экран на экране, фильм о фильме

После того, как две пары — Алеша и Зоя, Федя и Оля — разобрались со своими чувствами, начинается выставка живой модели Москвы на ВСХВ. Но очевидно, что модель в выставочном зале не похожа на модель, которая была показана в Выпинской (рис. 11). Новая модель значительно масштабнее первой и, прежде всего, она больше не двигается: она уже воплощает будущую, перестроенную в соответствии с генпланом Москву (с самого начала показа в центре модели виден Дворец Советов). Зрители в зале, вместо модели, смотрят на экран за этой моделью, куда проецируют изображение Москвы, и в отличие от прежней модели, которая показывала прошлое и настоящее столицы, на этом экране показывают не только «Сегодняшнюю Москву», но и «Завтрашнюю Москву» после завершения ее перестройки по генплану.



Рис. 11. Модель и экран



Рис. 12. Площадь Маяковского

Сначала на экране представляют «Сегодняшнюю Москву», то есть районы и здания столицы, построенные до 1938: новые улицы (в том числе улица Горького и Охотный ряд со зданием СТО и гостиницей «Москва»), пять новых мостов, Речной вокзал и канал Москвы в Химках. Все эти кадры сняты в тех же местах как документальный фильм, кроме кадров Химкинского водохранилища и старых мостов (для съемок этих сцен воспользовались макетом). Потом начинается «Завтрашняя Москва»: проспект Академии наук, новые магистрали, площадь Маяковского, юго-западной район за Ленинскими горами, набережные, проспект Ленина и Дворец Советов. В этой части смонтированы рисунки вида будущей Москвы с изображениями людей, машин и трамваев, снятых на улице, которые оживляют статический пейзаж. В составлении этой части фильма участвовал архитектор Д. Д. Булгаков, принадлежащий к мастерской Моспроекта № 4 (под руководством И. А. Голосова). Его мастерская тогда занималась проектами генплана, и один из них — улица Чкалова, о которой упоминают в части «Завтрашняя Москва». Однако, по сравнению с реальными проектами, изображение этой будущей Москвы трудно назвать очень точным. Например, вид площади Маяковского (рис. 12) не совпадает с тогдашним проектом, хотя в фильме изображают идею подземной магистрали Садового кольца по проекту инженера Ю. П. Бялыновича, которая до сих пор не реализована<sup>4</sup>.

Что касается Дворца Советов<sup>5</sup>, который считали новым центром будущей столицы, то он довольно ярко и точно изображен в «Завтрашней Москве», хотя

<sup>4</sup> См.: Булушев 1936: 7; Бялынович 1937: 7–8; <http://progulkinolivejournal.com/41154.html>

<sup>5</sup> Дворец Советов был самым масштабным проектом в истории СССР. Дворец должен был стать местом для заседаний верховного органа и символом нового социалистического общества. Для этого проекта устраивали четыре тура в 1931–1933, во втором открытом туре участвовали не только советские, но и ведущие мировые архитекторы (в том числе Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье, Эрих Мендельсон и т. д.). Было подано 272 проекта. Однако оказалось, что победителя не было, а И. В. Жолтовский, Гектор Гамильтон и Б. М. Иофан получили высшие премии. В первом и втором туре многие архитекторы предлагали планы в стиле конструктивизма или модернизма, но в по-



Рис. 13. Вид на Дворец Советов с проспекта Ильича и рисунок Дворца Советов

этот проект никогда не был реализован. Один из тех кадров, где к Дворцу движутся потоки людей, является почти идентичным с рисунком Дворца Советов с потоками масс и аэропланами, выполненным главным архитектором Дворца Б. М. Иофаном и др. (рис. 13). Эти кадры кажутся прямым воплощением идеи центра для народных праздников А. В. Луначарского. Он утверждал, что во время массовых демонстраций движение участников обязательно должно происходить «из пригородов к какому-то единому центру» (Луначарский 1920: 6). Более того, по генплану Дворец Советов должно было быть видно из любого места Москвы (Топуридзе 1940: 17), и, пожалуй, поэтому в каждом кадре будущей Москвы виден силуэт Дворца (рис. 14). К концу фильма Дворец занимает все больше места на экране, «Завтрашняя Москва» буквально завершается крупным планом статуи Ленина, стоящей на крыше Дворца. В последнем кадре анонимные и безликие массы людей совершенно сменяет колоссальный Ленин (рис. 15).

Здесь еще нужно обратить внимание на изображение ставшей реальностью утопии в картине Медведкина. В рассматриваемое нами время кульминационным пунктом некоторых фильмов становится ближайшее будущее после полного построения социализма. Например, в фильме «Старое и новое» («Генеральная линия») (1929) С. М. Эйзенштейна героиня Марфа во сне совершает путешествие в будущий совхоз, где устроили стеклянный коровник с современным оборудованием и производят молочные и мясные продукты как на заводе. Потом оказалось, что это не ее сон или мир мечты, а реальный мир, но без какого-либо объяснения механизмов «временного скачка» в будущее.

В фильме «Светлый путь» (1940) Г. В. Александрова тоже есть путешествие в будущее. После того как героиню Таню наградили орденом Ленина в Кремле, она в восторге танцует и поет перед зеркалом. Скоро в зеркале являются три

становлении Совета строительства Дворца Советов (1931) о результатах второго тура были выдвинуты условия для продолжения разработки проекта, и одно из них — использовать лучшие приемы классической архитектуры — фактически вынесло смертный приговор авангарду. После конкурса вообще стало больше невозможно планировать без классических элементов. См.: Хан-Магомедов 2001: 466–477.



Рис. 14. Вид на Дворец Советов с юго-запада

Рис. 15. Статуя Ленина на вершине Дворца Советов

отражения Тани в прошлом: когда она была служанкой, работницей, и когда праздновала Новый год. Настоящая Таня просит у своего отражения, которое играет роль доброй волшебницы из сказки «Золушка»<sup>6</sup>, показать ее будущее. Ее двойник сразу открывает рамку зеркала как дверь машины, и Таня входит в этот зеркальный мир. Сидя в летающей машине (замена сказочной тыквы), она перелетает горные вершины и прибывает на ВСХВ через четыре года после того момента, как героиня смотрит в зеркало. Это означает, что ее полет (пространственное передвижение) выражает перемещение во времени. Таким образом, в этих фильмах режиссеры пользовались фантастическими приемами, чтобы связать настоящее и будущее, или «реальный» мир и мир мечты.

Однако Медведкин выбрал другой способ. В фильме «Новая Москва» будущая столица показывается не как «реальный» город, а как простой образ на экране, который создают монтажом рисунков городских пейзажей и движущихся кадров. Никакого чуда здесь нет. Наоборот, неожиданное обратное течение фильма и его исправление Алешей напоминают, что эта чудесная Москва — только фиктивный и управляемый образ в фильме. Особенно кадры, показывающие зрителей в выставочном зале, которые часто вставляются между кадрами демонстрации настоящей и будущей столицы, диктуют нам (зрителям «Новой Москвы»), как должно реагировать на фильм.

И здесь нельзя не заметить, что экран, на который мы смотрим, часто совпадает с экраном, на который смотрят зрители в фильме. Такое совпадение двух экранов наблюдается и в фильме «Светлый путь». В самой сказочной сцене в фильме, когда Таня входит в зеркальный мир<sup>7</sup>, поверхность зеркала — второй экран — совпадает с экраном, на который мы смотрим. Александров созна-

<sup>6</sup> Название этого фильма сначала было «Золушка», но Сталину это не понравилось, и Александрову пришлось переименовать фильм. См.: Салис 2012: 251–252.

<sup>7</sup> В «Светлом пути» зеркало и зеркальное отражение глубоко относятся с самореализацией Тани в карьере. Вход в зеркало, соответственно, означает совпадение Тани с ее идеальной личностью.

тельно использует это совпадение, чтобы перенести героиню из «настоящего» и «реального» мира в «будущий», «идеальный» мир, но, с другой стороны, он подчеркивает условность (фиктивность) этой сцены роскошной рамкой зеркала, постоянно окружающей экран<sup>8</sup>. Причем важно отметить, что когда Таня опускается на площадку ВСХВ, рамка зеркала сразу исчезает, хотя это новое пространство тоже является в какой-то степени фантастическим и фиктивным по сравнению с прежней сценой<sup>9</sup>.

Медведкин же, напротив, не разрешает своим персонажам войти в будущий мир мечты, хотя экран в выставочном зале тоже играет роль приукрашивающего зеркала, которое показывает идеальные (т. е. нарциссические) образы столицы москвичам в самой Москве. Наоборот, Алеша относится к фильму «Сегодняшняя Москва» и «Завтрашняя Москва» как режиссер и кинооператор, то есть создатель и правитель этого мира. Такое поведение персонажей непосредственно напоминает самого Медведкина и его коллег. С этой точки зрения «Новая Москва» является фильмом, который показывает, как создавать и показывать кинофильм, другим словам, фильмом о фильме, или саморефлексивным фильмом. Как отметила английская исследовательница Эмма Уиддис, в этом фильме абсолютно отсутствует магический или волшебный элемент, который характеризовал ранние работы Медведкина. Действительно, в «Новой Москве» живую модель идвигающийся дом демонстрируют как достижения науки и техники (Widdis 2005: 104). Уиддис называет такое чудесное, но технически оправданное явление «чудом, опущенным на землю (miracles brought down to earth)» (Widdis 2005: 105). Однако, как уже было сказано выше, грань между техническим достижением и чудом не очень определенная. И в следующей сцене после выставки Алеша и Зоя действительно совершают путешествие в чудесное будущее.

#### 4. Репродукция Москвы

По сравнению со «Старым и новым» Эйзенштейна и «Светлым путем» Александрова, Медведкин воспользовался более скромным и реалистическим средством — железной дорогой и аэропланом, чтобы послать своих персонажей в будущее.

<sup>8</sup> Согласно Б. А. Успенскому, рамка в изобразительном искусстве обычно усиливает знаковую (условность) окружающих предметов. Соответственно, полет Тани — не описание действительности, а метафора («знак знака действительности») передвижения в будущее. См.: Успенский 1970: 209.

<sup>9</sup> Используя географический эффект Кулешова, в следующих кадрах Александров создал нереальное пространство за счет монтажа картин, снятых на реальной площадке ВСХВ. Потом сцена переходит в павильон текстиля, которого на самом деле не существовало, но его фасад заимствован у павильона Грузии (разумеется, это не прямое упоминание Сталина). Внутри этого павильона открывается иллюзорный вид с помощью усиленной перспективы, которая напоминает барочный театр: вблизи стоит трибуна, а вдали виден Дворец Советов с потоком масс. См.: Honda 2014: 253–273.

Поздно вечером после выставки на ВСХВ Зоя предлагает Алеше жить вместе в центре столицы, его родном городе. Сидя рядом с ним, Зоя перечисляет преимущества городской жизни — балкон, газ, пироги с капустой и т. д. Это означает, что очарование столицы имеет домашний, уютный и женский характер и сама Зоя воплощает такое очарование. Алешу сильно привлекают и жизнь в Москве, и Зоя, но письмо от Миши, с которым он работал в Выпинской, напоминает ему о долге. В результате он решает вернуться в Выпинскую, выбирая дикую, тяжелую и мужскую жизнь со своим коллективом вдали от центра. А Зоя, увидев волос из бороды Миши в конверте письма, считает его волосом блондинки, ради которой Алеша решил вернуться. Но несмотря на это, она отправляется в Выпинскую на самолете.

Их движение контрастирует с направлением движения героев в фильмах Александрова «Веселые ребята» (1934), «Волга-Волга» (1938) и «Светлый путь», которые сначала жили на периферии, но в конце фильма переехали в столицу (в центр) в связи с профессиональным успехом. В отличие от них, Алеша и Зоя не выбирают столицу, а наоборот, они отправляются на периферию. Их центробежное движение противопоставляется центростремительной конструкции канона социалистического реализма, который явно воплощают персонажи Александрова, и цели генплана, который стремился привести все кардинальные магистрали к центру. Причем, разумеется, движение Алеша и Зои напоминает опыт кинопоезда самого Медведкина.

И именно через это путешествие на периферию осуществляется путешествие в будущее. Когда они приехали в Выпинскую, там уже появился новый город, подобный миражу (рис. 16, 17). Другими словами, это путешествие означает не только передвижение в пространстве, но также и передвижение во времени, как в фильме «Светлый путь». Но в «Светлом пути» такой скачок во времени совершается в самом святом центре СССР — в Москве. Здесь же чудо происходит на окраине страны. К тому же чудо Выпинской объясняется как достижение науки и техники, тем не менее, внезапное (через несколько месяцев!) появление нового города одновременно выглядит словно сверхъестественное явление, какдвигающаяся модель илидвигающийся дом в «реальной» Москве.



Рис. 16. Прежняя новостройка Выпинская (в начале фильма)



Рис. 17. Выпинская через несколько месяцев

Сюжет о возвращении героев из Москвы на окраину можно увидеть также в фильме «Свинарка и пастух» (1941) И. А. Пырьева. В противоположность «Новой Москве», этот фильм получил Сталинскую премию второй степени в 1942 году. В «Свинарке и пастухе» свинарка Глаша, живущая где-то в Вологодской области, приехала в столицу, чтобы изучать новое свиноводство на ВСХВ. На выставке она неожиданно встречает пастуха Мусаиба из Дагестана. Они влюбляются друг в друга, но вскоре каждому придется вернуться домой. Глаша обещает Мусаибу еще раз встретиться с ним на ВСХВ в следующем году. Основная разница между изображением деревни Глаши и Выпинской Алеши заключается в том, что у первой нет никаких шансов превратиться в город. Наоборот, жизнь в этой деревне является совершенной, неизменной и находится в гармонии с окружающей природой. Такая вневременность сельской жизни хорошо видна в сцене, когда Глаша, в отличие от Марфы в «Старом и новом», по-матерински вскармливает поросят и повышает продуктивность без каких-либо современных средств или оборудования, несмотря на то, что она училась прогрессивному свиноводству в Москве.

В фильме «Новая Москва», наоборот, окружающая природа (или стихия), воплощенная в комарах и грязи, является объектом, который надо трансформировать. По словам вернувшегося Алеши («хочу строить красиво, как строили Москву»), его цель — строить не просто обычный город, а город, который моделирует Москву, или, точнее, вторую Москву.

То же самое желание видно в песне о Москве, которую Алеша повторяет в фильме два раза:

В каком бы я ни был далеком краю,  
Какой бы не шел стороной,  
Я вижу родную столицу мою  
И слышу я голос родной.  
Московское солнце повсюду горит,  
Повсюду лучи свои льет.

Недаром в Испании город Мадрид  
Московские песни поет!

Как уже отметил в своей работе А. А. Стригалева, с весны 1918 года, после возвращения Москве столичного статуса, солнце часто употребляли как аллегория Москвы (Стригалева 1976: 213–251). Согласно генплану, Москва должна была стать единственным центром мирового социализма, который просветит весь мир именно как солнце. Фактически руководители комиссии по разработке генплана Семенов и Чернышев предлагали радиально-кольцевую систему новой столицы, имея в виду «Город солнца» Томмазо Кампанеллы<sup>10</sup>. Однако эта песня кажется довольно двусмысленной, так как Алеша поет «Московское солнце повсюду горит, повсюду лучи свои льет», но в то же самое время он видит «родную столицу» везде, то есть не лучи (побочный продукт), а само солнце, даже в далеком краю. Как толковать это противоречивое высказывание?

Прежде всего, это выражение напоминает живую модель Москвы, которая репродуцирует образ столицы и в любом месте и времени может показать его как фото или фильм (поэтому совершенно естественно, что Медведкин заменил макет фильмом в сцене показа на ВСХВ). Отношение между «оригинальной» Москвой и репродуцированными образами в СМИ, освобождающееся от определенного времени и места, является опрокинутым, то есть именно эти образы составляют Москву в фильме и вне фильма.

Более того, сложность в том, что этот фильм-модель играет буквально роль образца, по которому следует строить новый город. Как и ее образ на экране, Москву возможно репродуцировать в любых местах страны аналогично центральному движению Алеши и его коллег (прежних москвичей). Из этого следует, что название фильма «Новая Москва» указывает не только на изменение столицы по сталинскому генплану, но и на новые города, которые строят по модели Москвы. Такое дублирование образа Москвы, с одной стороны, базируется на ее обожании, но, с другой стороны, неизбежно подвергает опасности преимущество Москвы как единственного солнца.

### Заключение

Судя по интервью киноведов и коллег Медведкина в документальном фильме французского режиссера Криса Маркера «Гробница Александра, или Последний большевик» (Le Tombeau d'Alexandre) (1992), в фильме Медведкина не содержится скрытой критики сталинского генплана реконструкции Москвы. Однако, как уже было упомянуто, некоторые элементы этого фильма

<sup>10</sup> «Город солнца» Кампанеллы оказал заметное влияние также и на ленинский проект монументальной пропаганды. Ленин проектировал преобразование города в школу революции, где все виды монументального искусства на улице должны быть приспособлены к передаче информации, касающейся истории революции. См.: Луначарский 1968: 197.

являются двусмысленными и даже противоречащими цели генплана и канону социалистического реализма.

Во первых,двигающиеся дома в макете и «реальной» Москве, символизирующие достижения науки и техники большевиков, одновременно выглядят как сверхъестественное явление или оптический обман. К тому же грань между «фиктивным» и «реальным» городом довольно неясна. Макет и образ «реальной» Москвы — это два мира, имеющие общую, иногда весьма размытую границу, и спецэффекты часто построены на перемещении персонажей из одного мира в другой. Это потенциально подвергает опасности подлинность образа столицы не только в фильме, но и в реальном мире, так как у большинства населения СССР того времени, которое не имело возможности приехать в столицу, не было других средств сформировать живой образ Москвы, кроме кинофильма.

Помимо этого, центробежное движение персонажей тоже кажется двусмысленным: оно распространяет величие новой столицы на периферию, но, с другой стороны, оно репродуцирует образ Москвы и создает аналог Москвы на любом месте. Это явно противоречит идеалу сталинского генплана — превратить Москву в абсолютный и единственный центр СССР. Ирония состоит в том, что именно привязанность Алеши к родной столице не останавливает его в этом привилегированном центре, а постоянно заставляет двигаться на окраину и создавать новую Москву.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алевич А. 1939. Старая история с «Новой Москвой» // *Известия*, 9 января. С. 4.
- Алисов В. 1997. Семейная реликвия // *Искусство кино*, № 8. С. 34–37.
- Будушев А. И. 1936. Год работ по планировке Москвы // *Строительство Москвы*, № 13–14. С. 1–21.
- Бялынович Ю. П. 1937. Площадь Маяковского // *Строительство Москвы*, № 7. С. 7–8.
- Корчагин Вс. 1934. Передвижение зданий как средство при перепланировке города // *Архитектура СССР*, № 7. С. 64–71.
- Луначарский А. В. 1920. О народных празднествах // *Вестник театра*, № 62. С. 5–6.
- Луначарский А. В. 1968. *Воспоминания и впечатления*. М.: Советская Россия.
- Марголит Е., Шмыров В. 1995. *Изъятые кино. Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершению производства или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953)*. М.: Дубль-Д.
- Москва реконструируется. Альбом. 1938. М.: ИЗОСТАТ.
- Рыклин Г. 1939. «Новая Москва» производства киностудии «Мосфильм» // *Правда*, 7 января. С. 6.
- Салис Р. 2012. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение.

- Стригалева А. 1976. К истории возникновения ленинского плана монументальной пропаганды (март–апрель 1918 года) // Шмит И. М. (ред.) *Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры*. М.: Советский художник. С. 213–251.
- Строительство Москвы*. 1935. О генеральном плане реконструкции гор. Москвы. Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б). № 7–8. С. 1–6.
- Топуридзе К. 1940. Проспект и площадь Дворца Советов // *Архитектура СССР*, № 4. С. 17–22.
- Успенский Б. А. 1970. *Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы*. М.: Искусство.
- Хан-Магомедов С. О. 2001. *Архитектура советского авангарда: социальные проблемы*. М.: Стройиздат.
- Юренин Р. 1959. *Очерки истории советского кино*. Т. 2. М.: Искусство.
- Honda Akiko. 2014. “Socialist Realism Architecture and Soviet Cinema: The All-Union Agricultural Exhibition (VSKhV) in *The Radiant Path*”, Suchandana Chatterjee (ed.), *Image of the Region in Eurasian Studies*, Delhi: KW Publishers. Pp. 253–273.
- Widdis Emma. 2003. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven and London: Yale University Press.
- Widdis Emma. 2005. *Alexander Medvedkin: The Filmmaker’s Companion 2*, London and New York: I. B. Tauris.



ИРИНА ШАТОВА

## КАРНАВАЛЬНО-ГРОТЕСКНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ И ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУР И КУЛЬТУР: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И ВЗАИМНЫЕ ВЛИЯНИЯ<sup>1</sup>

### О восприятии бахтинских концепций карнавала и гротеска в Японии

Карнавал — совокупность празднеств, обрядов и форм карнавального типа, от сложных массовых действ до отдельных карнавальных жестов; он выработал свой язык, выражающий особое карнавальное мироощущение (Бахтин 1979: 140–141). Термин «карнавальный гротеск» М. Бахтин использовал для характеристики гротеска, свойственного народно-карнавальному мироощущению Средневековья и Ренессанса. Карнавальные формы гротеска редуцировались в Новое время, но всё-таки они сохранились, по мнению Бахтина, в творчестве Н. Гоголя, Ф. Достоевского, В. Хлебникова, К. Вагинова, Ч. Чаплина, Б. Брехта и других.

Концепции карнавала и карнавального гротеска применимы к культуре не только европейских стран. Исследователи оценивают карнавальность как очень широко распространенное явление средневековой культуры (Мелетинский 1996: 32), указывают на важность теории Бахтина при изучении карнавальной культуры и искусства стран Азии, Латинской Америки, Африки (Кожин 1996: 20).

О восприятии концепций Бахтина в Японии интересно рассуждает Такаси Кувано. Главными причинами серьезного внимания к Бахтину в Японии исследователь назвал большой интерес японцев к творчеству Ф. Достоевского и широкую популярность культурологической концепции Масао Ямагути, сочетающей динамическую бинарность бахтинской теории с собственной теорией, основанной на оппозиции «центра» и «периферии» (Кувано 2002: 493,

497). М. Ямагути неоднократно обращался к проблематике периферийности и гротеска, к карнавально-гротескным образам трикстера, шута, Арлекина в своих книгах «Фольклор шута», «Поэтика культуры», «Культура и дуальность» и др.

По мнению Т. Кувано, бахтинские теории карнавала, смеха, народной культуры, шута успешно применяются в японской фольклористике, антропологии, литературной теории и практике, историографии. Так, под сильным влиянием М. Ямагути знаменитый прозаик и эссеист Кэндзабуро Оэ, творческий метод которого обозначают как гротескный реализм, увлекаясь идеями формалистов и Бахтина, применил теорию гротеска не только к созданию собственных романов, но и к анализу произведений М. Ибусэ, Ё. Фуруи и других японских писателей. Объясняя, вслед за Бахтиным, основные элементы карнавала и называя их гротескным реализмом, образной системой народной смеховой культуры, К. Оэ обратил особое внимание на положение о том, что в гротескном реализме космический, социальный и телесный элементы образуют некую единую форму. В таком случае, слова романа «должны стать словами, которые как “вещи” можно трогать руками. Слова должны быть не абстрактными, но материальными и телесными. Также образ романа должен быть системой слов, основанной на единстве космического, социального и телесного элементов» (Оэ 1994: 35–36). Вывод о словах-«вещах», их телесности, материальности перекликается с подобными взглядами писателей-обэриутов, представителей русской карнавально-гротескной словесности. В частности, Д. Хармс отмечал, что в «великих вещах», таких как «Божественная комедия» Данте, ощущается «близость к реальности, т. е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь, такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить их в окно, и окно разобьется. Вот что могут сделать слова!» (Хармс 2003: 744).

Среди японских писателей, высоко оценивающих бахтинскую теорию карнавала, Кувано отметил Маруя Сайити, применившего понятия маски, развенчания и другие к декодировке спектакля Кабуки «Тюсингура», а также Кубо Сатору, в статье которого «Идея на площади: Бахтин и русский авангардизм» дано сопоставление теории карнавала с философией истории и теорией искусства В. Беньямина, с русским авангардизмом. Специалист по японской литературе периода Эдо Хиросуэ Тамоцу, не будучи знаком с работами Бахтина, пользовался похожими воззрениями о гротеске и народной культуре при рассмотрении «веселого квартала» Акубасэ, поэзии рэнку, кукольных представлений Дзёрури (Кувано 2002: 497–498). С. Фудзи рассмотрел возможность применения бахтинской теории менипповой сатиры к японской литературе и культуре, указав, что желательно изучать романы параллельно с фольклором (Fuji 1990: 90–100).

Книга Кувано «Бахтин: “диалог” и “освобождающий смех”» написана «с целью пересмотра Бахтина в целом», в том числе — концепции карнавала (Kuwano

<sup>1</sup> Данная публикация, выполненная при поддержке гранта JSPS № 12115, продолжает и развивает исследование, изложенное в статье «Многообразии форм карнавального гротеска (на материале восточнославянского и японского искусства)» (в печати); теоретические аспекты рассматриваемой проблемы более подробно изложены в указанной статье. Сердечно благодарю С. Мурата, Ё. Охира, Т. Сато за разнообразную помощь в работе над материалом и высказанные ценные наблюдения.

1987: 499). Автор обратил внимание на освобождающую силу народного смеха, полагая, что смех привлекал Бахтина потому, что это — мир свободы. Вывод японского исследователя таков: невидимым соперником гротескного реализма был соцреализм (Kuвано 1987: 226). Автор соотнес гротескный реализм Бахтина с монтажом: через диалог и столкновения он стремился к созиданию и изменениям. В гротеске соединены разные социально-исторические ценности, в их диалоге и споре рождаются новые возможности. Характеризуя концепции Бахтина, Кувано отметил такие проявления народного гротеска и карнавальности, как безумие, маска, кукла, черт (Kuвано 1987: 217–218, 230–231).

### **О сравнительном изучении восточнославянских и японских форм карнавальности и гротеска**

Несмотря на имеющиеся исследования, проблема сравнительного изучения разновидностей и форм карнавального гротеска, их взаимовлияния на разных этапах литературного и культурного процесса остается открытой. В этой связи важной задачей представляется выявление и характеристика каждой из форм карнавального гротеска, от древних времен до наших дней, обнаружение генетических, контактных, типологических взаимосвязей между проявлениями карнавального гротеска в различных культурах: западных и восточных, в частности, славянских и японской.

Этнические культуры японского и восточнославянских народов (русских, украинцев, белорусов) — самобытны и отдалены территориально. Только в конце XIX — начале XX вв. произошла встреча и знакомство восточнославянских и японской культуры, а с начала XX в. наблюдаются и прямые взаимные влияния.

В науке уже появились первые попытки осмысления и компаративного анализа некоторых этнокультурных сближений японцев и восточных славян, например, элементов традиционных календарных праздников японцев и украинцев (Умебаяси 2012).

Стимулом к исследованию различных национальных смеховых литератур и культур послужила книга Бахтина «Творчество Франсуа Рабле». Благодаря ей были отмечены многочисленные параллели между русскими, украинскими и другими национальными ярмарочными увеселениями, празднествами и западноевропейскими карнавалами (в работах П. Богатырёва, Д. Лихачева и других). Любопытно сопоставить также гротескно-карнавальные формы Запада и Востока, в частности, восточнославянские и японские, обнаруживающие некоторую типологическую общность, несмотря на то, что до конца XIX — начала XX вв. между ними не существовало прямых связей. Только в начале XX в. благодаря знакомству с японской гравюрой, литературой, театром в славянских странах активизировалось влияние японской культуры на исконные, национальные традиции. Подобные процессы произошли и в японской культуре благодаря знакомству с творениями Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова. Гротескно-смеховой мир Гоголя оказал влияние на твор-

ческую манеру и тематику произведений Рюноске Акутагавы, Уно Кодзи, Кобо Абэ, Сугиуры Мипэя и других.

Новейшая литература и искусство восточных славян демонстрируют благотворное влияние японских традиций. Они воспринимают основные художественные принципы японского искусства: благородную простоту, сдержанность, гармонию, целесообразность, лаконизм, строгую красоту. Но в японской культуре колоритно представлены не только «центр», но и «периферия», не только классический канон, лаконичная простота, сдержанность, но и гротескные традиции, в том числе карнавально-гротескные.

Рассмотрим важнейшие формы карнавальности и гротеска, специфику их художественной репрезентации на примере японской и восточнославянских культур и литератур.

### **Карнавально-гротескное изображение народно-праздничной и ярмарочной жизни, образы демонических и балаганных персонажей, шутов, дураков, трикстеров и т. п.**

Праздники — одни из самых важных событий религиозного и народного календаря, сакральное время, противопоставленное повседневному, «профанному» времени будней (Петрухин 1995: 322). Будучи религиозным по составу и содержанию праздников, народный календарь сохраняет языческое или мифологическое понимание многих из них. Так, названия восточнославянских праздников иногда включают эпитеты, не имеющие общего с их христианским содержанием. Праздничные дни могут быть «святыми, светлыми, чистыми, благими», но и «злыми, погаными, вредными, некрещеными, страшными, тяжелыми, кривыми», куцыми, хромыми, безумными, гнилыми, глухими. Праздники и праздничные периоды бывают также, согласно славянской народной терминологии, волчьими, лисьими, медвежьими, лошадиными, песьими, змеиными, птичьими, куриными, гусиными, мышинными и др. (Петрухин 1995: 323).

В языческой картине мира праздник воспринимался как опасный для людей разрыв границы между потусторонним и посюсторонним миром. Особая насыщенность рождественских Святков магическими обрядами и обычаями объясняется тем, что Святки приходились на момент зимнего солнцестояния и осмыслились как пограничный период между старым и новым годом, а также представлениями о приходе в 1-й день Святков (в Рождественский Сочельник, 24 декабря / 6 января по новому стилю) на землю с того света душ умерших и о разгуле нечистой силы с Рождества до Крещения (6 / 19 января). По представлениям славян, души их предков посещают в эти дни свои дома. Радуюсь рождению Сына, Бог выпускает из «иного мира» покойников и нечистую силу «гулять по белу свету». Этим объясняется народная терминология Святков, называемых «страшными вечерами», кривыми, погаными, нечистыми днями, «волчьими праздниками».

Приход персонажей загробного мира инсценировали святочные ряженые, среди которых наиболее популярными у славян были фигуры (маски) страши-

лиц, оборотней, стариков, кудесников, кикимор, покойников; в Вологодском крае их называли «страшные наряжонки». Как священные гости, посланники с неба воспринимались и участники святочных колядных обходов: Коляда осмыслялась как персонификация Рождества (Петрухин 1995: 351–352). Ряжение в звериные маски и вывернутые наизнанку кожухи происходило два раза в год — на зимние Святки и на Масленицу. Украинские святочные традиции отражены в повести Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством».

В Украине последним днем в году считался старинный земледельческий праздник Маланки (Прп. Мелани; 31 декабря / 13 января, ныне — старый Новый год); во многих регионах России он издавна известен как Авсень, встречается этот обряд и в Беларуси. Празднование «щедрого вечера» сопровождалось народным карнавалом с переодеванием и масками. В центре такого действия была Маланка — переодетый в женский костюм парень. Маланку сопровождали другие ряженые: карнавально-гротескные фигуры деда, заигрывающего с Маланкой, козы, медведя, цыгана, врача, казака, еврея и др. В сопровождении музыкантов ряженые с Маланкой обходили село, исполняя шуточные песни-щедрилки. В Красноиольске на Буковине в первоизданном виде сохранились древние традиции карнавала: ежегодно в праздник Маланки ряженые в демонических масках и костюмах проводят карнавальное шествие с соблюдением всей обрядности (см. украинский документальный фильм «Красна Маланка», 2013, режиссер Д. Сухолиткий-Собчук).

Первым днем Нового года был в старину праздник Св. Василия (1/14 января). Основное обрядовое действие — «засевание» дома зерном ржи, овса, ячменя, гречихи и др. На Святого Василия ряженые ходили, как и на Маланку, только к этой ватаге добавлялся еще и Васыль — переодетая в мужчину девушка. Заходя в дом, ряженые устраивали шуточные представления: окропляли всех водой, разрисовывали печь, мазали глиной домашнюю утварь, ссорились и мирились между собой. Хозяйева, радуясь приходу ряженых, удовлетворяли их требования, поскольку верили, что этим гарантируют себе богатый урожай и достаток.

В Японии, как и у славян, отмечают много праздников. В японском календаре на каждый день приходится какое-нибудь торжество: общенациональный фестиваль, местный городской праздник, земледельческий ритуал, храмовый праздник или ярмарка (Маркарьян 1990: 3). Японские карнавалы-мацури в конце XVI в. начали выходить за рамки религиозных церемоний, храмов на улицы, превратились в сайрэй (праздники-развлечения); народ стал их активным участником. С выходом праздника за стены храмов появились обычаи устройства торжественных костюмированных уличных процессий со священными паланкинами-микоси, платформами-колесницами. Составной частью традиционных праздников служат театрализованные представления, музыка, песни, танцы, шествия, игры, соревнования, веселые пирушки (Маркарьян 1990: 19). Для изображения божеств и демонов широко используются маски, раскрашенные лица, необычные, экстравагантные костюмы.

С VII–VIII вв. одним из древних театрализованных представлений при храмах являются синтоистские мистерии кагура; в модифицированном виде они сохранились и сегодня. Древнее их название — камиасоби, «игры богов», восходящие к древнему ритуалу. Важные их участники — демоны, исполняющие дикую пляску в масках и костюмах. Разновидностью кагура стали танцы дэнгаку — пляски на полях, возникшие из шуточного действия, предваряющего высадку рисовой рассады. Дэнгаку одори — сельские пляски — весьма разнообразны и сопровождаются большим шумом. Танцы бога Хатимана, лошадей, быков, льва, воробья, веселое представление кузнецов создают праздничное настроение. В древней легенде в честь Духа Горы из «Хитати Фудоки» находим беглое описание подобного праздника (Иофан 1974: 45). Славянскими аналогами сельскохозяйственных праздников карнавального типа, с гротескной образностью и ряжением, являются святочные и масленичные традиции, хороводы, игры, шествия ряженых на русальской неделе, на Ивана Купала и др.

Японский популярный праздник Сэцубун (3–4 февраля) символизирует Новый год — приход весны по старому календарю. Изгнание демонов (они-ярай) и разбрасывание бобов напоминает славянские святочные традиции засеивания в первый день старого Нового года (на Св. Василия) и ряжение в демонические фигуры страшилищ на праздник Маланки и Василия, на Святки, Масленицу и некоторые другие праздники, за чем следовал обряд изгнания нечистой силы, избавления от нее. Сэцубун широко освещен в произведениях средневековья «Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу, «Адзума кагами», «Тююки», «Макура-но соси» Сэй Сёнагон.

Писатели XX в. тоже неоднократно обращались к традиционной карнавально-гротескной образности. Один из примеров — поэма В. Хлебникова «Поэт», написанная на тему карнавала и в первоначальной редакции озаглавленная «Карнавал». В ней изображен «праздник масленицы вечной»: шумная пляска, «бурные песни», «беззаветное веселье» ряженых, проделки шутовских персонажей: паяца, цыгана, старика, ведьмы, чертей, кривляк, шалуний, святочного дурака, шутов. Образ беззаботного буяна-смеха «с осьминогом на груди» (Хлебников 1987: 263–267) навеян восточной (японской?) традицией.

Гротескные образы «заупокойного карнавала» (Кузмин 1994: 675), «бала Смерти», «пирушки», «попойки» в «харчевне веселых мертвецов-трупов с волюшкой в зубах» и «веселого пира освобожденных» мертвецов в пьесе Хлебникова «Ошибка Смерти» вызывают некоторые ассоциации с жизнью артистических кругов России начала XX в., перекликаясь с образами «пляшущей смерти» Бахтина и танцующих старушек Гоголя («на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы»), характерными для карнавально-гротескной культуры (Бахтин 1990: 528).

В Японии тоже известны произведения искусства на тему «пляски смерти» (гайкоцу но сэйкацудзу), например, многочисленные гравюры Каванабэ Кёсай (XIX в.), автора адских, демонических свитков (хякки яко, кадан нихэн, хякки гадан, ёукайдзу), призраков (юурэйдзу), оборотней и др. Так, «Хякки

яко» Каванабэ («Ночное шествие сотни демонов» или «Парад призраков»), согласно японскому поверью, связано с представлениями о чертах, духах и демонах-ёкай, которые ежегодно проходят летними ночами (особенно в августе) по улицам поселений.

Предпраздничная суэта начинается с ярмарок или базаров, например, предновогодних. Базары, устраиваемые для покупки украшений, одежды, пищи, для веселого времяпрепровождения, встают с листов гравюр мастеров жанровой живописи укиё-э и страниц новелл XVII в. Ихара Сайкаку. На ярмарке можно увидеть традиционных карнавальных персонажей, зазывающих на свои аттракционы. Ю. Юркун изобразил русскую ярмарку и характерных ярмарочных карнавально-гротескных героев в повести «Петрушка», Гоголь передал дух украинской ярмарки в повести «Сорочинская ярмарка».

Музыкантов, танцоров, скоморохов, шутов, слуг изображали в Японии с глубокой древности, например, в виде древних фигурок-ханива. Некоторые изображения обладают чрезмерной выразительностью образа, граничащей с гротеском (Иофан 1974: 76).

#### **Эксцентричность карнавальных костюмов и масок, мотив переодевания, ряжения, смены масок**

Переодевание, ряжение в костюмы демонов, животных, известных лиц или лиц противоположного пола, ношение эксцентричных костюмов широко используется во время праздников, карнавалов, в том числе во время празднования мацури. Переодевание в костюмы и маски демонов является традиционным для японских праздников Сэцубун, Намахагэ и других, а также для театральных представлений. Так, в старинном фарсовом театре Кёгэн («безумные слова») популярны маски, передающие шутовское выражение: буаку (демоническая), одзи (распутный старик), кэнтоку, чаще используемая для ролей животных — духа лошади, коровы, краба, собаки. Все маски Кёгэн — комедийно-гротесковые, они изображают богов, демонов, безобразных людей (стариков, старух), животных (лису-кицунэ, обезьяну-сару, насекомых и др.); использовались как средство обмана и для гиперболизации черт персонажей (Савельев 2009: 89–90). В старинном масочном танцевальном театре Бугаку гротескны маски и танцы котокураку («добродетельных варваров»), насори (дракона), рёо (сказочного животного с драконом), коробасэ (журавля) и многих других зооморфных божеств и героев. В древнейшем масочном японском ритуальном театре-процессии Гигаку сохранились гротескные маски богов-хранителей врат Конго и Рикиси, маска курона («черного человека из южных стран»), сиси (храмового льва) и др. В театре Но представлены маски зооморфных демонических существ (буддийских демонов кидзин, синтоистского божества-полуобезьяны сарутахико, тэнгу кибабэсими и обэсими, бога-дракона курохигэ, злобного демона момидзи-они, демона Тайко ондэко, бога грома икадзути, духа льва Дзиси кодзиси, сисигути, ситами и др.), трагические маски страдающих или свирепых, злобных антропоморфных духов (кобэсими — лю-

тых божеств ада, ямаубы — горной ведьмы, оакудзё — старика, ханья — мстительного духа в женском обличье, наманари — звереющей, мстящей жены), комические маски (хёттоко — мужчины с искаженным в веселой гримасе лицом) и т. д. У Р. Акутагавы есть одноименный рассказ «Маска хёттоко». Роман «Чужое лицо» К. Абэ повествует о раздвоении личности героя на «я» и «маска».

Тема маски плодотворна и в западном, и в славянском искусстве. Японский театр масок, в частности, театр Но, оказал большое влияние на европейскую и американскую драматургию XX в. Особый интерес к японскому театру масок обнаружили В. Мейерхольд и С. Эйзенштейн, который много работал над теоретическими «вопросами, связанными с пониманием маски в искусстве и с анализом тех противопоставлений (как мужской — женский), для карнавального переворачивания которых маски используются» (Иванов 2007: 344). Маски надевали и древние славяне, например, в церковной мистериальной сцене «Пещное действо», которую реконструировал Эйзенштейн в сцене пира опричников в фильме «Иван Грозный».

Ряжение, эксцентричные костюмы, маски характерны и для славянских карнавальных новогодних процессов, масленичных праздников, комических традиций украинских свадеб (на второй или третий день). Об обычае надевать «личины» и «скураты» упоминали древние славянские памятники начиная с XII в. В них осуждались язычники, участвующие в игрищах с «дьявольскими обличьями», с косматыми козыми «харями». В буковинском Красноильске сохранилась древняя традиция: на праздник Маланки (13–14 января) ряженные водят по улицам огромных соломенных медведей — крестообразных, округлых, в форме сердца. Любопытное совпадение: в те же новогодние дни (14–15 января) на севере Японии соблюдают подобный обряд с ряженными демонами-ками Намахагэ, в соломенных костюмах и масках.

Традицию перевоплощения, смены масок отражают юмористические рисунки и карикатуры в жанре кёга («безумные картинки»), в которых люди, животные, демоны изображены в смешном, карнавально-гротескном виде. К примеру, «Тёдзюгига» или «Тодзю дзимбуцу гига» («Веселые картинки из жизни животных» или «Резвящиеся животные и люди», «Карикатура птиц и зверей») — японские комические и сатирические живописные свитки XII–XIII вв., где представлены животные, занятые человеческими делами, подражающие людям; некоторые из зверей (обезьяны, лягушки, кролики, лисы) переодеты в людей, в сословных костюмах, обуви, головных уборах. В украинских и русских лубочных картинках также встречались животные в сословной одежде людей, к примеру, «Медведь с козой прохладается» (XVIII в.). В народных сказках, славянских и японских, в облике животных часто высмеиваются человеческие пороки. В русской сатирической «Повести о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове» (конец XVI — нач. XVII вв.) пародируется судопроизводство. Персонажи повести — Ерш, Лещ, Головлёв, Белуга, Осетр, Сом и др.; комический эффект создаёт сочетание социальной характеристики и рыбьих признаков. Этот приём использовал М. Салтыков-Щедрин: мотивы повести о Ерше замет-

ны в сатирических сказках «Премудрый пескарь», «Карась-идеалист», «Бедный волк», «Коняга» и др. Подобные мотивы можно обнаружить и в некоторых гравюрах Каванабэ Кёсай с участием животных: «Возмездие — животные против человека», «Возмездие — мыши против кота» и др.

Таким образом, в народных славянских и японских обрядах, а также в художественном творчестве ряженные чаще всего изображали: 1) люди — животных (козу, коня, медведя, быка, барана, волка, собаку, журавля, гуся, курицу, петуха, аиста и др.), животные — людей; мужчины — женщин, а женщины — мужчин; 2) персонажей потустороннего мира (смерть, покойников, стариков, страшилищ и др.) или нечистой силы (черта, ведьму, русалку, демона), 3) святых (Маланку, Василия, Варвару, Николая, ангелов), в Японии — божеств-ками, 4) «чужих», представителей других этнических, социальных, профессиональных групп (иностранцев: немцев, голландцев, арапов, цыган, евреев, солдат, барина, нищего, странника и т. п.). Образы «чужих» встречаются и в японских масках туземцев, а также в литературе, живописи. На одной из японских гравюр, изображающей карнавальное шествие, можно увидеть ряженого в костюме голландца.

#### Карнавально-гротескная концепция тела. «Веселая чертовщина»

Карнавально-гротескная концепция тела в искусстве и мифологии как славянских народов, так и японцев имеет разнообразные проявления: преувеличения, искажения, метаморфозы, зооморфные, устрашающие, фитоморфные образы.

Характерен миф о происхождении главных синтоистских божеств. Божественный родитель Идзанаги порождает богиню Солнца Аматэрасу из своего левого глаза, богиню Луны Цукиёми — из правого, бога Земли Сусаноо — из носа. Сусаноо предстает божеством с головой быка — в связи с земледельческим культом. Согласно японской мифологии, отраженной в «Кодзики», возникновение сельскохозяйственного производства связано с богиней плодородия Охогэцу-химэ. Эта богиня была убита богом Сусаноо, и из ее головы выполз шелковичный червь, из глаз посыпались рисовые зерна, из ушей — просо, из носа — красные бобы, из живота — пшеница и соевые бобы. В сказке об «украинском Геркулесе» Котигорошке говорится о чудесном рождении героя после того, как его мать проглотила горошину.

В японской средневековой литературе существуют комические рассказы о монахе с огромным гротескным носом, а также сказки о тэнгу (духе гор и лесов, летающей «небесной собаке» с птичьей головой, крыльями, клювом или с огромным носом) и о ямабуси тэнгу (отшельниках). В «Нихон сёки» («Анналах Японии», 720 г.) описан Сарутахико («человек-обезьяна»), предок демона тэнгу, ростом более двух метров, с носом длиной около метра. В театре Бугаку исполняют котокураку — «танец добродетельных варваров», маски которых имеют огромные носы, укрепленные на шнурах; во время танца носы варваров раскачиваются из стороны в сторону, создавая гротескный эффект.

Р. Акутагава написал рассказ «Нос» под влиянием средневекового рассказа XIII в. из сборника «Удзи сюи моногатари»; предполагается здесь и некоторое воздействие одноименной повести Н. Гоголя.

У восточных славян также популярны были комические персонажи кукольного театра с огромными носами, шуты и остряки вроде русского Петрушки; подобный персонаж описан в рассказе Ю. Юркуна «Петрушка». В старину у славян в простонародье очень распространены были комичные лубочные картинки с текстами, некоторые из них могли стать источниками гоголевской повести «Нос»: «Похождение о носе и сильном морозе», «Фарнос музыкант», «Точильщик носов», «Нос, привезенный Наполеоном с собою из России в Париж» (XVIII–XIX вв.) (Плетнева 2003). Маски украинских Святок и рождественского вертепа XVII–XX вв. тоже были достаточно гротескны, многие из них обладали огромными носами. «Нос в потолок врос» и у сказочной Бабы Яги восточно-славянского фольклора. Карнавально-гротескные персонажи славянских сказок и других фольклорных жанров прочно вошли в литературу и искусство; достаточно вспомнить «веселую чертовщину» Н. Гоголя и М. Булгакова, а также гоголевских страшилищ, таких как Вий.

Внешность традиционных мифологических и фольклорных персонажей, таких как черти, чудовища, духи, привидения, ведьмы, водяные и т. п., в целом достаточно гротескна. Подобные славянские и японские персонажи имеют типологические сходства. Например, ямауба («горная ведьма») — чудовищное существо, ёкай (монстр) из демонического пантеона японской мифологии. Как и в славянском фольклоре, ямауба выглядит как страшная, уродливая старуха с неухоженными длинными, седыми волосами. Часто изображается в грязной и рваной одежде. Огромный рот ведьмы растянут на всё лицо; согласно некоторым описаниям, у неё два рта. Как и европейские ведьмы, ямауба способна менять свою внешность, что помогает ей заманивать к себе доверчивых людей. Различных демонических существ, в том числе ямаубу и изгнание демонов во время Сэцубуна можно увидеть на известных гравюрах, например, Хокусая. Персонажей с огромными носами, головами, руками, ногами изображал и Каванабэ Кёсай.

В живописи укиё-э есть жанр ёкай-э (бакэмоно-э, юрэй-э) — картины с изображением монстров, духов, привидений, а также портреты актеров Но и Кабуки в ролях сверхъестественных существ. Один из старейших образцов ёкай-э — свиток «Хякки яко» XVI в. из Дайтокудзи в Киото. Изображения нечистой силы часто встречаются в иллюстрированных книгах (саси-э); ведущим мастером этого жанра был Торияма Сэкиэн (XVIII в.), создатель первой энциклопедии фантастических существ. Гравюры ёкай-э создавали мастера XVIII–XIX вв. Судзуки Харунобу, Китагава Утамаро, Кацусика Хокусай, Утагава Кунисэи, Кэйсай Эйсэн, Ёситоси Цукиока.

В гравюре укиё-э в середине XIX в. был популярен жанр ёсэ-э или кавари-э («собранные картинки», коллажи) — шуточные изображения человеческих лиц, тел, животных, составленных из разных предметов; например, «Сбор-

ная голова», «Старая молодка», «Люди стали человеком» Утагава Куниёси. В европейской поэзии известен аналогичный поэтический прием: канцона об идеальной «составной даме» трубадура XII в. Б. де Борна (в которой воспета красавица, составленная из лучших качеств известных поэту женщин) послужила примером для поэтов последующих эпох. Гоголь ввел этот прием в пьесу «Женитьба», в рассуждение невесты Агафьи Тихоновны: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась. А теперь поди подумай!» (Гоголь 1949: 37).

### Метаморфозы, динамичные, изменчивые («протеичные»), обновляющиеся формы

В качестве примера назову оборотничество сказочных и легендарных героев (богатыря Вольги Волхва, атамана Ивана Сирка, Марьи-Царевны, Царевны Лягушки, кичунэ, тануки, нэко и др.), ведьм (ямаубы) и другой нечистой силы в фольклорных жанрах, в творениях Гоголя, Булгакова, Кузмина («Римские чудеса») и др.; вращающиеся домики Бабы Яги (на курьих ножках); превращения людей в произведениях М. Кузмина («Лесок»), А. Введенского, Д. Хармса, К. Абэ («Волшебный мел», «Наводнение», «Красный кокон») и т. д.

### Логика «обратности», «мир наоборот»

В конце XIX в., путешествуя по Японии, Е. Булгакова отметила среди выступающих на празднике «танцора, который становится на руки и ухмыляется своею искусственной рожой, помещенной между жестикулирующими вместо рук ногами» (Маркарьян 1990: 29), т. е. танцующего в перевернутом виде. Такого танцора можно встретить на мацури и сегодня. В перевернутом виде выполняют акробатические трюки на шестах и современные японские пожарные на своих фестивалях.

Сюжеты многих пьес театра Кёген основаны на мотиве «переворачивания иерархии», когда социально слабый человек (слуга или женщина) одурачивает мужчин, обладающих властью. По мнению Масао Ямагути, в театре Кёген часто меняются позиции хозяина и шута (Тароо-кадзя). В пьесах Цуруя Намбоку описаны два полюса в их крайних проявлениях: принцесса пользуется языком и придворных дам, и куртизанок. Смена ролей, перевёртыш, полифоническое ощущение — это признаки карнавала (Yamaguchi 1989: 240, 241). Подобную карнавальность отметим в сказках, в советской сатире и комической литературе 1920-х гг. (у С. Заяицкого и др.).

Шутливая разновидность укиё-э — дзёгэ-э («двойственные картины», XIX в.), тип гравюр-перевертышей, в которых изображение меняется в зависимости от точки осмотра. Известные боги, демоны, исторические деятели представлены здесь сатирически. Так, на гравюре Куниёси Утагава при повороте на 180° Дарума, олицетворяющий Бодхидхарму, превращается в свою

противоположность злодея Гэдо. Принципу картин-перевертышей следует сюжет рассказа для детей «Загадочный случай» Хармса, о перевернутом портрете Карла Ивановича Шустерлинга, превращенном в страшного и странного бородатого старика «в дурацкой шапочке».

В японских гравюрах известны также комические сюжеты, основанные на переворачивании отношений, смене ролей на противоположные: «Возмездие — животные против человека», «Возмездие — мыши против кота» Каванабэ. Эта же тема встречается в русском лубке «Мыши кота погребают».

В мифологии айнов Вяч. Иванов отметил представление об осуществившихся ранее и ожидаемых в будущем инверсиях основных соотношений между членами полярных бинарных оппозиций (мужской — женский, горы — море и т. д.). Согласно мифологии айнов, «в начале мира явления были обратными тому, что известно теперь»: айны были маленького роста, мужчинам были свойственны женские физиологические циклы, местоположение моря и гор было взаимно перевернутым. «Божества сообщили айнам через посредство шаманов, что в конце света положение вещей будет перевернуто еще раз» (Иванов 2009: 140). Инверсия двоичного противопоставления мужской — женский, существенная для космогонических и эсхатологических схем айнской мифологии, важна и для многих карнавальных ритуалов переворачивания социального положения. Так, для участников карнавала характерно надевание масок противоположного пола (Иванов 2009: 140). Это встречается и в Японии, и у славянских народов (например, в праздники Маланки и Василия). Более того, согласно ритуальному сценарию, костюмированный парень-«Маланка», комедийно пародируя женские занятия, делает все наоборот: подметает мусор под стол; застилая кровать, разбрасывает подушки и переворачивает одеяло; мажет глиной скамьи, а мокрой тряпкой обмывает печь и т. д. (Войтович 2012: 296).

До эпохи Токугавы в Японии долгие годы шли гражданские войны, совершались перевороты. Тогда возник термин Гэкоку-дзё — «Низ возьмет Верх» (ср. слова из «Евангелия от Матфея»: «Так будут последние первыми, и первые последними»). В эпоху Эдо во время народных стихийных восстаний, в знак протеста против власти Сегуната люди танцевали на площади и пели песню «Эй-Джанайка», название которой можно интерпретировать как «Все хорошо» или «Все равно», «Все к черту». Режиссер Имамура Сёхэй снял об этом художественный фильм «Эй-Джанайка» (1981).

### Игровая природа творчества

В XIX в. в Японии получили широкое развитие асоби-э («шуточные картины») — юмористические жанровые разновидности гравюры укиё-э: кавари-э («составная картина»), дзёгэ-э («картина-перевертыш»), модзи-э («картина письма», в которых частью изобразительного мотива являются японские иероглифы), кагэ-э («теневые картинки» с двойным изображением: реальным и отраженным сквозь перегородку тенью), гига («сатирическая живопись»,

выполненная упрощенно, в шутку, как наброски и «каракули»), в творчестве таких мастеров, как Кацухика Хокусай, Андо Хиросигэ, Ёсифудзи и Куниёси Утагава, хотя отдельные примеры асоби-э встречались на протяжении всего периода Эдо. Асоби-э представляет собой «весь набор интеллектуальных игр (ребусов, загадок, смысловых ассоциаций)», основанных на фантазии, творческом воображении, юморе, вызывающих у зрителя смех, удивление, восхищение (Савельев 2009: 16). На игре слов и каламбурах основаны также сюжеты гравюр дзигути-э. К примеру, знаменитая гравюра Куниёси Утагава «Коты, представляющие “Пятьдесят три станции Токайдо”», где изображены 55 кошачьих миниатюр; каждое действие котов перекликается с названием одной из станций главной дороги страны.

Юмористическая, сатирическая, гротескная гравюра как вид народного творчества в Украине (в Киево-Печерском монастыре) и в России существовала с XVI в. в виде лубочных картинок («фряжских листов») с их лаконизмом, простотой техники, грубоватым штрихом, яркой условной расцветкой, нарушениями масштаба, фантастическими ситуациями, с пояснительными надписями и повествованием; в XVII в. появились также карикатуры. В старину были известны такие типы лубочных картинок: декоративные, календари, азбуки, астрономические, исторические, сказочные, праздничные, военные, духовно-религиозные, философские, юридические, потешные (балагурники) и др. Примеры таких гротескных лубков: «Мыши кота погребают», «Медведь с козю прохладается», «Шут Фарнос верхом на свинье» (XVIII в.).

Приметой карнавальности литературных текстов игровой природы является также криптографический карнавал, обнаруженный в русской литературе XX в. в поэзии, прозе, драматургии М. Кузмина, А. Белого, В. Хлебникова, К. Вагинова, А. Введенского, Д. Хармса, А. Платонова и др. (Шатова 2012; 2013а; 2013б); в современной украинской литературе — в поэзии С. Жадана). Аналогичный образец из японской литературы карнавально-гротескной традиции — псевдоним писателя, созданный как анаграмма имени его литературного кумира: ЭДОГАВА РАМПО — ЭДГАР АЛЛАН ПО или ЭДГАР ПО.

### Заключение

Рассмотрение многих художественных произведений и обрядов от древности до наших дней позволило выявить некоторые типологические сходства и взаимные влияния карнавально-гротескных традиций в русской, украинской и японской литературах и культурах. Несмотря на значительные различия в культуре и искусстве Запада и Востока, охарактеризованные формы карнавального гротеска японцев, украинцев, россиян обнаруживают типологическое сходство. Немногочисленные прямые влияния обусловлены известностью в Японии творчества Гоголя, Достоевского, Бахтина, Булгакова и популярностью в Украине и России японского театра, гравюры, литературы.

Карнавальный гротеск широко представлен в художественном творчестве представителей различных эпох, направлений, течений, жанров. Средства соз-

дания карнавально-гротескных структур — самые разнообразные: алогизм, контраст, гипербола, литота, искажение, сочетание несочетаемого, парадокс, пародия, анаграмма, криптограмма и др. Карнавальный гротеск используется с целью воссоздания атмосферы карнавала, для сатирического, иронического, игрового изображения. Отметим полифункциональность понятия: карнавальный гротеск отражает смеховой аспект мира, мечту художника о гармонии и освобождении мира и человека, либо дисгармонию (алогизм, абсурд, деструкцию) жизни, оставаясь при этом амбивалентным.

По своей роли в структуре текста гротеск может быть доминантой стиля (как у Гоголя, Вагинова, Введенского, Хармса, Булгакова, Куниёси Утагава, Каванабэ Кёсай) либо периферийным компонентом, проявляясь на отдельных текстовых уровнях. Гротеск может организовывать весь художественный мир произведения, всю его композиционную структуру или же проявляться в виде отдельных образов и мотивов.

Разные формы карнавальности и гротеска обнаруживают типологическую общность, открытость, стремление к художественному синтезу достижений различных культур и эпох, что ярко проявляется в произведениях смеховой природы, в античном, средневековом, ренессансном, романтическом, модернистском, авангардном, постмодернистском искусстве.

### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Советская Россия.
- Бахтин М. М. 1990. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Худож. лит. С. 526–536.
- Войтович В. М. 2012. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
- Гоголь Н. В. 1949. Женитьба: Совершенно невероятное событие в двух действиях // Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 5*. М.-Л.: Изд-во АН СССР. С. 5–61.
- Иванов Вяч. Вс. 2007. Маска как элемент культуры // Иванов Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянской культуры. С. 333–344.
- Иванов Вяч. Вс. 2009. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 6. История науки. Недавнее прошлое (XX век). М.: Знак.
- Иофан Н. А. 1974. *Культура древней Японии*. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука».
- Кожин В. В. 1996. Ответы на анкету журнала ДКХ // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*, № 4. С. 20.
- Кувано Т. 2002. Восприятие Бахтина в Японии // *Михаил Бахтин: Pro et Contra*. Антология. Т. II. СПб.: РХГИ. С. 493–501.
- Кузмин М. А. 1994. Из записок Тивуртия Пенцля // Кузмин М. А. *Подземные ручьи: Романы, повести, рассказы*. СПб.: Северо-Запад. С. 673–683.

- Маркарьян С. Б., Молодякова Э. В. 1990. *Праздники в Японии: обычаи, обряды, социальные функции*. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы.
- Мелетинский Е. М. 1996. Ответы на анкету журнала ДКХ // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*, № 4. С. 32.
- Петрухин В. Я., Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н. Толстая С. М. 1995. *Славянская мифология: Энциклопедический словарь*. М.: Эллис Лак.
- Плетнева А. 2003. Повесть Н. В. Гоголя «Нос» и лубочная традиция // *Новое литературное обозрение*, № 3 (61). С. 152–163.
- Савельев А. (сост.) 2009. *Искусство Японии (Иллюстрированная энциклопедия)*. СПб.: СЗКЭО «Кристалл».
- Умебаяси М. 2012. Подібні риси в календарних святах українців та японців // Умебаясі, М. *Календарні звичаї та обряди японців*. Київ: ВД «Стилос». С. 191–211.
- Хармс Д. И. 2003. *Малое собрание сочинений*. СПб.: Азбука-классика.
- Хлебников В. В. 1987. *Творения*. М.: Советский писатель.
- Шатова И. Н. 2012. *Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса: Исследования и разборы*. Запорожье: КПУ.
- Шатова И. Н. 2013а. Звукопись и анаграмматизм в художественном мире Андрея Платонова: метаморфозы рецепции // *Russian Literature*, Vol. 73, No. 1–2. Pp. 255–283.
- Шатова И. Н. 2013б. К вопросу о метафизике предметности в поэтике Александра Введенского // Фиртич Н. Г. (ред.). *Вещь: метафизика предмета в искусстве*. СПб.: Аполлон. С. 182–216.
- Fuji S. 1990. Bafuchin to nihon-bungaku, nihon-bungakuto Bafuchin // *Gendai-shisou*, № 2. Tokyo: Seido-sha. Pp. 90–100.
- Kuwano T. 1987. Bakhtin: *Taiwa to kaihou no warai*. Tokyo: Iwanami-shoten.
- Ooe K. 1994. *Shoosetsu-no houhou*. Tokyo: Iwanami-shoten.
- Yamaguchi M. and others. 1989. *Koten-no-shigaku: Yamaguchi Masao koku bungaku taid-anshuu*. Tokyo: Jimbunshoin.

SOOHWAN KIM

## THE KOREAN WAVE (*HALLYU*) FROM THE CULTURAL SEMIOTIC PERSPECTIVE: CULTURAL TRANSLATION AND KOREAN POPULAR CULTURE

### 1. GLOBALIZATION AND CULTURAL TRANSFORMATION: THE KOREAN WAVE AND CULTURAL TRANSLATION

The worldwide trend (globalization) whose main point is global capitalization has made possible the borderless and unlimited movement and communication of capital, information, and human power across the boundaries of single (ethnic) cultures. Moreover, by creating a situation of the so-called “world without an outside” (Negri and Hardt 2001; Wallerstein 2004), it has erased the fundamental boundary separating the inside and the outside and brought about the reorganization of the countless boundaries that cut across internal space. In this process, the relationship and scheme between the center and the periphery, which have been commonly called the First World and the Third World, respectively, have diversified and, on the other hand, the Third World itself has come to generate internal differences within the periphery. The encounter between the local and the global, which in the past went through the buffer medium of the nation-state, has now come to assume the form of direct confrontation and, as a result, created various new forms of trans- and hybrid acculturation phenomena (Hall 1991).

The critique that the existing model of cultural communication is inappropriate for explaining such new patterns in cultural interaction has been raised for a long time. In particular, the paradigm of cultural imperialism, which understands cultural exchange between the First World and the Third World, or the center and the periphery, as a one-sided relationship of transplantation and reception, has been a major object of criticism. Critics have claimed that the cultural situation of the new century consists of a very complex and fragmented process that cannot be grasped solely through the existing center-periphery model and therefore must be understood as an order of decentralized cultural hybridity (Appadurai 1996; Bhabba 1994; Young 1995).

What has emerged as an alternative model in such a situation is the so-called hybridity thesis. Proposed mainly by postcolonial studies, the hybridity thesis understands the power relations between the center and the periphery not as one-sided transplantation and reception but as a complex process involving a kind of borrowing



and adaptation and focuses on the possibility of intermixture, modification, compromise, and creation that occur in the process.

As many have pointed out, the Korean Wave (or *Hallyu* in Korean) is one of the most noteworthy phenomena of cultural hybridity today, exhibiting the limitations of the existing model of cultural interaction. The Korean Wave refers to the “tendency to enjoy and consume South Korean pop culture in the forms of music, dramas, fashion, tourism, and film that is particularly prevalent among the people, most notably adolescents, of China, Japan, Taiwan, Hong Kong, and Vietnam” (Cho 2005). Begun around the mid-1990s, this phenomenon has gone beyond East Asia and spread throughout the world including Europe and the Americas, expanding in its influence. If the cultural contents of the Korean Wave were concentrated mainly on television dramas and movies up to 2007 (*Hallyu* 1.0), they have grown explosively since then, with a focus on music (K-pop) and online games (*Hallyu* 2.0), thanks to the development of new media technology such as Youtube and social network services (SNS).

The Korean Wave phenomenon has many implications for cultural studies at the current stage in largely three aspects. First, the Korean Wave is a case where a peripheral local culture has expanded throughout the globe, going beyond its geographical and ethnic boundaries. In other words, it is a case outside the general pattern of cultural diffusion (and, more broadly, modernity), which moves from the center to the periphery, and consequently entails the question of the factors that have made possible such expansion. The second thing that must be pointed out is that the contents of the Korean Wave have been created not from a local cultural tradition but based on an “imported” model, or a cultural model imported from the West. At least in the case of South Korean popular culture since the mid-20th century, the influence of the West (mainly the United States) has been overwhelming. Consequently, the Korean Wave phenomenon essentially is not a native one but must be seen as a case of “borrowing” and “adaptation.” On the other hand, third, the most noteworthy aspect is the pattern of particular “transformation” and “change” generated in the process of the change in the direction of and the expansion of cultural diffusion. Clearly, the Korean Wave is a phenomenon that has arisen in the process of receiving and indigenizing an imported foreign culture, or of compressively internalizing Western culture and “modifying” it in one’s own way. As a result, the specific patterns of various hybridity, negotiation, reinvention, and creation accompanying this process of modification are the most important elements, requiring careful attention. In other words, it is no exaggeration to say that the success or failure of the critical analysis of the cultural phenomenon of the Korean Wave lies in none other than an accurate understanding and value judgment of these patterns of modification.

Based on such awareness, this study will present, as a theoretical framework for analyzing the cultural phenomenon of the Korean Wave, a model of “cultural translation,” the theory of cultural interaction by the Russian cultural semiotician Yuri Lotman, to be precise. Originally begun to be used in anthropology during the 1950s–1960s, the term “cultural translation,” as is well known, has been effectively appropriated by approaches since the “linguistic turn,” namely semiotics, which uses the concept of “culture as a text.”

Understanding patterns of contact and interaction among heterogeneous cultures as a case of “translation” stemming from the encounter of disparate languages, this framework has several advantages. First, the framework of cultural translation can emphasize the tasks that individuals and groups must perform to domesticate what is heterogeneous and the strategies and tactics that are adopted in the process. Second, in relation to this, the roles and positions of certain types of mediating terms (“third space” or “in-between areas” in the hybridity theory) that the process of translation naturally presupposes can be naturally highlighted. Finally, this framework is useful in that it includes occasions for creativity generated by such in-between areas, or orientations toward a “new language.”

Known mainly as a methodology of the “typology of culture,” Lotman’s cultural semiotics semiotically inquired into the mechanism of cultural interaction even more in his later years. The mechanism of cultural translation that he presents will not only help to understand certain characteristic aspects of the cultural phenomenon of the Korean Wave but also provide implications for rethinking our basic perspectives and stances in approaching the problem of intercultural communication itself.

## 2. A BRIEF HISTORY OF THE KOREAN WAVE

As has been pointed out earlier, the Korean Wave developed in largely two stages. At the first stage (2007 and before), called *Hallyu* 1.0, the contents of the Korean Wave was concentrated mainly on TV dramas and film, out of which especially worthy of mention are two dramas emblematic of the Korean Wave: *Winter Sonata* and *Dae Jang Geum*. *Winter Sonata* is a drama that was broadcast and achieved a record success in Japan in the early 2000s. In particular, the enthusiasm for the actor who played the male protagonist (called *Yon-sama* (“Honorable Yon”) in Japanese) has even led to a kind of sociocultural phenomenon (“*Yon-sama* syndrome”) (nearly 50% of the people of Japan have watched the drama through rebroadcasts, and this nickname was even selected in Japan in 2005 as the “Word of the Year”). The influence of this drama has been considerable, from the cultural aspect of creating a positive image of (South) Korean men to the economic effect amounting to 2 trillion 300 billion won and, furthermore, the political aspect of mitigating the uncomfortable sentiments stemming from the prolonged historical relationship between Korea and Japan (there are even assessments that this drama played a greater role than did the joint hosting of the FIFA World Cup by South Korea and Japan in 2002). With the work playing the role of a kind of “catalyst,” interest in not only South Korean dramas but also the language and culture of (South) Korea in general increased (e. g., a noticeable growth in the number of tourists), and the Korean Wave started to transcend countries in East Asia and to expand to Central Asia and the Middle East.

On the other hand, if *Winter Sonata* represents the genre of South Korean melodrama, *Dae Jang Geum* is a drama that is representative of the genre of the so-called historical drama. Depicting the life of Jang-geum, a woman who lived in Korea in the 15th century, during the Joseon Dynasty (1392–1910), this work recounts the work, love, trials, and glory of the heroine, who is a cook in the royal kitchen in charge

of the monarch's meals and later becomes one of his physicians. Especially after its tremendous success in China, the drama created a sweeping sensation throughout Asia including India and the Middle East. What are especially noticeable are the local characteristics confirmed in this drama. While the work maintains "universal" elements such as diverse intrigues, romance between male and female characters, and a dénouement that rewards virtue and punishes vice — which were hallmarks of existing Korean Wave dramas as well — these elements simultaneously form a natural balance with "Korean locality" including the traditional royal court cuisine of Korea and traditional East Asian medicine.

In fact, this problem of locality, which is (considered to be) held by the contents of the Korean Wave, is the topic of heated debate. Most researchers point at the so-called "Asian values" as some of the keys to the success of the Korean Wave. According to them, Korean Wave dramas, which combine Western generic norms and Asian values such as familial love and filial piety, could be received comfortably in many countries in Asia by functioning as a certain type of "mediating forms" (or "adapted forms") that mitigate the "unfamiliarity" of the Western (Hollywood) model. In other words, they constitute "Hollywood with an Asian face." Here, also operating favorably is the factor that, unlike Japan, (South) Korea is free from the legacy of colonialism. That is, to numerous nations in Asia, which still harbor anti-Japanese sentiments, the contents of the Korean Wave could be consumed with relatively no emotional resistance (Jung 2009; Ryoo 2009). As will be mentioned again later, this problem of the traditional values of the contents of the Korean Wave should be seen not so much as an exceptional phenomenon unique to *Hallyu* but as a typical phenomenon that arises in the process of cultural interaction, the indigenization of foreign cultures in particular.

On the other hand, there also exist views on the contents of the Korean Wave from the opposite perspective. This "different" view takes note of the "statelessness," more precisely the "transnational" characteristics of *Hallyu* rather than its Asian values, or its local identity. According to this viewpoint, contrary to popular perception, the Korean Wave is by no means "(South) Korean" but, rather, is a multi-layered and multi-directional hybrid product that combines the local and the foreign on multiple levels.

This aspect is especially characteristic of the second stage of the Korean Wave (*Hallyu* 2.0), or the global distribution of the South Korean music industry, often dubbed "K-pop." The influence of K-pop, which consists mainly of music by idol boy (and girl) groups, has transcended Asia since the latter half of the 2000s and is spreading to Europe as well as the Americas. Surprisingly, its ripples can be confirmed in not only countries that engage in actual exchange with South Korea such as France, United Kingdom, and Italy but also those with little or no exchange such as Romania and Lithuania. In other words, the Korean wave is expanding not as an Asian wave but as a global wave, at whose center lies K-pop. Clearly involved in this success of K-pop are many other factors that cannot be explained solely with "Asian values." One can cite the active role played by "fan groups or fandom" that have independently developed abroad (Marinescu and Balica 2013) and the decisive role of "digital media," which have served as the basis of such a fandom (Youtube, SNS, etc.). In fact, the decisive difference between *Hallyu* 1.0 and 2.0 lies in not only changes in the genres (from TV

dramas and movies to music and games) but also differences in the media that "carry" them (from traditional methods in accordance with contracts between broadcasting stations to direct dissemination online).

### 3. LOTMAN'S THEORY OF CULTURAL INTERACTION: FROM INFLUENCE TO DIALOGUE

Prior to dealing with Lotman's concept of the concrete mechanisms of cultural interaction, I'd like to mention two remarkable characteristics of Lotman's view. The first is based on his insight to understand the self-generated development and external influence of a culture as two aspects of a single dynamic process that intersect each other. The insight into the deeply "entwined" nature of self-generated development and external influence in the actual history of culture directly relates to the reconsideration of the unilateralism in cultural exchange.

In actuality, this stems from his unique theoretical stance viewing culture as a type of "semiotic personality." According to him, every culture as "semiosphere" "has a 'semiotic personality' and combines within this property of personality both the empirically indisputable and intuitive manifestation of the concept and the difficulty of its formal definition" (Lotman 2005: 209). The inseparable entirety of the internal and external process is the distinct characteristic of both culture and a personality. For both there is an absolute need to make contact and interact with the external world, with the Other. This view is well displayed in the following quote illustrating his principal approach to the problem of cultural exchange:

The main concern for academics up to now has been the conditions that endow the *possibility* for a text to have influence over another. What draws our attention is something different: why and through what cultural conditions does an unfamiliar/alien/strange/foreign text become indispensable. This question can be restated in the following way. When and under what conditions does a foreign text become something that is indispensable to the creative development of *myself*? When and under what conditions is this contact with this other <me> unavoidable to the creative development of *myself* or *my* consciousness? (Лотман 2000: 605)

Following this stance, we are triggered to ask the question of "why can the individual not live without communicating with the other" instead of asking "how does each individual go about communicating with the other." Such principal discrepancy in ways of approaching the problem of cultural interaction is as wide as that between Jürgen Habermas' queries into the formal conditions of the possibility of communication ("communicative rationality") and Mikhail Bakhtin's emphasis on the ontological inevitability (necessity) of dialogue ("to exist is to engage in dialogue"). The premise for this type of approach is that "the inner development of culture is impossible without an incessant inflow of an external/outer-text." Such "externality" that involves a foreign/alien/strange text introduced from the tradition of a different nation or other culture is essential to culture. "As in the case of the act of creative consciousness, development of culture is also always an act of exchange and communication; it presupposes therefore *the Other* as the partner of performing the act" (Лотман 2000: 610).

The second aspect of Lotman's cultural semiotics attracting our attention refers to the certain type of "historical self-consciousness." It is self-consciousness about the historical conditions of the so-called "peripheral" culture and reveals the concentrated interest in a culture that had to establish its identity under the overwhelming influence of the center and subsequently played the role of a transmitter of culture itself (we may call this "latecomer modern culture" as well). As is well known, promoting an intense and radical reform of Westernization in early eighteenth century, Russia had to swiftly internalize the Western values flowing in from outside and at the same time, pursue a cultural and spiritual independence from the very same values. This process represents the archetypical narrative of a modernizing (non-Western) periphery (Lotman himself once considered this problem in reference to tenth century Russia as the latter (Russia) adopted the influence of the Byzantine culture). Here, there is need to emphasize the "representative" character of Russian modern history. Lotman's inquiry into Russian culture — its establishment of self-identity under the overwhelming influence of the center and later its intent to act as a sender to the center in reverse (in its own right) — has significant implications on the cultural situation of other non-Western countries such as South Korea. Lotman's attempt to newly design a framework for the problems of cultural interaction based on the historical conditions of Russian culture can be summed up in the following core question: how does the receiver in the context of cultural interaction internalize the message sent by the sender and become a sender itself? In other words, what enables the periphery to play the role of the center and what is the concrete, specific mechanism of "transformation" that occurs in the process?

Lotman's view of cultural interactions can be most distinctively summarized as "from influence to dialogue." Lotman argues "influence" — an ambiguous term that indicates the relations of cultural interplay — should be replaced by "dialogue" since "interactions of cultures, from a wider historical perspective are always dialogical" (Лотман 2002: 48). The "interaction (of cultures) as dialogue", how does it differ from the "relations of cultural influence" in its general meaning?

First, most characteristic feature of dialogic exchange of cultures is the asymmetry in the communication situation: the dialogue partners are not equal. This dialogue is the case in which one (sender) is more experienced and the other (receiver) is interested in adopting that experience.

Second, this dialogue can actively alter the direction of the cultural flow. For example, the receiver's "response" can be directed towards a third culture, and not towards the original which served as an active "stimulus" for receiving culture. The fact that textual flow can change its direction in the process of cultural exchange has a fundamental significance in Lotman's view on intercultural dialogues.

Third, in this period of shift the texts are "translated" from a foreign language to one's own. And this translation process accompanies transformation: the original text undergoes significant changes according to the receiver's cultural context and rules.

Lastly, the "response" after going through the translation process is then (re) transmitted in a far more intensified form than the original stimulation. In other words, after undergoing a process of powerful amplification in the recipient culture,

the transmitted texts are retransmitted on a far larger scale (Lotman calls this the "avalanche-like" feature). In other words, the notion of dialogue by Lotman is not the same as in the general meaning of the term; rather, it is closer to a mode of communication that involves various languages, in short, a "model of multilingual intercourse."

Then what happens in the process of a multilingual intercourse? According to Lotman's understanding, there are six stages/phases. In the beginning, the text is transmitted in a unilateral way. The receiving party simply records the imported text as an incomprehensible foreign language. Just as a young child would respond in an unfamiliar linguistic environment, non-discrete information is received as a whole through direct imitation. The following, second stage involves the mastering [*usvoenie*] of the unfamiliar language. The receiving culture learns the "rules" that form the imported foreign text and begins, following these rules, to create new texts that are similar to the original. This is a phase of "imitation"; however, the originality of the original is strictly maintained. In the third stage, the decisive one in the whole process the tradition of the foreign undergoes fundamental transformation according to the semiotic natures of the receiving culture. Here, the foreign often changes its external form and becomes fully (to) one's own.

It is interesting to note that, when a foreign culture is subsumed after experiencing such fundamental transformations, the receiving culture develops a strong orientation for spiritual independence. Thus, in the fourth stage, the receiving culture starts to separate the principal values of the foreign text from the sender's culture. These imported values are often "reconstructed" as an eternal truth based on universal humanity beyond particular cultures/nations that has been passed on from ancient times and can be also "rediscovered" within the receiving culture's age-old tradition. Now, the imported values of *the Other* are reconstructed within the preexisting national values of the receiving culture. Moreover changes take place in the role of the sender and receiver. As the receiving culture begins to assert a central position in the world of cultures, the receiver shifts itself to a sender.

In this manner, the receiving culture, now relocated to a central position (in accordance with the avalanche-like feature mentioned above), rapidly expands its sphere of influence through an increased volume of newly created texts (Лотман 2002: 48–49).

Although each stage requires detailed analysis and criticism, there are valuable insights for understanding the phenomenon of the Korean wave that can be drawn from Lotman's model for cultural intercourse. First, the mode of interaction appearing as intercultural translation process accompanies necessarily the creation of a new language and new texts. The cultural translation takes place when a specific language (or text) is transferred from one context to another and in this process a new text, a "difference" emerges. Lotman's model certifies that, if a text of a certain culture is placed within a structure of a new discourse, transformation and transposition of the original significance/meaning is inevitable. This argument stresses that cultural discourse is not limited to a one-way transmission from the dominant (West) to the subordinate (Third world), and that the act of "imitating" the Western discourse and repeated "translation" can be in itself a creative act (this can be explained in general

terms of cultural politics as a moment of resistance). In short, keywords for this model are “transformation” and “creation”, not one-way “reception” nor “implantation”. It is in this regards that Lotman’s thoughts on cultural intercourse can be applied to the theoretical systems of post-colonialism. His emphasis on the creative and subversive possibility of active re-coding occurring within the periphery (as a receiving party) provides an appropriate framework through which the creolization of culture can be theorized (Schönle 2006).

#### 4. THE DYNAMISM OF THE PERIPHERY AND THE MECHANISM OF BOUNDARIES

What must be pointed out above all in relation to Lotman’s model is the fact that South Korean culture passed through the stages of accumulating and imitating foreign cultures, or Lotman’s first and second stages, over a very long period. South Korea is one of the representative nations in Asia to have received the most concentrated dose of Western popular culture since the latter half of the 20th century. However, it must also be remembered that, in this process, there also existed an aspect of “qualitative change” going beyond simple imitation, or the production of copies. What must be mentioned in relation to this is the significance of the 1990s in the history of the development of South Korean popular culture.

In South Korean popular culture, the 1990s were a kind of transitional period in many ways. In a word, it can be termed a turning point announcing the end of an era of politics and the beginning of one of culture. As is well known, the 1980s, which saw throughout society the eruption of demands for freedom and democracy, oppressed under a prolonged dictatorial system, ultimately led to a citizens’ revolution in 1987. The 1990s, which thus started with democracy, now began to move in the name of culture.

1990s is a time that saw the emergence of a new generation (Generation X) who rejected the collective tendency of the past and stressed above all the individuality of the individual and the freedom of expression. It is in this very period that younger generations started to travel throughout the world in the name of the so-called “backpacking.” In other words, the first generation to go outside South Korean society, having been immersed in “culture” amidst a much freer social climate, or the first global generation of South Korea, was none other than the kids of the 1990s.

If so, then, what were the 2000s? As can be surmised immediately, the early 2000s were a period when these kids of the 1990s had grown fully enough to become both “consumers” and “producer” of culture. Going one step further from “enjoying” culture, these people began directly to create culture that was “enjoyable” to them, which in turn led to a dramatic avalanche of the fruits. Dubbed the information technology (IT) revolution, Internet-based media developed swiftly in the same era, and such a technological revolution created a new race capable of “navigating” the world more quickly and freely than anyone, seated in front of their desks. To use Lotman’s expression, a “cultural explosion” thus occurred, and the soft power of culture, accumulated for over a decade, combined with the new technology of new media to result

in a tremendous synergetic effect. The Korean Wave is a part of the direct evidence of such an explosion.

Another good example of the explosion of South Korean culture, which has taken place with the advent of the 2000s, is the rapid advance of movies from the country. As numerous film experts have pointed out, South Korea is one of the nations producing the most dynamic and interesting movies worldwide, both industrially and artistically. To find out the place of South Korean film since 2000, it suffices to look at the list of winners in international movie festivals abroad in the last several years: *Save the Green Planet!* (2003; Silver St. George for the Best Director, Moscow International Film Festival), *Oldboy* (2004; Grand Prix, Cannes International Film Festival), *3-Iron* (2004; Silver Lion, Venice International Film Festival), *Secret Sunshine* (2007; Best Actress Award, Cannes International Film Festival), *Pietà* (2012; Golden Lion, Venice International Film Festival), etc. There is no doubt that such accomplishments were not made suddenly one day but are the outcome of the accumulation and explosion of culture discussed above.

On the other hand, when seen from the perspective of Lotman, who understands cultural interaction as a dynamic process of cultural translation between the center and the periphery, the problem of “unclear identity” (Western, Korean, or transnational) exhibited by the contents of the Korean Wave is quite significant. This is because unclear identity or, more precisely, dual/multiple identity is a fundamental characteristic of the so-called “peripheral borderlands.”

According to Lotman, the greatest characteristic of the center-periphery relationship in the semiosphere is the “asymmetry” in the relationship between the two realms. The center of the semiosphere is a place where the grammar of the system, or the most ideal norm of the system (meta-language), is created. On the other hand, on the periphery of the system, the ideal norm created by the center will be a contradiction of the semiotic reality lying “underneath” (Lotman 1990: 129): “While on the meta-level the picture is one of semiotic unity, on the level of the semiotic reality... all kinds of other tendencies flourish. While the picture of the upper level is painted in a smooth uniform color, the lower level is bright with colors and many interesting boundaries” (Lotman 1990: 130). It is in a situation of such asymmetry, disagreement, and contradiction that the process of translation, or the mechanism of boundaries, operates.

What, then, are boundaries as seen from the perspective of cultural semiotics? Lotman proposes a concept of the boundary that, instead of separating the inside and the outside of the system, is a kind of “bilingual belt” that stands *between* and connects the two realms. Combining rather than separating, this boundary can never be drawn in a single, clear-cut line. That boundary is rather a complex and multidimensional space and, being the hottest spot in the semiotic process, cannot but take on the nature of a “bilingual belt.” The boundary of a semiosphere always belongs to two cultures with connected frontiers, to two adjacent semiospheres, and, in this respect, is essentially “bilingual and multilingual” (Lotman 1990: 137). This is a bilingual mechanism which *translates* outer information by inner language of semiosphere or vice versa.

What is important is that such a mechanism of translation, which operates in the *in-between* areas of the system, as a matter of course cannot be a (possibility of) perfect translation through a metastructure. Rather, it is “translation of the untranslatable,” or the process of creating arduous and inaccurate translations, which cannot but presuppose remnants of untranslated surpluses. And precisely because it is so, semiotic actions that are generated in such a bilingual belt, in principle, cannot but be “oxymoronic.” The borderland as a bilingual belt is a space of exceptional duality that simultaneously is me (mine) and others (others’) yet perhaps is neither. As an example of such liminal existence, Lotman cites the nomadic tribe who settled on the borderlands of the Russian territory in Kievan Russia (Lotman 1990: 137). These people settled along the Russian border and became farmers, later to form alliances with Russian lords or to participate in military actions against other fellow nomadic peoples. The name for them at the time was the oxymoronic “our *pogany*” (*pogany* means “pagan” as well as “foreign,” “incorrect,” and “unclean”). These ambivalent “in-between” people are unclean and incorrect foreigners but at the same they are “ours.” This oxymoron (our *pogany*) epitomizes the situation of the boundary-connector.

If so, then what is the site where such a bilingual mechanism of translation occurs most actively, the locus of its generation? It is, of course and inevitably, the periphery of the semiosphere, or peripheral borderlands. The strictness of organization cannot but “weaken” as one moves from the center to the periphery, and the sphere of renewal and creation, where a “new” language comes into being, cannot but be this periphery. The periphery is “the place where discourses clash, where improvisation and innovation take place, where alien discourses trickling in from contiguous semiospheres exert an impact” (Schönle 2006: 192). What characterize the periphery are multiplicity, heterogeneity, disorder, disjuncture, and chance. In the system’s periphery where the language of the center subsides, particular discourses supplant the master plot assigned by the center.

What must not be overlooked in addition to such creativity of the periphery, however, is Lotman’s statement regarding the orientation of the periphery toward spiritual independence (fourth stage). This is significant in that, especially in the past 1–2 years, there has been a noticeable move to graft “traditional [Korean] culture” onto the contents of the Korean Wave. Indeed, in early 2012, the South Korean Ministry of Culture, Sports and Tourism (MCST) announced a plan further to promote Korean traditional culture and designated it as *Hallyu* 3.0, succeeding to *Hallyu* 1.0 and 2.0 (Woo 2012).

According to Lotman’s model, the transmission of texts necessarily evokes a strong inclination/aspiration towards cultural independence on the receiving part. The process of transformation of cultural texts accompanies a strategy reaffirming the traditional values of the receiving culture. But at the same time, it is more important to note that the desire for pure origin results de facto in a certain mixture. The “traditional value” invented by the (earnest) desire for spiritual independence is ultimately the result of the reconstruction invoked by the imported text, and in this sense, an outcome of a heterogeneous crossbreed. Although this process is commonly represented through sensational narratives using vocabulary such as invasion, pollu-

tion, and emancipation, what truly takes place here is a dynamic process of conflict, competition, regulation and compromise between the text and the context it lies in. Therefore, what needs to be abandoned (together) with the notion of the uniformity of external influence is a nation’s (mythical) belief in the pure origin (tradition) of its own culture. When this kind of belief meets cultural nationalism or shallow commercialism, it may not only distort the natural flow of culture but also end up blocking peripheral creativity itself (Finchum-Sung 2009).

Thus, it is evident that both cases show a certain type of mixture that is already and always intermingled with the unfamiliar/foreign text. This implies that, the manifestation of self-consciousness, by nature, does not stem exclusively from within a certain culture. Both examples show that, in actuality, it stems from external stimulation or overwhelming influence. Here, Lotman’s claim that “allurement stirs refusal, while pastiche brings originality” (Лотман 2000: 275) makes a remarkably valid point.

##### 5. CONCLUSION: THE KOREAN WAVE AS A QUESTION AND A CHALLENGE

As has been briefly explained above, the phenomenon of the Korean Wave itself is an “ongoing phenomenon” that can by no means be disregarded. Evaluation and understanding of the phenomenon, however, still sidestep agreed-on answers. For example, how are the “transnational” characteristics of the contents of the Korean Wave to be integrated, without contradiction, with South Koreans’ “national” pride in the phenomenon itself? Or how are aspects of “contingency,” “non-intentionality,” or “skirting the intentions,” which are important characteristics of the cultural hybridity thesis, to be harmonized with the clearly “intentional” level (e. g., strategic promotion by the South Korean government, the clearly commercialistic logic of capital) confirmed to lie behind the phenomenon of the Korean Wave?

What is clear is that the Korean Wave is not solely a cultural phenomenon but is a phenomenon with very complex sociocultural and politico-economic contexts in the background (in other words, it entails the questions “Why South Korea, of all places?” and “Why the 2000s, of all eras?”). More specifically, it is a complicated and multifaceted phenomenon that is interlocked also with the domestic context of the change of South Korean society since the economic crisis of 1997 (“International Monetary Fund crisis”), the East Asian context of the power relations among the four countries of North and South Korea, China, and Japan, and, furthermore, the bloc formation (Europe, Americas, and Asia) of the neoliberal global economy.

However, it was impossible for this paper to address all such contexts. As has been stated above, the focus of the study is on the “cultural” level of the special contemporary cultural phenomenon of the Korean Wave. As such, this work is only an attempt to propose one possible theoretical model (Lotman). Nevertheless, one clear fact confirmed by this analysis is that the Korean Wave, rather than being a phenomenon that “proves” the credibility of existing models of cultural interaction, is closer to being one that “challenges” those models by revealing self-contradictory aspects that continue to “evade” their explanatory power. The key task assigned to theoretical discourse that explicates cultural interaction amidst the new situation of global cultural contact is to capture in their entirety the patterns of various “hybrid reworkings” that

occur throughout the world and to acknowledge their creative potential. As always, discovering potential and positive possibility is more difficult than presenting proof of pervasive contamination. Creativity used to emerge from the bottom or from the periphery and always discover an unexpected detour.

Of course, the theoretical framework presented in this paper, too, is but one “possible theoretical explanation” and cannot be a panacean theoretical framework that can explicate everything tidily. Rather, as with the phenomenon of the Korean Wave itself, it should be understood as one form of challenge that produces more new questions and points to ponder on.

## REFERENCES

- Лотман Ю. 2000. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // *Семиосфера*. СПб.: «Искусство-СПб».
- Лотман Ю. 2002. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // *История и типология русской культуры*. СПб.: «Искусство-СПб».
- Appadurai A. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bhabha H. 1994. *The location of culture*. New York: Routledge.
- Cho H. 2005. “Reading the ‘Korean Wave’ as a sign of global shift”, *Korea Journal*. Vol. 45, No. 4.
- Finchum-Sung V. Hillary. 2009. “Image is Everything: Re-imaging Traditional Music in the Era of the Korean Wave”, *Southeast Review of Asian Studies* 31.
- Hall S. 1991. “The local and the global: Globalization and ethnicity”, *Culture, globalization and the world-system: Contemporary conditions for the representation of identity*. A. D. King (Ed.), London: Macmillan.
- Jung E. Y. 2009. “Transnational Korea: A Critical Assessment of the Korean Wave in Asia and the United States”, *Southeast Review of Asian Studies*, 31.
- Lotman Yuri 1990. *Universe of the Mind*. A. Shukman (trans.), Bloomington: Indiana University Press
- Lotman Yuri 2005. “On Semiosphere”, *Sign Systems Studies*, 33(1).
- Marinescu V., Balica E. 2013. “Korean Cultural Product in Eastern Europe: A Case Study of the K-pop Impact in Romania”, *Region*. Vol. 2, No. 1.
- Negri A., Hardt M. 2001. *Empire*, Harvard University Press.
- Ryoo W. 2009. “Globalization, or the Logic of Cultural Hybridization: The Case of the Korean Wave”, *Asian Journal of Communication*, Vol. 19, No. 2.
- Schönle A. 2006. “The Self, Its Bubbles, and its Illusions”, *Lotman and Cultural Semiotics: Encounters and Extensions*. Andreas Schönle (ed.), Madison: University of Wisconsin Press.
- Wallestine I. 2004. *World-System Analysis: An Introduction*, Duke University Press.
- Woo J. 2012. “For Korean Wave 3.0, Go Retro” at <http://blogs.wsj.com/korearealtime/2012/01/31/for-korean-wave-3-0-go-retro>
- Young R. 1995. *Colonial desire: Hybridity in theory, culture and race*. New York: Routledge.

## Contributors

**Dmitrii BADALIAN** is a senior researcher of Sector of Bibliography of The National Library of Russia (St. Petersburg) and a Ph. D. in History. His field of research is 19th century Russian history, the history of Russian journalism and the journalism of Slavophiles. He is a co-author of the textbook *The History of Russian Journalism Between the XVIII–XIX Centuries* (St. Petersburg, 2003, 2005, 2013). His recent publications include: “The Concept of the Constitution in Russia Between the XVIII–XIX Centuries” (*The Concepts of Russia: on the Historical Semantics of the Imperial Period*, 1. Moscow, 2010); (with A. Je. Kotov) “The Foolishness of Constitutional Institutions Transferred to the Slavic Soil: Correspondence Between P. A. Kulakovskii and I. S. Aksakov. 1880–1886,” *Slavistika* 13, 2014 (Belgrade). E-mail: dmit.bad@gmail.com .

**Kyoo Yun CHO** is a post-doctoral fellow at Dankook University. He received his Ph. D. in Russian Literature from the Russian State University for the Humanities. Currently he teaches Russian Literature and Culture at Seoul National University and Dankook University. His main research interests include Russian futurism, Soviet avant-garde art and literature. He recently published articles such as “Soviet City Building Plans and Mayakovsky’s Urban Text” (*Rusistika* 43, 2013, in Korean) and “Poet and Stalin: A Re-evaluation of Death and Rehabilitation of V. Mayakovsky” (*Russian Studies* 43-2, 2013, in Korean).

**Jin Seok CHOI** is a HK research Professor of Ewha Institute for the Humanities in Ewha Womans University. He received his Ph.D. in Cultural Studies from the Russian State University for the Humanities in Moscow. His main research interests are Cultural Theory, Russian Intellectual History, and Literary Criticism. His recent article is “Radishchev and the Problems of the Russian Intellectual History in the 18th Century” and he translated Mikhail Ryklin’s *Deconstruction and Destruction* in Korean.

**Bora CHUNG** is a lecturer at Yonsei University in Seoul, South Korea. She received her Ph. D. in Slavic Literature from Indiana University in 2009. Her main field of research is utopia and utopian aspects in modern Russian and Polish fiction. Her recent publications include “Catastrophes and The Loss of Everyday Life: *Lot’s Wife* by Two Women Poets and Platonov’s Short Stories,” in *Journal of Slavic Studies*, vol. 29, 2014, pp. 209–240 [in Korean] and the translation of Witold Gombrowicz’s plays (from Polish to Korean, Workroom Press, 2015).

**Boris EGOROV** is Principal Scientist Researcher at St. Petersburg Institute of History, Russian Academy. He has long been working in many fields and is widely known as a specialist in the history of Russian literature and thought, and is a main editor of the series “Literary Monuments”, a prolific memoir writer, and a close friend and comrade of Yurii Lotman. His main publications include: *Воспоминания-2* (СПб., 2013); *Ю. М. Лотман, 3. Г. Минц — Б. Ф. Егоров. Переписка. 1954–1965* (Таллинн, 2012); *Российские утопии: исторический путеводитель* (СПб., 2007); *Обман в русской культуре* (СПб., 2012);

*Боткины* (СПб., 2004); *Воспоминания* (СПб., 2004); *От Хомякова до Лотмана* (М., 2003), *Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания* (Томск, 2001); *Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана* (М., 1999).

**Valerij GRETCHKO** received his Ph. D. at the Ruhr-University Bochum (Germany), worked at the Lotman Institute (Bochum) and conducted research at the Slavic Research Center (Sapporo). He currently teaches in the Slavic Department at the University of Tokyo. His main research interests include literary theory and semiotics, Russian avant-garde and the history of science in the early Soviet period. His recent publications include: *Found in Translation: Transformation, Adaptation and Cross-Cultural Transfer* (ed. with K. Tateoka), Belgrade 2015; *Звук и значение в современной русской поэзии: сто лет после футуризма*, in: H. Stahl (ed.) *Image, Dialog, Experiment — Felder der russischen Gegenwartsdichtung*, München 2013; *Между утопией и “Realpolitik”*: Марр, Сталин и вопрос о всемирном языке, *Russian Linguistics*, 34 (2), 2010. Email: VGretchko@hotmail.com .

**Junna HIRAMATSU** is an Associate Professor at the Foreign Language Institute, Kanazawa University. She completed her Ph. D. on Mikhail Sholokhov in 2008 at the University of Tokyo. In her research she examines Soviet literature and culture in the light of Socialist-Realist canons, Soviet subjectivity, body theory, and New Economic Criticism. Her publications include “Face and Property: the Individual and the Intimate Sphere in Literature under Stalin,” in: N. Shiokawa et al. (eds.), *The Eurasian World vol. 4: Public and Intimate Spheres* (University of Tokyo Press, 2012) [in Japanese]; “ ‘Reader’ in Soviet Criticism: Controversy over the ending of *The Quiet Don*,” in: Y. Tatsumi et al. (eds.), *Russian Literature as a Social Institution* (Course of Slavic Languages and Literatures, Faculty of Letters, The University of Tokyo, 2011) [in Russian].

**Akiko HONDA** is an Associate Professor at Waseda Institute for Advanced Study, Waseda University. She received her Ph. D. in Arts and Science from the University of Tokyo in 2011. Her field of research is the relationship between Soviet architecture and the media. Her recent publications include: “Socialist Realism Architecture and Soviet Cinema: The All-Union Agricultural Exhibition (VSKhV) in *The Radiant Path*,” in Suchandana Chatterjee ed., *The Image of the Region in Eurasian Studies*, (Kolkata: KW Publishers, 2014); *Astroarchitecture: Ivan Leonidov and Unrealized Architectural Projects in the USSR between 1920s–1950s.*, (Tokyo: University of Tokyo Press, 2014) [in Japanese]; “Two Aspects of Contemporary Russian Architecture,” in S. Nonaka and others (eds.), *The Ark of Russian Culture: 20 years After the Dissolution of the Soviet Union*, (Tokyo: Toyo Shoten, 2011) [in Japanese].

**Soo Hwan KIM** is an Associate Professor in the Department of Russian Studies at Hankuk University of Foreign Studies. He received his Ph. D. at the Institute of Russian Literature, Academy of Science in Russia, Saint-Petersburg. His research interests include: Cultural Semiotics, 20th Russian literary & cultural theory (formalism, Bakhtin, Lotman etc.), Film Theory, Cultural Studies and Sovietology. He is the author of *Live by Book: Yuri Lotman & Russian Culture* [in Korean] (2014, Seoul); *Thinking Structure: On Semiotic Theory of Yuri Lotman* [in Korean] (2011, Seoul); *Osnovnyie aspekty tvorcheskoi evoliutsii Yurii Lotmana* [in Russian] (2003, Moscow). He also translated into Korean: *Semiosphere* (Yuri Lotman, 2008); *Culture and Explosion* (Yuri Lotman, 2014); *Language-body-event: cinematography and quest for meaning* (M. Yampolski, 2015). E-mail: lotmania@hufs.ac.kr .

**Boris LANIN** is Head of Literature and Professor at the Russian Academy of Education, Moscow. After receiving his Doctorate of Philology in 1994, he served as a visiting professor at the Woodrow Wilson Center (Washington, DC), the Institute for Advanced Studies (Paris), Hokkaido, Stanford, and Waseda University. His recent visiting professorship at Saitama University was kindly supported by the JSPS. Professor Lanin’s textbooks in literature are being widely used at secondary schools in the Russian Federation. Recent publications include: “Les traditions classiques et les anti-utopies russes contemporaines”, *La Revue russe*, 43, 2014, pp. 45–61; “Evgenii Zamyatin’s Legacy and Modern Russian Antitopia”, *Acta Slavica Iaponica*, 29, 2011, pp. 49–63.

**Shiho MAEDA** is an Assistant Professor at the Center for Northeast Asian Studies at Tohoku University. Her research focuses on 20th century Russian literature and culture. She received her Ph. D. on the Russian contemporary prose writer Valeriia Narbikova at Hokkaido University in 2007. Her recent publications include: “Texts of Valeriia Narbikova as “Écriture Féminine”: About Subversion of Gender Boundary”, *Slavic Studies*, 54, 2007 [in Japanese]; “Images of Soldier and Mother in Russian War Monument: Gender Balance of National Unity”, *JCAS Review*, 14(2), 2014 [in Japanese]. Email: cixoma1g1@hotmail.com .

**Takashi MATSUMOTO** is a Research Associate in Faculty of Letters, Arts and Sciences (School of Culture, Media and Society) at Waseda University, Tokyo. His field of research is 20th century Russian Literature, especially, Russian Symbolism. His publications include: “The Peculiarity of Narrative in Andrey Bely’s *Kotik Letaev*”, *Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature*, 42, 2010 [in Japanese]; “The Peculiarity of Narrative in Andrey Bely’s *Adam*”, *Bulletin of the Graduate Division of Letters, Arts and Sciences of Waseda University*, 58(2), 2012 [in Japanese]; “The Image of ‘window’ in Early Prose Works by Andrey Bely”, *Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature*, 45, 2013 [in Japanese].

**Tadashi NAKAMURA** is Professor of Slavistics at the Graduate School of Letters, Kyoto University. His research focuses on Modern Russian Literature and Soviet Culture. His recent publications include “On the Landscape in Modern Japanese Culture”, T. Nakamura (ed.) *Imagining the Landscape: Views from Armenia and Japan* (Sapporo, 2013); “Заполнить небо над Аустерлицем: взгляд М. Бахтина на Л. Толстого”, *Rossica Lublinensia*, 7 (Lublin, 2013); “Восприятие Л. Толстого натуралистической школой Японии”, Т. И. Бреславец (ред.) *Россия и Япония: гуманитарные исследования* (Владивосток, 2012).

**Hye Hyun NAM** is a research professor at Korea University in Seoul. She received her Ph.D. from the Saint Petersburg State University. Her research interests include modern Russian morpho-syntax, especially sentences with non-standard subject, the language situation in post-soviet space and sovietness in modern Russian discourse. She is the author of papers “Russophony, Runet, and Russian Language”, *Slavistična revija*, 2, 2012, pp. 165–183 [in Slovenian]; “Study on the Russian External Possessor Constructions as a Diathetic Phenomenon and their Semantic-discursive Functions”, *Russian Linguistics*, 2, 2013, pp. 175–191 [in Russian].

**Susumu NONAKA** is professor at Saitama University, Graduate School of Humanities and Social Sciences. He studies literary theory and Russian literature of the 20th century (Mikhail Bakhtin, Russian Formalism, Vasily Rozanov, Andrei Platonov). His recent publica-

tions include: «Семантика поэзии и пропаганды: тыняновский проект», *Страна филологов: проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею члена-корреспондента РАН Н. В. Корниенко*. М.: ИМЛИ РАН, 2015; (with Young Sun YOON) «К вопросу о разном восприятии литературы в далеком культурном контексте: Андрей Платонов в Корее и Японии», Б. Дооге и др. (ред.) *Возвращаясь к Платонову: вопросы рецепции*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. E-mail: nonakasusumu1967@gmail.com .

**Young Eun PARK** is Professor in Asia-Pacific Research Center in Hanyang University. She is currently in charge of organizing domestic and international symposiums on Korea-Russia relations, planning cultural events, and teaching Russian & Eurasian film. Her recent publications include: “A Study on the Eurasian Characteristics in G. Gurdjieff’s Philosophy and Discipline”, *The Journal of Slavic Studies*, 28(1), 2013; “A Rediscovery of Traditional Cultural Values and National Identity in Central Asian Movies — Focusing on the Mechanism of Resurrection of Heroes in Kazakh History Movies”, *The Journal of Literature and Film*, 15(3), 2014.

**Irina SHATOVA** is Associate Professor at the Department of English Philology and Foreign Literature at Classic Private University (Zaporizhzhya, Ukraine). Her field of research is Russian literature of the first half of the 20th century. She received her Ph. D. in Russian Literature from Taurida National V. I. Vernadsky University in 2001. Her recent publications include: *Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса*, Zaporizhzhya, 2012; “Криптографический карнавал в русской литературе 1900-х — 1930-х годов”, *Русская литература*, 2, 2011, pp. 190–203; “Звукопись и анаграмматизм в художественном мире Андрея Платонова: метаморфозы рецепции”, *Russian Literature*, 73(1-2), 2013, pp. 255–283. E-mail: shatova08@list.ru .

**Satoko TAKAYANAGI** is a postdoctoral research fellow of the Japan Society for the Promotion of Science. She received her Ph. D. from Waseda University in 2011. Her field of research is Russian Contemporary Literature, Gender Studies and the History of Women’s Press. Her publications include “The Function of Heroine’s Name and Body in Tatyana Tolstaya’s short story *Sonya*”, *Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature*, 43, 2011, pp. 10–16 [in Japanese]; “The Emergence of ‘Women’s Literature’ in Russian Literary History: The Pursuit of the Self in Short Stories by the Unlucky Master Lyudmila Petrushevskaya”, *Gender Studies* 21, 3, 2014, pp. 29–50 [in Japanese]. E-mail: takayanagi@aoni.waseda.jp .

**Naoto YAGI** is Assistant Professor in Russian Studies at the Faculty of Letters, Arts and Sciences, School of Humanities and Social Sciences, Waseda University. His field of research is Russian Formalism, Russian Avant-garde and Russian prose. He received his Ph.D. in Literature from Waseda University in 2012. His recent publications include “Reconsideration of “seeing” on Shklovsky’s Estrangement”, in *Bulletin of the Japan Association for the Study of Russian Language and Literature*, 43, 2011, pp. 17–27 [in Japanese]; “Dismemberment and Articulation: Cinema Technology as a Model of OPOJAZ’s Thought”, *Bulletin of the Crimean Literary Readings*, 9 (2), 2013, pp. 233–243 [in Russian].

## Содержание

<i>Предисловие от редакции</i> . . . . .	5
<b>Борис ЕГОРОВ.</b> К Международным симпозиумам о русской культуре, состоявшимся в Токио и Сеуле . . . . .	7
<b>Философия и мышление</b>	
<b>Дмитрий БАДАЛЯН.</b> «Против течения...»: феномен публицистики Ивана Аксакова в общественной жизни России 1850–1880-х годов . . . . .	11
<b>Сусуму НОНАКА.</b> Самопозиционирование консерватизма Василия Розанова . . . . .	25
<b>Ен Ын ПАК.</b> Воплощение натуральной философии Константина Циолковского в произведениях Анатолия Кима . . . . .	40
<b>Наото ЯГИ.</b> Значение пародии в литературоведческой деятельности Юрия Тынянова . . . . .	55
<b>Чжин Сок ЧОИ.</b> Проблемы трансформации культуры в мышлении М. М. Бахтина . . . . .	65
<b>Валерий ГРЕЧКО.</b> От оппозиции к диалогу: развитие принципа дуальности в семиотической теории Юрия Лотмана . . . . .	81
<b>Литература и язык</b>	
<b>Такаси МАЦУМОТО.</b> К вопросу об особенностях повествования в «Котике Летаеве» Андрея Белого. . . . .	93
<b>Вора СHUNG.</b> Syncretism in Pasternak’s <i>Doctor Zhivago</i> . . . . .	106
<b>Тадаси НАКАМУРА.</b> Мечта о мире как органическом целом в литературе советского периода: анализ «Красной птицы» Ю. Казакова, «Дневных звезд» О. Берггольц и др. . . . .	119
<b>Борис ЛАНИН.</b> Чужаки Фридриха Горенштейна: евреи в славянском мире . . . . .	135
<b>Хе Хён НАМ.</b> Языковой пуризм и его социальный смысл: на примере языковой политики СССР . . . . .	151
<b>Гендерные перспективы</b>	
<b>Дзюнна ХИРАМАЦУ.</b> Уничтожение тела в ранней советской литературе: женщины, казаки и революционеры в «Тихом Доне» . . . . .	167
<b>Сихо МАЭДА.</b> Нарратив и репрезентация женщины на войне. Миф о войне и публицистика С. Алексиевич «У войны не женское лицо» . . . . .	184
<b>Саото ТАКАЯНАГИ.</b> Женское тело в повести Марины Палей «Кабирия с Обводного канала» . . . . .	199



## Искусство, фольклор, медиа

<b>Кю Юн ЧО.</b> Реклама Маяковского-поэта: от «Окон РОСТА» к «Моссельпрому» .....	209
<b>Акико ХОНДА.</b> Движение и репродукция города в фильме Медведкина «Новая Москва» .....	224
<b>Ирина ШАТОВА.</b> Карнавалы-гротескные традиции восточнославянских и японской литератур и культур: типологические схождения и взаимные влияния .....	240
<b>SooHwan KIM.</b> The Korean Wave ( <i>Hallyu</i> ) from the Cultural Semiotic Perspective: Cultural Translation and Korean Popular Culture .....	255
<i>Contributors</i> .....	268

CIP — Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд  
316.72(47+57)(082)  
821.161.1.09»18/19»(082)  
811.161.1»272(47+57)(082)

ДАЛЬНИЙ Восток, близкая Россия : эволюция русской культуры — взгляд из Восточной Азии / под редакцией Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму Нонака. — Белград : Логос, 2015 (Севойно : Графичар). — 272 стр. : илустр. ; 24 см

На спор. насл. стр.: Far East, Close Russia / Valerij Gretchko, SooHwan Kim, Susumu Nonaka (Eds.). — «Основу этого сборника составляют материалы международных семинаров по русской культуре, проведенных в Токио (2014 г.) и Сеуле (2015 г.)»

—> колофон. — Радови на рус. и енгл. језику. — На насл. стр. поред места издавања и: Сеул, Саитама. — Contributors: стр. 267–270. — Напомене и библиографске референце уз текст. — Библиографија уз сваки рад.

ISBN 978-86-88409-48-3

- a) Социологија културе — СССР — Зборници
- b) Руска књижевност — 19в–20в — Зборници
- c) СССР — Језичка политика — Зборници

COBISS.SR-ID 215669260